

TOME II

Annexes

Index

Sources documentaires

ANNEXE 1 : COUVERTURES DE TROIS BIOGRAPHIES

1. Eric LAX.

2. John BAXTER

3. Marion MEADE

ANNEXE 2 : LES FILMS DU CORPUS

Take the Money and Run / Prends l'oseille et tire-toi (1969)

Le récit, sous la forme d'une déconstruction parodique du « cinéma vérité » et des films et documentaires à préoccupation sociale, des lamentables aventures de Virgil Starkwell (Woody Allen), petit malfrat qui réussit à intégrer la liste des ennemis publics en dépit de ses échecs répétés.

Bananas (1971)

Pour conquérir une belle gauchiste (Louise Lasser), Fielding Mellish (Woody Allen) abandonne son emploi de testeur d'inventions loufoques pour participer à la révolution au San Marcos. Il en devient le président mais, en visite aux Etats-Unis, il est arrêté et jugé pour trahison. Il remporte son procès et le cœur de sa belle.

Everything You Always Wanted To Know About Sex* (*but were afraid to ask) / Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe (sans avoir jamais osé le demander) (1972)**1. « Do Aphrodisiacs Work? / Les aphrodisiaques sont-ils efficaces? »**

En l'absence de son seigneur, Félix le bouffon (Woody Allen) ne parvient pas à bout de la ceinture de chasteté de la reine.

2. « What is Sodomy? / Qu'est-ce que la sodomie? »

Le pitoyable destin du Dr Doug Ross (Gene Wilder), amoureux fou d'une brebis, qui sombre dans la Woolite lorsque cette dernière repart pour les montagnes d'Arménie.

3. « Why Do Some Women Have Trouble Reaching an Orgasm? / Pourquoi certaines femmes ne parviennent-elles pas à l'orgasme? »

Dans cette parodie des films d'Antonioni, en italien dans le texte (!), le playboy Fabrizio (Woody Allen) ne parvient à satisfaire pleinement sa jeune et belle épouse Gina (Louise Lasser) que dans les lieux publics.

4. « Are Tranvestites Homosexuals? / Les travestis sont-ils homosexuels? »

Invité à dîner chez les futurs beaux-parents de sa fille et excédé par leur snobisme, Sam (Lou Jacobi) s'éclipse et va revêtir les atours de son hôtesse.

5. « What Are Sex Perverts? Qu'est-ce qu'un pervers sexuel? »

Dans cette parodie de jeu télévisé, quatre joueurs doivent deviner lequel des invités est le plus pervers. Le vainqueur est un rabbin qui aime à se faire fouetter par sa femme tandis qu'il mange du porc. Le jeu s'accompagne d'un petit film publicitaire très viril pour le sponsor, une lotion capillaire.

6. « Are the Findings of Doctors and Clinics Who Do Sexual Research Accurate? / Les découvertes de la recherche en sexologie sont-elles fiables? »

Victor Shakopopoulos (Woody Allen), chercheur en sexologie, et une jeune et jolie journaliste rendent visite au Dr Bernardo, un savant fou qui les séquestre pour se servir d'eux comme cobaye. En s'échappant, ils lâchent dans la nature un sein gigantesque que Victor parvient à capturer à l'aide d'un soutien-gorge géant.

7. « What Happens During Ejaculation ? / Que se passe-t-il pendant l'éjaculation? »

Un couple dîne au restaurant et conclut le rendez-vous de manière très galante à l'arrière d'une auto. Pendant ce temps, les « ouvriers internes » s'activent au fonctionnement de leurs différents organes avec, dans la scène finale, Woody en spermatozoïde juste avant le grand saut.

Play It Again, Sam / Tombe les filles et tais-toi (1972)

A force de voir et de revoir *Casablanca*, Allan Felix (Woody Allen), cinéphile de profession, s'adjoint « Humphrey Bogart » comme mentor et tâche de séduire les filles en jouant les copies par vraiment conformes. De rebuffades en échecs, il finit par séduire Linda (Diane Keaton), la femme de son meilleur ami, lorsqu'il cesse d'imiter « Bogart ». Il pourra quand même s'offrir son petit « remake » de la scène finale de *Casablanca* en renonçant héroïquement à Linda.

Sleeper / Woody et les robots (1973)

Cryogénisé à la suite d'une opération qui a mal tourné, Miles Monroe (Woody Allen) est décongelé en 2173 par des scientifiques dissidents qui souhaitent l'utiliser pour renverser le *Big Brother* de leur « Meilleur des Mondes » totalitaire. Miles, déguisé en robot serviteur, s'échappe en kidnappant sa propriétaire, la poétesse hédoniste Luna (Diane Keaton). Tandis que Miles est repris et subit un lavage de cerveau, Luna est gagnée à la cause révolutionnaire. Retrouvant Miles, elle l'entraîne dans une tentative d'assassinat du dictateur, ou plutôt de ce qu'il en reste, son nez. Ce dernier finit sous un rouleau compresseur et les deux amoureux s'éloignent vers des lendemains incertains.

Love and Death/ Guerre et amour (1975)

Boris Grushenko (Woody Allen), plus jeune fils d'une famille de propriétaires terriens russes, doit être fusillé demain à l'aube pour avoir tenté d'assassiner Napoléon. Il faut dire que ce dernier n'arrête pas d'envahir son pays, le forçant à devenir soldat alors qu'il ne rêve que de discussions philosophiques, et plus si affinités, avec sa belle cousine Sonia (Diane Keaton). Elle ne l'aime pas, mais accepte de l'épouser à la veille d'un duel, certaine qu'il n'en réchappera pas. Quand le sort la condamne à la vie conjugale, elle décide de faire du pleutre un héros et l'entraîne dans un complot contre le tyran français.

Annie Hall (1977)

Alvy Singer (Woody Allen), « anhédoniste » notoire, ouvre le film par un monologue où il nous confie qu'il vient de rompre avec une certaine Annie. Le film retrace son enfance, ses deux mariages, sa rencontre avec Annie (Diane Keaton), leur idylle, leur première rupture, leur brève réconciliation... A la fin, Annie s'est émancipée et connaît un certain succès dans la chanson et Alvy monte sa première pièce qui raconte leur histoire, avec juste une fin plus « heureuse ».

Interiors / Intérieurs (1978)

A trop vouloir la perfection, Eve (Geraldine Page), décoratrice d'intérieurs fanatique du dépouillement, tisse une toile névrotique dont elle est la première victime, mais qui s'étend à ses trois filles, Renata la poétesse de renom en panne d'inspiration (Diane Keaton), Joey l'artiste en devenir qui n'en finit jamais de se chercher et de s'autodétruire (Mary Beth Hurt) et Flynn l'actrice de second rang (Kristin Griffith). La crise majeure éclate quand Arthur, le père, quitte Eve et demande le divorce. Eve finit par se suicider la nuit du second mariage d'Arthur, entraînant presque Joey dans la mort.

Manhattan (1979)

Isaac Davis (Woody Allen) a pour petite amie une lycéenne de 17 ans, Tracy (Mariel Hemingway), et peine à écrire son grand œuvre sur Manhattan. Lorsque son meilleur ami rompt avec sa maîtresse Mary (Diane Keaton), intellectuelle névrosée d'anthologie, Isaac délaisse Tracy pour cette dernière. Mary rompt, mais quand Isaac souhaite revenir à Tracy,

celle-ci est sur le point de s'envoler pour Londres. Elle le laisse sur le conseil ambigu d'avoir davantage confiance en autrui.

Stardust Memories

(1980)

Les affres de Sandy Bates (Woody Allen), réalisateur célèbre pour ses films comiques, qui traverse une grave crise créatrice et existentielle juste au moment il est invité à l'hôtel Stardust pour une rétrospective de ses films. Retours en arrière, extraits de films de Sandy, fantômes, escapades, rencontres bizarres et même fantastiques, escarmouches avec sa maîtresse française (Marie-Christine Barrault) se succèdent, jusqu'à la conclusion dans une salle de cinéma dont tout ce petit monde, Sandy/Woody le dernier, sort après la projection de... *Stardust Memories* ?

A Midsummer Night's Sex Comedy/ Comédie érotique d'une nuit d'été

(1982)

L'action se situe vers 1900. Andrew (Woody Allen), inventeur du dimanche, et sa femme Adrian ont invité, pour passer le plus beau week-end de l'été, Leopold, cousin d'Adrian, célèbre universitaire rationaliste, d'un âge respectable, et sa fiancée Ariel (Mia Farrow), ainsi que leur meilleur ami, Max, médecin très libertin, et sa dernière conquête, Dulcie, une infirmière affranchie. Il s'avère qu'Andrew et Ariel se sont connus par le passé. Le temps du week-end, les couples vont se défaire et se refaire à l'aide des inventions d'Andrew, dont une mystérieuse « boule spirite » ; Leopold « passera » dans les bras de Dulcie, Andrew reviendra à Adrian pour une seconde lune de miel après une passade décevante avec Ariel, et Max envisagera de demander Ariel en mariage.

Zelig

(1983)

Les Années Folles : Zelig (Woody Allen) l'homme caméléon devient une célébrité en raison de son mal inédit qui le fait se métamorphoser à l'imitation de son entourage. Ce conformiste ultime sera « guéri » par le Dr Fletcher (Mia Farrow) quand il acceptera sa médiocrité.

Broadway Danny Rose

(1984)

Une bande de professionnels du comique s'en racontent de bien bonnes au Carnegie Deli, et en particulier les "meilleures" de Broadway Danny Rose, impresario spécialisé dans les ringards les plus improbables. La plus belle de toutes raconte comment, dans son dévouement absolu à son poulain Lou Canova, crooner italien enrobé, il en arrive à fréquenter la maîtresse de celui-ci, Tina Vitale (Mia Farrow), veuve d'un porte-couteau de la mafia. Le « Famille » aux trouses, Danny Rose tire Tina d'un bien mauvais pas, mais il est lâché par Lou dès que celui-ci a du succès, sur les conseils de l'ingrate. Il retourne à ses ringards, mais un revirement de Tina le gratifiera d'une « fin heureuse ».

The Purple Rose of Cairo / La rose pourpre du Caire

(1985)

Les années trente : Cecilia (Mia Farrow), petite serveuse mal mariée, perd son emploi et se console de ses malheurs en revoyant en boucle *The Purple Rose of Cairo*. A force de contemplation, elle fait sortir du film Gil (Jeff Daniels), le jeune premier, qui tombe amoureux d'elle. C'est la panique des deux côtés de l'écran. L'intervention de l'acteur incarnant Tom fera tout rentrer dans « l'ordre » : sommée de choisir entre acteur et personnage, Cecilia renvoie ce dernier dans son univers de fiction. Mais l'acteur repart pour Hollywood et il ne reste plus à Cecilia que la consolation de Fred Astaire, Ginger Rogers et *Top Hat*.

Hannah and Her Sisters / Hannah et ses sœurs (1986)

Hannah (Mia Farrow) est au cœur de ce film choral divisé en seize sections chacune consacrée à un personnage. Actrice réputée, elle a interrompu sa carrière pour se consacrer à ses parents, ses enfants, ses deux sœurs, son second mari Elliot, et même le premier, Mickey, hypocondriaque notoire en pleine crise existentielle et mystique. Sa sœur Lee vit avec un peintre plus âgé, fort misanthrope, et aura une liaison avec Elliot, tandis que son autre sœur, Holly, joue les traiteurs en attendant de décrocher un rôle. Les différentes crises se résoudront après une explication entre les trois sœurs, les deux cadettes reprochant à Hannah sa perfection maternante, et le dénouement tiendra du miracle : Holly s'accomplit dans l'écriture et file le parfait amour avec Mickey, tellement bien guéri de ses angoisses qu'il va devenir père alors qu'on le disait stérile!

Radio Days (1987)

Suite d'anecdotes sur le petit monde de la radio dans les années quarante. Le fil conducteur est assuré par le narrateur Joe (avec la voix de Woody Allen) qui évoque son enfance : sa famille écoutant sans cesse la radio, chaque émission de prédilection est l'occasion d'une saynète drolatique, les épisodes consacrés à la radio alternant avec les souvenirs d'enfance.

September (1987)

C'est la fin de l'été et Lane (Mia Farrow) se remet d'une tentative de suicide dans une maison de campagne qu'elle cherche à vendre. Le huis-clos réunit Lane, Peter, un écrivain qu'elle loge et dont elle est amoureuse, un vieux voisin amoureux d'elle, une amie mère de famille passablement dépressive elle aussi, et enfin la mère de Lane, actrice vieillissante mais toujours dynamique, et son mari. Le passé pèse lourd sur Lane, qui aurait tué l'amant de sa mère quand elle avait quatorze ans. La crise va éclater, qui verra Peter et la meilleure amie trahir Lane, et la mère et la fille de déchirer. Au dénouement, Lane sera seule, mais autorisée à vendre la maison par sa mère, et à laisser le passé derrière elle.

Another Woman / Une autre femme (1988)

Tout semble réussir à Marion (Gena Rowlands), professeur d'université bien mariée, à l'aube de la cinquantaine. Mais dans le studio loué pour pouvoir écrire son dernier livre en paix, la mauvaise isolation lui fait entendre les séances d'une « autre femme » (Mia Farrow) chez le psychanalyste voisin. Cette intrusion lui fera revenir en mémoire tout le passé qu'elle avait souhaité étouffer dans sa quête de perfection, et elle se verra forcée de revoir sa vie. A la fin du film, elle est seule, mais apaisée après la crise.

Oedipus Wrecks / Le complexe d'Œdipe (1989)

Un des trois sketches de *New York Stories*. Sheldon (Woody Allen) est fiancé à une belle *shickse* blonde (Mia Farrow) au grand dam de sa mère qui le harcèle et le ridiculise à tout propos. Miracle : un magicien l'en débarrasse en ne parvenant pas à la faire réapparaître après disparition. Sheldon est délivré, mais quelque temps plus tard, Sadie réapparaît dans le ciel de Manhattan pour l'humilier de la façon la plus publique qui soit. Tout rentrera dans l'ordre quand Sheldon trouvera une compagne (Julie Klavner) en tous points conforme aux vœux de Sadie.

Crimes and Misdemeanors / Crimes et délits (1989)

Judah Rosenthal (Martin Landau), ophtalmologiste de grande réputation, demande l'aide de son frère, un mafieux, pour le débarrasser d'une maîtresse encombrante. Un temps taraudé par sa conscience, il oubliera ses remords en constatant que tout lui réussit alors que des justes sont frappés : son patient et ami, un rabbin, devient aveugle, son vague cousin Cliff,

documentariste exigeant (Woody Allen), galère quand son producteur complaisant prospère et lui ravit la femme qu'il convoite, et le philosophe qui était le maître à penser de Cliff se suicide.

Alice (1990)

Alice Tate (Mia Farrow), épouse potiche d'un yuppie florissant, s'ennuie. Elle s'essaie à l'écriture et s'adresse au Dr Yang pour soulager un mal de dos persistant. Les philtres de ce dernier lui font revivre des épisodes de son passé, découvrir la duplicité de son mari et la vacuité de sa vie, par la grâce de l'adultère et d'une « rencontre » avec Mère Térésa ! Une conversion complète l'envoie à Calcutta d'où elle revient pour vivre dans la simplicité avec ses enfants.

Shadows and Fog/ Ombres et brouillard (1992)

Adaptation au cinéma de la pièce de Woody Allen *Death*. Un tueur rôde dans la ville, et on oblige Kleinman (Woody Allen) à faire partie d'une milice de citoyens, avant de le soupçonner. Il rencontre Irmay (Mia Farrow), avaleuse de sabre ayant quitté son mari, un clown volage. Elle l'introduit dans le monde du cirque, où Kleinman fera disparaître le tueur à l'aide d'un magicien dont Kleinman décide de devenir l'assistant pour partir avec le cirque à la fin.

Husbands and Wives / Maris et femmes (1992)

Jack (Sydney Pollack) et Sally (Judy Davis), que tout le monde croyait un couple uni, annoncent à leurs amis Gabe (Woody Allen) et Judy (Mia Farrow) qu'ils se séparent. La nouvelle bouleverse Judy qui se dispute avec Gabe et finalement le quitte. Jack et Sally tentent de refaire leur vie, mais la jalousie les ramène l'un à l'autre pendant que Gabe se rapproche d'une de ses étudiantes qui finalement l'éconduit et que Judy parvient à conquérir Michael, pourtant amoureux de Sally.

Manhattan Murder Mystery / Meurtre mystérieux à Manhattan (1993)

Carol (Diane Keaton) et Larry (Woody Allen), couple de bourgeois new-yorkais, ont une vie plutôt agréable, mais Carol s'ennuie. Trouvant louche le décès subit de sa voisine, elle entraîne Larry dans une enquête rocambolesque qui finira par effectivement provoquer le meurtre de la voisine par son mari - le premier corps était celui de sa belle-sœur des biens de laquelle il souhaitait s'emparer. Larry et Carol viendront à bout du « méchant », qui sera abattu par sa fidèle secrétaire folle de jalousie.

Bullets Over Broadway/ Coups de feu sur Broadway (1994)

Broadway en pleine Prohibition : David Shayne (John Cusack) est un artiste, un jeune dramaturge sans concession – à tel point qu'il devient très difficile de trouver un commanditaire pour ses pièces. Son agent finit par trouver la perle rare, Nick Valenti, un « boss » mafieux, la seule condition étant qu'Olive, la poule du boss, ait un rôle dans la pièce. Exécrable actrice, elle participe aux répétitions flanquée d'un gorille (Chazz Palmintieri) qui commence par suggérer quelques modifications à la pièce avant de carrément la récrire, faisant d'un pensum un succès assuré. Pour parachever son œuvre, il élimine Olive et finit sous les balles des hommes du boss tandis que la pièce triomphe et que David, purgé de ses prétentions artistiques, retourne vivre à Detroit.

Mighty Aphrodite / Maudite Aphrodite (1995)

Amanda (Helena Bonham Carter) et Lenny Weinrib (Woody Allen) adoptent un bébé. Quelques années plus tard, alors que le couple bat de l'aile, Lenny entreprend de retrouver la mère de ce petit garçon à l'intelligence précoce. Las, la mère, Linda (Mira Sorvino), est une prostituée totalement inculte mais pleine d'allant. Lenny voudrait qu'elle change de vie, ce qui l'entraîne dans des difficultés sans nom. Aphrodite finira toutefois par se montrer généreuse, Amanda reviendra à Lenny et Linda trouvera l'âme sœur, ayant même une fille de Lenny sans que ce dernier le sache jamais.

Everyone Says I Love You / Tout le monde dit I Love You (1996)

Ou comment, dans un monde de fantaisie repeint aux couleurs de la comédie musicale, on tombe amoureux, on se lasse ou on se trompe, et on recommence. DJ, la narratrice nous conte les flammes et les déboires de sa tribu recomposée de « libéraux » de l'Upper East Side de Manhattan, avec une attention particulière pour son père, Joe Berlin (Woody Allen). Elle favorisera sa liaison avec la belle Von (Julia Roberts) dont elle connaît tous les fantasmes pour avoir épié ses séances chez le psychanalyste. Mais l'aventure trop parfaite échouera comme les autres, chacun chantera « *I'm through with love* » et la ronde recommencera.

Deconstructing Harry/Harry dans tous ses états (1997)

Harry Block (Woody Allen), écrivain de renom, connaît les affres de la panne de l'écrivain et se voit envahi par ses ex qui lui reprochent d'exploiter sa vie privée dans ses écrits. Sur un rythme frénétique, les scènes de la vie de Harry se mêlent aux épisodes tirés de ses fictions. Il ne sera délivré qu'à la fin, après un voyage initiatique l'amenant à recevoir l'hommage de ses lecteurs et de ses personnages dans le cadre de son ancienne université. Mais avant d'y parvenir, il sera jeté en prison pour l'enlèvement de son fils. Ayant retrouvé le goût d'écrire, il se lance dans l'histoire d'un personnage incapable de « fonctionner » ailleurs que dans la fiction.

Celebrity (1998)

Lee Simon (Kenneth Branagh) a rompu avec sa femme Robin (Judy Davis). Ecrivain, il gâche son talent à écrire pour la presse *people* et galère à la périphérie de la *jet set* comme du monde des lettres. Il épuise ses chances et comme amant et comme écrivain en se montrant incapable de constance. Pendant ce temps, Robin, l'intellectuelle psychorigide, devient la maîtresse puis l'épouse d'un producteur de télévision commerciale qui la métamorphose en animatrice vedette.

Sweet and Lowdown / Accords et désaccords (1999)

Retour aux années trente : la vie dissolue d'Emmet Ray (Sean Penn), le « deuxième meilleur guitariste du monde ». Un génie, peut-être, mais souteneur à ses heures, qui n'aime rien tant que de tirer sur les rats dans les décharges et d'aller regarder passer les trains. La légende raconte qu'il composa ses plus beaux morceaux après avoir enfin vu son idole, Django Rheinhardt, mais dans le film, cette vision le fait perdre connaissance puis disparaître sans que jamais nous ne les entendions.

Small Time Crooks / Escrocs mais pas trop (2000)

Ray Winkler (Woody Allen) ne vous croit pas quand vous lui dites que son surnom, « le Cerveau », est ironique, et il se lance dans le casse du siècle avec une équipe de bras cassés. Il s'agit d'acheter une boutique à quelques pas de la banque visée et de creuser un tunnel entre les deux locaux. Le casse échoue lamentablement, mais la couverture, une boutique de *cookies*, connaît un succès fabuleux. Enrichis, Ray et sa femme Frenchy se retrouvent à

côtoyer un monde qui n'est pas le leur. Ray reste fidèle à ses humbles origines tandis que Frenchy veut jouer la grande bourgeoise patronne des arts. Mais elle lui reviendra, trahie et ruinée par son mentor et ses financiers.

The Curse of the Jade Scorpio/ Le sortilège du scorpion de jade (2001)

Les années quarante : CW Briggs (Woody Allen), enquêteur « à l'ancienne » pour une compagnie d'assurances, est méprisée par une nouvelle employée, Betty Ann Fitzgerald (Helen Hunt). Il enquête sur une série de vol de bijoux, mais plusieurs indices amènent la police à soupçonner puis à poursuivre CW Briggs, qui a effectivement commis les cambriolages sous hypnose. Le véritable auteur des crimes est le magicien qui à l'occasion d'un spectacle avait fait jouer les amoureux aux pires ennemis, CW et Betty Ann. A la fin, Polgar sera neutralisé et les anciens ennemis jurés fileront le parfait amour.

Hollywood Ending (2002)

Val Waxman (Woody Allen), réalisateur sur le retour, galère. Son ex épouse, fiancée à un gros producteur de Hollywood, lui décroche le tournage de la dernière chance, mais Val perd la vue ! Il essaie de dissimuler ce handicap majeur en ayant recours à un soi-disant interprète chinois (le directeur de la photographie ne parle pas un mot d'anglais), mais le film incohérent risque de signer sa perte. Miracle cependant : réconcilié avec son ex comme avec son fils, il recouvre la vue, et les Français font un triomphe au film !

Anything Else / La vie et tout le reste (2003)

Jerry Falk (Jason Giggs), jeune auteur de textes pour *standup comedians*, est incapable de mettre fin à des situations pourtant frustrantes, en particulier à sa liaison avec la capricieuse Amanda. Il fait la connaissance d'un collègue plus âgé, Dobel (Woody Allen), qui devient son mentor. La fréquentation de ce personnage très particulier amènera Jerry à s'émanciper et à partir pour Hollywood lorsque Dobel disparaîtra de sa vie.

ANNEXE 3 : SCRIPTS DE SCENES DE FILMS ANALYSEES DANS LE MEMOIRE

Lorsque les scripts ont été établis par nous-même, nous avons choisi de donner les dialogues dans la version originale, mais de rédiger didascalies et éléments de description en français.

Les textes entièrement en anglais sont des citations de scripts de Woody Allen publiés.

Les scripts sont présentés dans l'ordre chronologique de sortie des films.

TAKE THE MONEY AND RUN

VIRGIL (*off*) What you are about to see is a film of the Union Fidelity Trust Bank. We're gonna see it just once, and to destroy the evidence we gonna eat the film. It'll be buffet style, you just help yourself and take place, here's some potato salad out there and my wife made coffee. This film could save your life.

*A gauche, un homme en plan taille, assis, qui regarde vers le haut à droite, un autre au milieu de l'image, presque entièrement dissimulé par un gros projecteur de film au premier plan, à droite un troisième en grande partie caché par le bras de la silhouette en amorce d'un homme debout de dos au premier plan. Panoramique vers la droite, le dos du personnage au premier plan, source de la voix *off*, occupe un instant tout le champ. Un mouvement tournant de la caméra revient sur le troisième homme, cette fois-ci de profil, assis en diagonale au milieu de l'image, puis nous amène, à la fin du plan, face à l'écran, un drap fixé au mur à l'arrière-plan, avec à droite les trois hommes assis de profil, et à gauche, en amorce, l'épaule et le bras de Virgil, et le projecteur.*

(CUT)

Sur un fond musical tonitruant, plan fixe de plusieurs secondes d'un carton illustré vieillot annonçant : « Troutfishing in Quebec ».

(CUT)

Gros plan du visage d'un des malfrats spectateurs, le visage tourné vers la droite, mais regardant vers la gauche.

MAN I've always hated those boring shorts.

(CUT)

Plan en extérieur, rompant la continuité de la séquence, de l'épouse de Virgil en plan taille, répondant apparemment à une interview.

VIRGIL'S WIFE He had the gang over for meetings and I prepared trays of pretzels and bullets... I had to, he's my husband.

(CUT)

Virgil, de dos, avance vers le projecteur, se tourne vers ses comparses à gauche, et s'appuie sur le projecteur tout en parlant.

VIRGIL We got the film camera, we got light, we got a truck; and the idea is, we pull up in front of the bank and we look like we're making a movie. We play the actors. All we need is somebody that'd be the director.

MAN I've got the perfect guy, an ex con I did some time with, by the name of Fritz.

(CUT)

Une chambre meublée à la décoration passe-partout. Fritz en plan rapproché, filmé en légère contre-plongée. Il parle avec un accent germanique caricatural.

FRITZ I will be the director. I was once a film director, I mean years ago, before movie and sound.

(CUT)

Fritz en plan taille, de trois-quarts face, toujours en légère contre-plongée.

FRITZ I worked with John Guilbert, Rudolf Valentino, Ruth and Garek...

(CUT)

Plan rapproché de Virgil assis, en légère plongée.

VIRGIL Ruth and Garek were baseball players.

(CUT)

FRITZ I was also bat boy for the Yankees. Fools in Hollywood...

Il se précipite vers la gauche en se baissant, et se met pratiquement à genoux devant Virgil de profil à droite. Derrière eux, une fenêtre.

(CUT)

Plan moyen de Virgil assis sur un lit à gauche de l'image, tourné vers Fritz au milieu, à genoux devant lui.

FRITZ ... they did not recognize my genius. Now I shall wear the uniform of director...

Il tapote l'épaule de Virgil.

(CUT)

Plan taille de Virgil qui serre contre lui sa veste dans un geste de protection et la tripote nerveusement tout en contemplant Fritz, fasciné.

FRITZ ... and you will be my actor. You, you will enter the bank and say: "Up with the hands this is a stick-up," thereby announcing our theme...

(CUT)

Plan serré épaules de Fritz, tourné de trois-quarts face vers Virgil en profil perdu au premier plan à gauche.

FRITZ ... man's greed. Now say it, that we hear the line.

(CUT)

VIRGIL Up with the hands, this is a stick-up.

Plan moyen, même angle.

FRITZ No, no, more feeling. Again now.

VIRGIL But, Fritz, this is a bank robbery, not a movie.

(CUT)

Plan à nouveau plus rapproché.

FRITZ Oh, oh, yes, yes...

(CUT)

Contre-plongée. Virgil à gauche, Fritz de profil, au second plan, la fenêtre.

FRITZ Forgive me, I will be fine when the time comes.

Il se penche et parle sous le nez de Virgil.

Thank you all.

Il tapote le bras de Virgil.

Everybody, take five.

Musique.

PLAY IT AGAIN, SAM**I.****Plan 1.**

Ouverture au noir.

Une voix off : Allo-

Noir et blanc très peu éclairé. Brouillard et nuit. Plan large pris de l'intérieur d'un hangar à avions. Au second plan à droite, à l'extérieur, un avion s'apprête à rouler vers la piste de décollage. Au centre de l'image, la silhouette d'un homme en uniforme français - il porte un képi - qui parle dans un téléphone mural placé près de la porte grand ouverte du hangar. Près de l'avion, des silhouettes.

POLICEMAN ... allo... Radio tower. Lisbon plan taking off in ten minutes. Please tell 'm to wait.

Plan 2.

Plan américain du militaire au téléphone, de profil.

POLICEMAN Thank you.

Il raccroche. On entend le moteur d'une voiture qui approche, dont on voit les phares passer derrière une fenêtre au second plan à gauche. L'homme se tourne dos à la caméra vers la fenêtre puis revient de profil et se dirige vers la droite, vers la porte du hangar, tandis que la caméra le suit. De dos, il observe les phares qui se rapprochent. Une grosse automobile entre dans le champ à gauche et se dirige vers l'avant, à droite, en plan rapproché, en effectuant un virage. Dans l'angle droit du pare-brise, un macaron officiel. La portière arrière droite s'ouvre, puis l'avant droite. Victor Lazlo / Paul Heinreid à l'arrière, Rick / Humphrey Bogart à l'avant descendent simultanément, Victor Lazlo se tourne pour aider Ilsa / Ingrid Bergman à descendre à l'arrière tandis que Louis / Claude Rains, en uniforme de chef de la police, descend à l'avant. Rick s'adresse à Louis.

RICK Louis, have your men go with Lazlo, and take care of his luggage.

LOUIS Certainly, Rick, anything you say..

Louis s'avance vers le centre de l'image et s'adresse au militaire; léger déplacement de la caméra vers la gauche.

LOUIS Find Mr Lazlo's luggage and put it in the plane.

POLICEMAN Yes Sir.

Il salue et s'éloigne. Louis se tourne vers Lazlo, Rick et Ilsa.

POLICEMAN (To Lazlo) This way please.

Plan 3.

Lazlo s'éloigne de dos, à la suite du policier. La caméra s'arrête sur Ilsa en plan rapproché. Ilsa se tourne vers la gauche. Zoom avant sur Ilsa.

RICK (off) If you don't mind, you fill in the names-

Plan 4.

Plan américain de Rick, à gauche, légèrement tourné vers la droite, d'Ilsa au deuxième plan à droite, tournée de profil vers la gauche, et de Louis devant elle, au premier plan, tourné vers Rick. A l'arrière plan, l'avion.

RICK ... that'll make it even more official.

Rick donne les documents à Louis. Celui-ci s'avance vers la gauche, passant devant Ilsa et Rick qui restent au deuxième plan. La caméra le suit.

LOUIS You think of everything, don't you?

Plan 5.

Louis se tourne vers Rick et Ilsa.

RICK And the names will be Mr and Mrs Victor Lazlo.

ILSA But-

Elle s'avance vers Rick qui se tourne vers elle.

Plan 6.

Plan rapproché de Rick et Ilsa tournés de profil l'un vers l'autre, Rick à gauche, Ilsa à droite. Ilsa touche le coude de Rick.

ILSA Why my name, Richard ?

On entend maintenant, crescendo, le thème musical « As Time Goes By » à l'orchestre. Rick prend le bras droit de Ilsa. La caméra se rapproche jusqu'au gros plan sur les profils.

RICK Because you're getting on that plane.

ILSA I don't understand. What about you?

Rick se tourne vers Louis qui est hors champ à gauche.

RICK I'm staying here with him till the plane gets safely away.

ILSA No, Richard, no, after what happened to you last night, we've-
Véhémente, elle hoche la tête en signe de dénégation.

RICK Last night we said a great many things... You said I was to do the thinking for both of us, well, I've done a lot of it since then and it all ends up to one thing, you're getting on that plane with Victor where you belong and-

Rick, minéral, en apparence impassible, contraste avec Ilsa, palpitante et bouleversée.

ILSA But Rick, no, no, I-

RICK And you've got to listen to me. Do you have any idea of what you've got to look forward to if you stay here? Nine chances out of ten we'd both end up in a concentration camp, isn't that true Louis?

Rick se tourne vers Louis hors champ à gauche. Zoom arrière de la caméra.

Plan 7.

Plan américain de Louis de trois-quarts face, dans le hangar, devant un bureau, stylo à la main.

LOUIS I'm afraid Major Strosser would insist.

Plan 8.

Plan général de la scène. Au premier plan à gauche, dans l'ombre, Louis de profil, tourné vers la droite. A droite, au deuxième plan, Rick et Ilsa tournés l'un vers l'autre, en pied. A l'arrière plan au milieu, l'avion.

ILSA You're saying this in order to make me go.

Zoom avant vers Rick et Ilsa.

RICK I'm saying it because it's true. Inside of us we both know you belong to Victor.

Plan 9.

Plan rapproché de Rick, en profil perdu au premier plan à gauche, et d'Ilsa au deuxième plan au milieu, tournée de trois-quarts face vers Rick. Elle baisse les yeux sur « inside of us », puis les lève à nouveau.

RICK You're part of his work, the thing that keeps him going. If that planes leaves the ground and you're not with him you'll regret it.

ILSA But...

Plan 10.

Contrechamp. Gros plan sur Rick de trois-quarts face à gauche au deuxième plan et d'Ilsa en profil perdu au premier à droite.

RICK Maybe not today, maybe not tomorrow, but soon, and for the rest of your life.

Plan 11, Intérieur, nuit ? Couleur. Gros plan du visage de Woody Allen dans la moitié droite de l'image, les yeux légèrement levés vers le haut et la gauche, un petit reflet de

l'écran dans le haut de chaque verre de ses lunettes, les yeux écarquillés, totalement abîmé dans sa vision. A droite, des reflets rougeâtres, une lueur rouge au deuxième plan en haut à gauche.

ILSA (off) What about us ?

RICK (off) We'll always have Paris.

Allen / Allan bat des paupières, l'air bouleversé.

RICK (off) We didn't have it... We lost it, until you came to Casablanca-

Allen ouvre la bouche, la laisse légèrement béante. Apparaît à gauche, au niveau de sa bouche : « PARAMOUNT PICTURES » et en dessous : « presents ». Toutes les mentions du générique s'inscriront au même endroit.

RICK (off) ... and got it back for last night.

ILSA (off) And I said I would never leave you.

A l'écran s'inscrit : "an", avec en dessous, "ARTHUR P. JACOBS », et encore en dessous, « production ».

RICK (off) And you never will. Look, I'm not going to be noble-

A l'écran, "in association with", au dessous, "ROLLINS-JOFFE" et encore au dessous, "productions".

RICK (off) ... but it doesn't take much to see that the problems of three little people don't amount to a hill of beans in this crazy world.

Plan 12.

Gros plan du visage d'Ilsa, légèrement tourné vers la gauche, les yeux mouillés de larmes.

RICK (off) Some day you'll understand that.

Ilsa baisse la tête. On voit la main de Rick qui lui prend le menton et lui relève doucement le visage.

RICK (off) Now, now.

Plan 13.

Plan rapproché de Rick de trois-quarts face à gauche au deuxième plan, tourné vers la droite, et d'Ilsa en profil perdu au premier plan à droite, le visage levé vers lui.

RICK Here's looking at you, kid.

Plan 14.

Retour sur Allen, bouche bée, totalement captivé. S'inscrit alors, comme un phylactère en face de sa bouche, « PLAY IT AGAIN, SAM ». La musique du film change, se fait plus dramatique. Allen ferme la bouche. S'inscrivent à l'écran, « a », dessous « Herbert Ross », et encore en dessous, « film ». On entend, sur la bande son de Casablanca, une voiture qui klaxonne, des pas précipités.

RICK (off) There's something you should know-

Plan 15.

Au deuxième plan à gauche, plan moyen de Lazlo de trois-quarts face tourné vers Rick en profil perdu au premier plan à droite.

RICK ... before you leave.

LAZLO Mr Blaine, I'm not asking you to explain anything.

RICK I'm going to anyway because it might make a difference to you later on.

Plan 16.

Plan rapproché de Rick au centre de l'image, de trois-quarts face, tourné vers la gauche.

RICK You said you knew about Ilsa and me.

Plan 17.

Plan rapproché d'Allen, en buste, dans la moitié droite de l'image, sur fond noir avec des reflets rougeâtres.

LAZLO (off) Yes.

RICK (off) You didn't know she was at my place last night-

Allen récite le dialogue en silence en même temps que Rick, mimant les mouvements des lèvres de Humphrey Bogart.

RICK (off) ... when you weren't. She came there for the letters of transit, isn't that true Ilsa?

Apparaît à l'écran, "starring" et en dessous, "WOODY ALLEN", tandis qu'Allen continue, hypnotisé, à reproduire le jeu et le discours de Rick/Humphrey Bogart, la scène se reflétant toujours dans ses lunettes.

ILSA (off) Yes.

RICK (off) She tried everything, but nothing worked.

Apparaît à l'écran, "DIANE KEATON".

RICK (off) She did that to convince me that she was still in love with me, but that was all over long ago. ("TONY ROBERTS") For your sake ("JERRY LACY"), she pretended it wasn't and... I let her pretend ("and" / "SUSAN ANSPACH").

LAZLO (off) I understand.

LOUIS (off) Here it is.

LAZLO (off) Thanks.

Plan 18.

Extérieur nuit. Nouveau thème musical, plus dramatique. Plan rapproché de l'hélice de l'avion, qui se met à tourner très rapidement.

Plan 19.

Devant le hangar, à gauche Rick, au milieu Lazlo, à droite Ilse, en plan américain. Ils se tournent vers l'avant, à droite.

Plan 20.

Plan moyen des hélices et de la carlingue de l'avion marquée d'un logo représentant un hippocampe.

Plan 21.

Gros plan du visage de Rick.

Plan 22.

Gros plan du visage d'Ilsa qui se tourne vers la gauche.

Plan 23.

Gros plan du visage de Rick.

Plan 24.

Gros plan du visage d'Ilsa.

Plan 25.

Gros plan du visage d'Allen, dans la moitié droite. A gauche s'inscrivent, l'un en dessous de l'autre, « co-starring » / « JOY BANG » / « and » / « VIVA as Jennifer ».

LAZLO (off) Are you ready Ilsa?

ILSA (off) Yes, I'm ready. ("and" / "SUZANNE ZENOR" / "DIANA DAVILA" / "MAKI FLETCHER") Bye, Rick.

Plan 26.

Au premier plan à gauche, de dos Lazlo, au deuxième plan à droite, de face, Rick en plan moyen.

RICK You'd better hurry, you'll miss that plane.

Plan 27.

Plan moyen de Rick de dos au premier plan à droite, et au deuxième plan à gauche, Lazlo et Ilsa qui se détournent et marchent vers l'avion. Reprise du thème « As Time Goes By », qui va crescendo.

Plan 28.

Plan moyen d'Allen en buste, dans la moitié droite de l'image, de trois-quarts face, les yeux et le visage légèrement tournés vers le haut à gauche. Apparaissent à l'écran « associate producer » et en dessous, « FRANK CAPRA, Jr ».

Plan 29.

L'avion décolle, venant du deuxième plan à gauche et se dirigeant vers le premier à droite.

Plan 30.

De dos, regardant l'avion, en plan moyen, dans le coin à gauche Louis, à côté de lui, Rick.

Plan 31.

Plan plus rapproché de Louis à gauche au deuxième plan et de Rick au premier plan au milieu de l'écran. Ils ont le visage levé, leurs yeux suivent de droite à gauche la trajectoire de l'avion hors champ.

Plan 32.

Dans la salle, plan taille d'Allen, de profil, le visage tourné vers le haut et la gauche, légèrement penché en arrière. On devine, autour de lui, la silhouette d'autres spectateurs. Apparaissent à l'écran, « based on the play by » et en dessous, « WOODY ALLEN ».

LOUIS (off) It might be a good idea if you did disappear from Casablanca for a while. There is a Free French garrison over at Brazzaville.

A l'écran, “produced on the” / “New York stage by” / “DAVID MERRICK”. On commence à entendre « La Marseillaise ».

LOUIS (off) I could be induced to arrange a passage.

RICK (off) My letters of transit? (“executive producer” / “CHARLES J. JOFFE”) I could use a trip. But it doesn't make any difference to our bet. You still owe me ten thousand francs.

Allen sourit. A l'écran s'inscrivent, “screenplay by”, et en dessous, “WOODY ALLEN”.

LOUIS (off) And that ten thousand francs should pay all your expenses.

RICK (off) Our expenses.

LOUIS (off) Hu hu.

Allen sourit de plus belle et acquiesce.

RICK (off) Louis-

Plan 33.

Louis et Rick s'éloignent, de dos, vers les lumières dans le brouillard à l'arrière-plan, tandis que retentit « La Marseillaise ». La caméra zoome en arrière, en plongée sur les deux silhouettes.

Plan 34.

« La Marseillaise » continue à jouer. Plan moyen de la salle. Au premier rang, en amorce à droite, une jeune femme brune à lunettes, aux cheveux longs et plats. Au deuxième rang, au milieu de l'image, Allen assis. Derrière lui, quelques spectateurs. S'inscrivent à l'écran, « produced by », et en dessous, « ARTHUR P. JACOBS ». La lumière de l'écran décline avec la fin du film, on va presque jusqu'au noir, puis les lumières de la salle, plus vives, s'allument quand cesse la musique. A l'écran : « directed by » / « Herbert Ross ». Les spectateurs derrière Allen baillent, s'étirent, dans un léger brouhaha de conversations. Allen cligne des yeux, secoue doucement la tête, regarde autour de lui, gonfle les joues, soupire et entreprend de se lever.

Plan 35.

Plan moyen, en légère contre-plongée, de la salle. Allen se met debout, sort de la rangée de fauteuil et remonte l'allée de dos parmi d'autres spectateurs.

Plan 36.

Dans le hall, Allen sort de la salle, passe devant une sorte de bar en marchant de droite à gauche, la tête basse, en plan américain.

ALLEN (*Inner voice*) Whom am I kidding? I'm not like that. I never was-

Plan 37.

Plan rapproché d'Allen, de profil tourné vers la droite. Il marche dans la rue : derrière lui, des maisons, autour de lui, des bruits de circulation. Il plisse les yeux dans la lumière vive. La caméra le suit en travelling tandis qu'il se dirige de gauche à droite, l'air sombre, sans rien regarder autour de lui.

ALLEN (*Inner voice*) ... and I'll never will be. Strictly the movies.

II.

Linda a tellement épaulé Allan dans son entreprise de conquête(s) féminines(s) que les deux amis ont fini par devenir amants d'une nuit. A l'image de son modèle, Allan a pris la décision héroïque de renoncer à elle afin de ne pas détruire le couple qu'elle forme avec Dick, son meilleur ami. Il poursuit donc Linda qu'il croit en route pour annoncer à Dick qu'elle le quitte pour lui.

Plan 1.

Musique à la fois dramatique et enlevée, assez typique des « thrillers » et des policiers des années soixante-dix. Un taxi jaune roule dans la nuit, se déplaçant de droite à gauche. On le voit de l'extérieur, en plan rapproché. A gauche, au premier plan, le chauffeur. A droite, au second, Allan, la tête basse et légèrement ballante, l'air grave et déterminé.

Plan 2.

Plan large d'une voie rapide, de nuit, vue en caméra subjective depuis le taxi. On passe sous des panneaux, « SF AIRPORT », « AIRPORT SHOPS ».

Plan 3.

Plan moyen, de l'intérieur du hall de l'aéroport, à travers des portes vitrées dans lesquelles se réfléchit la foule. Un taxi jaune entre dans le champ à gauche et s'immobilise au bord du trottoir. Allan sort par la porte arrière droite marquée « Yellow Cab Co. » et se dirige vers l'avant du taxi en fouillant dans sa poche.

Plan 4.

Linda, grand feutre mou, veste claire ceinturée, descend d'un autre taxi jaune et se précipite vers les portes de l'aéroport.

Plan 5.

Plan rapproché de Linda, de profil, qui avance à vive allure dans le hall de l'aéroport.

Plan 6.

En plan rapproché, Allan passe les portes vitrées et s'avance dans le hall au milieu de la foule des voyageurs. En plus de la musique, la bande-son reproduit une ambiance d'aéroport, appels au micro et léger brouhaha.

Plan 7.

Plan américain, en contre-plongée, d'Allan qui se fraye un passage dans la foule et avance rapidement vers la caméra.

Plan 8.

Linda, en plan américain, arrive vivement à un comptoir. Au premier plan de dos, les silhouettes sombres des employés de l'aéroport.

LINDA Can you tell me what gate the flight to Cleveland is on?

EMPLOYEE Yes, gate 15.

Linda sort du champ par la gauche.

Plan 9.

Allan, de profil, en plan américain, court de gauche à droite.

Plan 10.

Linda, en plan américain et en contre-plongée, se fraye un chemin dans la foule.

Plan 11.

Dick entre dans le champ à gauche, habillé en homme d'affaires, pardessus sombre, costume, cravate, de profil, et s'avance entre des comptoirs chargés de plantes vertes et de présentoirs divers.

Plan 12.

Un stand de renseignements. Au premier plan, des silhouettes floues en gros plan. Au second, le comptoir. Allan apparaît en buste derrière.

ALLAN Where's the plane to Cleveland?

EMPLOYEE Gate 15.

Plan 13.

Plan moyen de Dick qui marche vers la caméra jusqu'à ce qu'il soit en plan rapproché.

Plan 14.

Un couloir étroit. Linda en pied court vers la caméra.

Plan 15.

Allan en plan moyen, en profil perdu, court vers la droite.

Plan 16.

Allen, en plan américain et en contre-plongée, court vers l'avant.

Plan 17.

Linda en pied arrive à une porte d'embarquement déjà déserte. Elle avance vers la caméra, bifurque vers la gauche, regarde autour d'elle, pousse une porte et sort du champ par la gauche. A ce moment, Allan apparaît au fond à droite.

ALLAN Linda, Linda !

La musique s'arrête. Allan arrive à la porte, la pousse, sort du champ.

Plan 18.

Extérieur nuit. Allen en pied entre dans le champ en haut à droite et court vers le milieu de l'image. La caméra le suit, il passe devant puis décrit une courbe. Il s'arrête de profil face à Linda.

ALLAN Linda, Linda !

Zoom avant sur les deux personnages qui se font face, de profil, Linda à gauche, Allan à droite. A l'arrière plan, un avion. On entend des bruits de réacteurs.

LINDA Al, what are you doing here?

ALLAN I think I have something very important to tell you.

Le zoom s'arrête quand les deux personnages sont en plan rapproché. Linda tourne la tête vers l'avion, revient sur Allan. Elle est très souriante, l'air presque extasié.

LINDA So do I.

ALLAN (out of breath) Linda...

LINDA Allan, do you realise what a wonderful thing has happened? Alan, the most wonderful thing in the world has happened right under our own noses.

Allan cherche son souffle, lève la main, essaie de l'interrompre pour parler à son tour.

Plan 19.

Plan rapproché. A gauche au premier plan, Linda de dos, à droite au second, Allan de face.

LINDA We had a wonderful experience. Doesn't it surprise you? You didn't have to do anything-

Plan 20.

Contrechamp du plan 19 : au premier plan à droite, Allan de dos, au second à gauche, Linda de face.

LINDA You didn't have to leave any half opened books lying around, you didn't have on the proper mood music. Why I even saw you in your underwear with the days of the week written on them.

Plan 21.

Angle identique au plan 19. Allan lève les mains et les agite, véhément.

ALLAN Linda, we have to call it quits.

Il tourne la tête vers le fond à gauche, on suppose en direction de l'avion de Dick. On entend le bruit des réacteurs plus distinctement.

LINDA Yes I know.

Allan revient sur elle, interloqué.

ALLAN Pardon me?

LINDA Suddenly everything became very clear.

Plan 22.

Angle identique au plan 20.

LINDA And when I ask myself, « Do I really want to break off my marriage? », the answer is no.

Elle fait non de la tête.

Plan 23.

Voir plan 19.

LINDA I love Dick.

Allan acquiesce doucement.

Plan 24.

Voir plan 20.

LINDA And although somebody as wonderful as you is very tempting-

Plan 25.

Voir plan 19.

LINDA ... I cannot imagine my life without him.

ALLAN You can't?

LINDA He needs me, Allan.

Il opine du chef.

Plan 26.

Voir plan 20.

LINDA And in some unexplainable way, I need him.

ALLAN I know he needs you.

Linda baisse la tête, souriante.

LINDA It's the first time I've ever been affected by anyone besides Dick. I'm already in love with you-

Plan 27.

Voir plan 19.

LINDA ... and unless we stop it now I'll get too deeply involved to go back to him.

Plan 28.

Voir plan 20.

LINDA Oh I don't regret a moment of what's happened because what it's done to me is to reaffirm my feelings for Dick.

Plan 29.

Voir plan 18. Linda se tait. Allan tourne légèrement le visage vers la droite, songeur. Une nappe de brouillard vient les envelopper.

ALLAN Linda, I understand, really.

LINDA Sure? You're not saying that to make things easier?

Le bruit des réacteurs se fait plus fort.

ALLAN No, I'm saying it because it is true. Inside of us, we both know you belong to Dick, you're part of his work, the thing that keeps him going.

Plan 30.

Voir plan 19.

ALLAN If that plane leaves the ground and you're not with him you'll regret it. Maybe not today, maybe not tomorrow, but soon and for the rest of your life.

Plan 31.

Voir plan 20.

LINDA T'is... it's beautiful.

Elle secoue doucement la tête.

Plan 32.

Voir plan 19.

ALLAN It's from *Casablanca*. I've waited my whole life to say it.

Il ponctue ses paroles en les scandant avec les mains.

Plan 33.

Voir plan 20. Linda, l'air très ému, le regarde en souriant et en bougeant doucement la tête.

On entend les réacteurs. Elle baisse la tête.

Plan 34.

Voir plan 19. Allan sourit à Linda. Les deux visages se rapprochent imperceptiblement.

Plan 35.

Plan large. A l'arrière-plan, l'avion. Dick s'avance depuis la gauche vers le centre de l'image, la caméra le suit. Il entre dans la zone de brouillard et vient se placer entre Linda et Allan en plan américain. Linda et Allan se tournent vers lui.

DICK I thought I saw you here. What's going on?

ALLAN There's something you should know before you two leave.

Dick regarde Linda qui le regarde.

DICK Us? You're coming with me?

Dick sourit.

DICK Look, nobody owes me any explanation.

Il les regarde alternativement.

ALLAN I'm going to anyhow, because it may mean something to you later on.

Plan 36.

Plan rapproché. Au premier plan dans la moitié gauche de l'image, Dick de dos en silhouette très sombre. Au second, Allan de face.

ALLAN You said you thought Linda was having an affair. What you didn't know was she was at my place yesterday when you called. She came over to baby-sit with me because I was lonely, isn't that right Linda?

Plan 37.

Plan rapproché de Linda au centre, la tête légèrement baissée, les yeux caché par le bord de son chapeau.

LINDA Yes.

ALLAN (off) Over the past weeks I'd fallen in love with her. I hoped she felt the same way.

Linda se tourne vers la gauche.

Plan 38.

Plan rapproché de Dick de face.

ALLAN (off) I tried everything, but all she could talk about was you.

DICK I understand, Al.

Plan 39.

Plan rapproché d'Allan de face.

ALLAN I hope you do.

Plan 40.

La musique de Casablanca reprend sur un accord dramatique. Gros plan sur l'hélice de l'avion qui se met à tourner à toute vitesse.

Plan 41.

Plan moyen des trois personnages. Au premier plan à gauche, Dick, au centre à l'arrière plan, Allan, à droite au second plan, Linda. Tous trois se tournent vers l'avant et la gauche.

Plan 42.

Plan rapproché de l'avant de l'avion, hélices en marche.

Plan 43.

Retour aux trois personnages. Dick se retourne vers Allan, qui regarde Linda qui se tourne vers lui, puis Allan et Linda se tournent vers Dick.

Plan 44.

Plan rapproché de Dick, le visage légèrement tourné vers la gauche.

DICK We'd better be going.

Plan 45.

Linda de face, qui baisse relève les yeux, une larme sous l'oeil droit. Elle tourne le visage vers la gauche.

Plan 46.

Plan rapproché d'Allan de face.

Plan 47.

Plan moyen des trois personnages. Au fond, l'avion. Linda est tournée vers Dick qui serre la main d'Allan.

DICK I'll call you, Al.

Dick prend Linda par la taille et l'entraîne vers l'avion. Sur « As Time Goes By » à l'orchestre, on voit Dick et Linda de dos, qui marchent vers l'avion. Au premier plan à droite, Allan de dos les regarde partir. Linda se retourne une dernière fois puis s'éloigne. Le brouillard se fait de plus en plus épais.

ANNIE HALL

I.

INTERIOR – ALVY'S BED

Alvy is lying in bed next to Annie, who is leaning on her elbow looking down at him. He rubs her arms and she smiles.

ANNIE Alvy, let's never break up again. I don't wanna be apart.

(...)

ANNIE (*Snickering*) You know I think that if you let me, maybe I could help you have more fun, you know? I mean, I know it's hard and... Yeah.

ALVY I don't know.

ANNIE Alvy, what about... what if we go away this weekend, and we could-

ALVY Tsch, why don't we get... why don't we get Rob, and the three of us'll drive into Brooklyn, you know, and we show you the old neighborhood.

ANNIE Okay, okay. Okay.

ALVY That'd be fun for you. Don't you think-

ANNIE Yeah.

Alvy raises up his head and they kiss.

EXTERIOR. Highway.

Annie is behind the wheel in her VW, Rob is beside her, Alvy is in the back seat leaning forward so that his head is between them. They're driving down the highway.

ANNIE -me, my God, it's a great day!

ALVY (*Interrupting*) Hey, can you watch the road? Watch the-

ROB (*Overlapping*) Yeah, watch the road!

ALVY You'll total the whole car.

ANNIE (*Laughing*) Hey, you know, I never even visited Brooklyn before.

ROB I can't wait to see the old neighborhood.

ALVY Yeah, the neighborhood's gonna be great.

ROB We can show her the schoolyard.

ALVY Right. I was a great athlete. Tell her, Max, I was the best, I was all schoolyard.

ROB Yes, I remember. (*Annie laughs*) He was all schoolyard. They threw him a football once, he tried to dribble it.

ALVY Yeah, well, I used to lose my glasses a lot.

EXTERIOR. AMUSEMENT PARK.

Alvy, Annie and Rob move toward the roller coaster on the screen. The area's deserted. Sea gulls are heard.

ALVY Oh, look, look, there's that... that-that's my old house. That's where I used to live.

ANNIE (*Laughing*) Holy cow!

ROB You're lucky, Max-where I used to live is now a pornographic equipment store.

Annie laughs.

ALVY I have some very good memories there.

ROB What kind of good memories, Max? Your mother and father fighting all the time.

ALVY Yeah, and always over the most ridiculous things.

FLASHBACK – INTERIOR. ALVY'S HOUSE.

Alvy's father sits in his chair. His mother is polishing a door while young Alvy lies on the floor playing. Annie, adult Alvy and Rob quietly walk into the scene to watch.

ALVY'S FATHER You fired the cleaning women?(...)

ALVY'S FATHER She's a colored woman, from Harlem! She has no money! She's got a right to steal from us! After all, who is she gonna steal from if not us?

ADULT ALVY (*Yelling into the scene*) You're both crazy!

ROB They can't hear you, Max.

ALVY'S MOTHER Leo... I married a fool!

ROB (*Pointing*) Hey, Max! Who's that?

As the three friends watch Alvy's old living room, the scene has suddenly shifted. A huge crowd stands around the room, laughing, eating, chatting and vibrating with the turns of the roller-coaster ride.

ALVY It-it-it's the welcome home party in nineteen forty-five, for my cousin Herbie.

ADULT ALVY (*Pointing*) Look, look, there's-there's that one over there, that's Joey Nichols, he was my- (*Young Alvy stands next to Joey Nichols, who's sitting in one of the easy chairs. They smile at each other; people and noise all around*) -father's friend. He was always bothering me when I was a kid.

JOEY Joey Nichols. (*Laughing*) See, Nichols. See, Nichols! (*Joey shows young Alvy his cuff links and tie pin, which are made from nickels, as Alvy stands with hands on hips, unconcerned. Joey then slaps his hand to his forehead and puts a nickel on his forehead*) Yuh see, nickels! You can always remember my name, just think of Joey Five Cents. That's me, Joey Five Cents!

Joey grabs Alvy's cheeks and pinches them.

YOUNG ALVY (*Turning away*) What an asshole!

(...)

EXTERIOR. STREET.

Alvy and Annie walk contentedly down a street; Alvy's arm is draped around Annie. People walk by them as they move toward their apartment building.

ANNIE Well, I had a really good day, you know that?

It was just a real fine way to spend my birthday.¹

II

CUT TO :

AIRPLANE. INTERIOR.

Annie and Alvy sit, the stewardess behind them serving other passengers. Annie stares out of the window holding a coffee cup; Alvy reads. Both are preoccupied, thinking their own thoughts.

ANNIE'S VOICE-OVER (*To herself*) That was fun. I don't think California is bad at all. It's a drag coming home.

ALVY'S VOICE-OVER (*To himself*) Lotta beautiful women. It was fun to flirt.

ANNIE'S VOICE-OVER (*As she sips coffee*) I have to face facts. I—I adore Alvy, but our relationship doesn't seem to work anymore.

ALVY'S VOICE-OVER (*An open magazine lies in his lap*) I'll have the usual trouble with Annie in bed tonight. Whatta I need this?

ANNIE'S VOICE-OVER If only I had the nerve to break up, but it would really hurt him.

ALVY'S VOICE-OVER If only I didn't feel guilty asking Annie to move out. It'd probably wreck her. But I should be honest.

He looks over to Annie.

ANNIE (*Looking back at Alvy*) Alvy, uh, let's face it. You know some—I don't think our relationship is working.

ALVY Tsch, I know. A relationship, I think, is-is like a shark, you know? It has to constantly move forward or it dies. (*He sighs*) And I think what we got on our hands (*Clearing his throat*) is a dead shark.²

III.

CUT TO:

INTERIOR. REHEARSAL HALL OF A THEATER..

An actor and actress sit on hard wooden chairs in a sparse rehearsal hall. They face each other. The actress resembles Annie; the actor, Alvy.

ACTOR You're a thinking person. How can you choose this lifestyle?

ACTRESS What is so incredibly great about New York? It's a dying city! You—you read *Death in Venice*.

ACTOR You didn't read *Death in Venice* till I gave it to you!

ACTRESS Well, you only gave me books with the word "death" in the title.

The camera pulls back, showing Alvy sitting with two men at a table set up near the actors. A mirror, running the whole width of the wall, reflects the two actors, a script lying on the table between them. It is obvious now that they are rehearsing a scene that Alvy wrote.

ACTOR (*In mirrored reflection*) It's an important issue.

¹ ALLEN, 1983, pp. 71-5.

² ALLEN, 1983, pp. 92-3.

ACTRESS (*In mirrored reflection*) Alvy, you are totally incapable of enjoying life.
The camera moves back to actual actor and actress.

ACTRESS You're like New York. You're an island.

ACTOR (*Rising with emotion*) Okay, if that's all that we've been through together means to you, I guess it's better if we just said goodbye, once and for all! You know, it's funny, after all the se-rious talks and passionate moments that it ends here... in a health-food restaurant on Sunset Boulevard. Goodbye, Sunny.

The actor begins to leave as the actress jumps up from her chair.

ACTRESS Wait! I'm—I'm gonna... go with you. (*The actor comes back. They embrace*) I love you.

The camera cuts to Alvy, who turns and looks straight into the camera.

ALVY (*To the audience, gesturing*) Tsch, whatta you want? It was my first play. You know, you know how you're always tryin' t' get things come out perfect in art because, uh, it's real difficult in life. Interestingly, however, I did run into Annie again. It was on the Upper West Side of Manhattan.

Annie, singing "Seems Like Old Times", overlaps Alvy's speech and continues over the next scene, where Alvy, standing in front of a Manhattan theater, shakes hands with Annie and her escort. The theater marquee reads "OPHULS PRIZE FILM THE SORROW AND THE PITY."

Alvy and Annie shake hands and kiss each other friendly like. Annie crosses the street, Alvy watching her go. Then he turns, and slowly walks down the street offscreen. His voice is heard over the scene:

ALVY'S VOICE-OVER After that it got pretty late. And we both hadda go, but it was great seeing Annie again, right? I realized what a terrific person she was and—and how much fun it was just knowing her and I—I thought of that old joke, you know, this—this—this guy goes to a psychiatrist and says, "Doc, uh, my brother's crazy. He thinks he's a chicken." And, uh, the doctor says, "Well, why don't you turn him in?" And the guy says, "I would, but I need the eggs." Well, I think that's pretty much how I feel about relationships. You know, they're totally irrational and crazy and absurd and... but, uh, I guess we keep goin' through it because, uh, most of us need the eggs.

THE END

DISSOLVES INTO:

*BLACK BACKGROUND; credits popping on and off in white.*³

INTERIORS

CUT TO:

INTERIOR. BEDROOM—NIGHT.

Joey's hands can be seen; she is writing in a notebook on her bed.

JOEY'S VOICE (*As she writes*) After the funeral service... we all returned to the beach house. We couldn't help experiencing some very nostalgic memories... naturally of my mother... and pleasantly of the few warmer moments we'd known.

³ ALLEN, 1983, pp. 102-3.

The film shows a flashback of Eve and Arthur, dressed to go out, and the three small sisters, all gathered in a bedroom; they are framed by the bedroom's doorway, the staircase banister partially hiding the view.

JOEY'S VOICE-OVER I recalled how beautiful she was... dressing to go out for the evening with my father.

The film cuts to a second flashback. Eve is standing in the living room, showing a small Renata an elegant new vase she'd just taken out of a box on the sofa.

JOEY'S VOICE-OVER And of how Renata looked up to her... and her ideas about art.

The movie shows a third flashback. Through the open doors separating the living room and the dining room, the entire family is seen gathered around a large Christmas tree. The young girls watch as Eve adjusts the bulbs on the tree.

JOEY'S VOICE-OVER And how Flyn was so... impressed as a tiny girl when mother decorated a Christmas tree.

The film moves back to Joey writing in her notebook on her bed.

JOEY'S VOICE-OVER I felt compelled... to write these thoughts down. They seemed very powerful to me.

She closes the notebook as the film cuts to some windows in the beach house. It is daylight. The white room is very bright. Renata, dressed in black, walks over to one of the windows and stands, gazing at the ocean. Joey, also dressed in black, enters the room and stands next to her.

JOEY (*Looking out the window*) The water's so calm.

RENATA (*Looking out the window*) Yes. (*Sighing*) It's very peaceful.

Flyn, also in black, walks over to them as Renata speaks. The three sisters stare out of the window as the film

FADES OUT TO:

A black background with white credits popping on and off the silent screen.⁴

MANHATTAN

IKE (*Pointing over his shoulder*) Get the kid. I can't... Get the kid 'cause I can't have this argument with you every time I come over.

Upbeat music begins playing, a transition from Jill's dining area to the front door opening, Ike and his son, Willie, stepping animatedly outside. Willie is holding a basketball; they run along the sidewalk taking turns dribbling the ball.

The music continues as they stand in front of the F.A.O. Schwartz window; the camera is inside, facing out at the display and the two of them on the sidewalk. Two toy sailboats, one rather large, one much smaller, are prominently displayed. Willie keeps pointing to the large boat, mouthing that he wants it. Ike continues to point to the small one, mouthing, « No. That one. » They continue to point to their choices, both stubbornly refusing to back down, until Ike finally hits Willie playfully on the head. It does no good. Willie still points to the large boat. Resigned, Ike takes some money out of his pocket, and after one last look at the boats in the window, follows Willie into the store. The music continues over the entire scene.

The movie shifts to the Russian Tea Room, where Willie and Ike are standing in line, waiting to be seated. Two tall beautiful models stand in front of them, chatting. A headwaiter comes over to Ike and hands him a jacket to wear over his T-shirt.

⁴ ALLEN, 1983, pp. 174-5.

IKE (*To Willie, pointing to the jacket*) The stupidest thing, you know.

WILLIE You look funny in that jacket.

The upbeat music finally stops, the sounds of the busy restaurant taking its place.

IKE (*Putting his hands on Willie's shoulders*) I know, I know. I had hoped for something in gabardine, but... It's crazy, isn't it? So, do you miss me?

WILLIE Yeah, do you miss me?

IKE Of course I miss you. I love you. That's why - you know, that's why I come and get you all the time.

The headwaiter hangs up a nearby telephone; he walks over to the two models and, carrying two menus, motions them to follow him.

MODEL (*To the headwaiter*) Oh, all right.

WILLIE (*Overlapping the model's words*) Why can't we have frankfurters?

IKE Because this is a Russian tea room. I mean, you wanna have, you know, you wanna have a blintz or something. A frankfurter gives you cancer, anyhow. And besides, did you see those two women here? (*He points to the two models, who are walking away behind the headwaiter, offscreen*) They have very beautiful women that eat here. You know, we could - we could do very well. I think we could've picked up these two if you were a little quicker. I'm serious. I think the brunette liked you.

*Ike and Willie both stare offscreen.*⁵

STARDUST MEMORIES

I.

SANDY (*Offscreen*) (...) And—um, just-just a little while back, just-just before I died, in fact, I was—uh, I was on the operating table, and I was searching to-try and find something to hang on to, you know? (...) Uh— 'cause, uh, when you're—when you're dying, uh, life suddenly really does become very authentic. And-and—uh, something... I was reaching for something to give my life meaning and-and a memory flashed through my mind. (*The camera cuts briefly to the audience, looking up at Sandy onstage, then moves to Sandy's penthouse. The sun is shining through the windows; Sandy sits in front of them eating ice cream out of its container. The jazz music, a Louis Armstrong record, is quite loud now. Sandy's voice is heard over this scene, describing the action as it unfolds*) It was one of those great spring days. It was Sunday, and you-you knew summer would be coming soon. I remember, that morning Dorrie and I had gone for a walk in the park. We came back to the apartment. We were just sort of sitting around. And... I put on a record of Louis Armstrong, which is music that I grew up loving. It was very, very pretty, and... I happened to glance over, and I-I saw Dorrie sitting there. And I remember thinking to myself... (*Dorrie is seen now, lying sprawled on the floor, browsing through the Sunday New York Times. She is dressed casually in slacks and shirt; she appears to be very unselfconscious, enjoying her reading*)... how terrific she was, and how much I loved her. And, I don't know, I guess it was the combination of everything... the sound of that music, and the-the breeze and, and how beautiful Dorrie looked to me. And for one brief moment, everything just seemed to come together perfectly, and I-I felt happy. Al-al-almost indestructible, in a way. (*Dorrie looks up at Sandy, who is sitting offscreen. She smiles into the camera and goes back to her reading.*

⁵ ALLEN, 1983, pp. 218-9.

Sandy is then seen again, briefly, eating his ice cream and looking intensely at Dorrie) It's funny that that simple little moment of contact moved me in a very, very profound way. Louis Armstrong's voice singing "Stardust" is heard. As he belts out his song, Dorrie's form stays on the screen. She looks up, smiling at the offscreen Sandy; she fingers her hair; she browses through the paper; she looks up at Sandy again, smiling, gazing back at him. The song ends. The camera leaves Dorrie and returns to the audience in the auditorium. People turn and look at each other, restless, reacting.

MAN Cop-out artist!

WOMAN That was so beautiful.

ANOTHER MAN Why do all comedians turn out to be sentimental bores?⁶

II.

INTERIOR. STARDUST HOTEL AUDITORIUM—NIGHT.

The audience looks up at the movie screen, clapping and talking enthusiastically. The projector light goes off and the house lights go on. People get out of their seats, talking and gesturing among themselves.

In the midst of the milling people is the actor who's accosted Sandy in the lobby of the hotel; he's talking to Sandy's sister Debbie, who is offscreen. (...)

Next Dorrie and the young actress who was talking to the older man in the field are seen leaving the auditorium.

ACTRESS You're not fat! I mean, fat?! Would you— Come on! You're not fat!

DORRIE I am.

ACTRESS (Reacting) God, you're just so ridiculous! (...)

Daisy, wearing her sunglasses, and Isobel are among the last to leave the auditorium. They walk past the rows of chairs, deep in conversation.

DAISY You looked so beautiful, I couldn't believe it. You really did.

ISOBEL (Chuckling) Oh, thank you. But-but can you hear me?

DAISY Yeah.

ISOBEL (Chuckling) Can you hear my English?

DAISY Oh, your English was fine. It was fine. It was fine.

ISOBEL Oh!

DAISY (Gesturing) Did you find— By the way, I want to ask you... did you find, when you did, like, kissing scenes with him...

ISOBEL (Chuckling) Oh...

DAISY (Moving her hand near her mouth) Did you no- ... Did he open his mouth with you, and-and wiggle his tongue around?

ISOBEL (Laughing) Yes! Yes, he did! (Laughing) And he never lets you go!

DAISY It's the most irritating thing, right?

They laugh as they leave through the doors of the auditorium.

An old Jewish man and Rash, his wife, are the very last ones to leave. The old man gestures at the movie screen with one arm; the other arm is around his wife.

OLD JEWISH MAN (Shaking his head) It's amazing, Rash. From this he makes a living? I like a melodrama, a musical comedy with a plot.

He continues his speech in Yiddish; they walk out of the room. The auditorium is empty for a moment, holding only the stage, the silent movie screen, and the rows and rows of chairs. Piano music is heard as Sandy is seen walking down the aisle. He goes into one of the first rows of chairs; he bends down and picks up his sunglasses. He puts them on and walks back up the aisle.

⁶ ALLEN, 1983, pp. 371-2.

Sandy pauses for a moment, turning to look back at the movie screen, then he walks out. The auditorium lights fade into black, revealing rows of archlike ceiling lights. They, too, darken. And the piano music stops...⁷

A MIDSUMMER NIGHT'S SEX COMEDY

Scène 20 :

La scène est en clair-obscur. La bande-son bruit doucement de grésillements d'insectes et d'appels d'oiseaux de nuit.

Plan 1.

Gros plan sur la boule aux esprits, en cuivre, qui luit doucement.

ANDREW (*Off*) Ok everyone, now I can't guarantee this thing is going to work.

Plan 2.

Tous les personnages sont réunis en cercle autour de la boule. Il fait très sombre, une seule lampe à pétrole éclaire la scène, à l'arrière-plan. Andrew est le seul à être debout et à se déplacer. Brouhaha de conversation.

MAXWELL What is it supposed to do?

LEOPOLD Now you are a man of science, what are your views on the unseen world? (*Andrew sort du champ par la droite.*)

MAXWELL Well I don't believe in ghosts, although I almost became one before. I believe in science, and sex.

LEOPOLD Not love?

MAXWELL Yes, love at first sight.

Andrew revient dans le champ par la droite. Il passe devant Leopold.

ADRIAN Can there be love without sex?

Andrew va baisser la lampe à pétrole à l'arrière-plan.

ANDREW Oh sometimes I think the two are totally different.

ADRIAN How?

Andrew revient se placer près de la boule, à gauche.

ANDREW Well, sex alleviates tension and love creates it.

LEOPOLD (*Mumbling*) Oh, yes, well...

ANDREW Think of that a moment. Ok, join hands everyone. (*They join hands. They are all sitting except for Andrew.*) Everyone. Just, just hold your hands. Now everyone, relax. I'm dealing here with ectoplasm and animal magnetism, OK? All right everyone, concentrate on the ball, and... make your mind a blank.

MAXWELL Can we look at it?

ANDREW You can look at it, yes.

LEOPOLD (*Mumbling*) Guess we're here for some time...

ANDREW OK, relax. Please take this seriously. Keep concentrating.

Plan 3.

Gros plan sur la boule.

ANDREW (*Very softly*) Just relax... and concentrate.

Plan 4.

Plan rapproché de Leopold.

⁷ ALLEN, 1983, pp. 378-9.

Plan 5.

Plan rapproché de Dulcie.

Plan 6.

Plan rapproché de Maxwell.

Plan 7.

Plan rapproché d'Ariel.

Plan 8.

Le bas d'une fenêtre, les rideaux doucement agités par un souffle de vent.

Plan 9.

Plan rapproché d'Andrew qui respire avec un peu d'effort. Une lumière vient se refléter dans un des verres de ses lunettes, grandit ; l'image s'éclaire tandis qu'une sorte de léger carillon se fait entendre.

Plan 10.

Plan de tout le groupe. Andrew se tourne vers la fenêtre, montre quelque chose du doigt. Les autres se lèvent et vont vers la fenêtre.

ANDREW Look at that, isn't that fantastic?

WOMEN'S VOICES Oh it's wonderful!

MAXWELL It's working, it's working!

Plan 11.

Vus de l'extérieur, à travers la fenêtre, le visage extasié d'Adrian à gauche, et un petit peu en retrait à droite, celui de Dulcie.

DULCIE We went swimming there!

ADRIAN It's the brook!

Plan 12.

Extérieur nuit, plan large. La prairie, les bois, et une petite silhouette d'homme en vêtements clairs au second plan, éclairée par le faisceau lumineux de la boule.

ARIEL (*Off*) It's a person, it's a man.

ADRIAN (*Off*) Oh it's Andrew.

ARIEL (*Off*) Oh no, it's Maxwell.

ANDREW (*Off*) Look at that!

ARIEL (*Off*) No it's Andrew. It's neither of them.

Plan 13.

Plan moyen d'une fenêtre vue de l'extérieur, montrant l'origine du pinceau lumineux et des silhouettes indistinctes.

DULCIE (*Off*) What's he doing?

ARIEL (*Off*) He's just waiting, alone.

ADRIAN (*Off*) Waiting for whom?

DULCIE (*Off*) A woman, who else?

Plan 14.

Plan plus rapproché d'une fenêtre, avec à gauche au premier plan, Leopold, et au second plan à droite, Maxwell.

MAXWELL He's alone, I guess she never came.

Plan 15.

Plan rapproché d'Ariel, qui fait doucement "non" de la tête.

ANDREW (*Off*) Is this thing looking in the past?

MAXWELL (*Off*) Or is it the future?

LEOPOLD (*Off*) It's an optical illusion.

Plan 16.

Voir le plan 11.

DULCIE Look, there's someone in a summer dress.

Plan 17.

Le paysage nocturne du plan 12, avec cette fois deux silhouettes, un homme et une femme en robe claire.

MAXWELL (Off) Who is she?

ARIEL (Off) Oh I can't tell, they're just talking.

DULCIE (Off) Why doesn't he kiss her?

Plan 18.

Plan rapproché d'Andrew

ANDREW I know he wants to.

Plan 19.

Plan rapproché d'Ariel

ARIEL I wonder why he doesn't.

Plan 20.

Voir plans 11 et 16.

ADRIAN Oh, he's too timid.

DULCIE Does he really want too?

Plan 21.

Voir plans 12 et 17.

ADRIAN (Off) She does want him too, look, you can see it, she's straining too.

Plan 22.

Plan rapproché d'Andrew.

DULCIE (Off) But he's not, he just isn't.

MAXWELL (Off) He's missing his chance.

Plan 23.

Voir plans 12, 17 et 21.

ARIEL (Off) Oh it's so sad.

DULCIE (Off) Isn't it true that the best opportunities only happen once?

Plan 24.

Gros plan de la boule qui explose dans une gerbe d'étincelles.

Plan 25.

Plan d'ensemble du groupe qui réagit et s'affole autour de la boule qui continue à flamber.

ANDREW The house will burn down!

MAXWELL You really invented something here Andrew.

ANDREW Yes, but what?

LEOPOLD It'll die down, look.

ANDREW I hope so, I just can't seem to put the thing out.

Le feu dans la boule baisse, puis s'éteint.

LEOPOLD The thing can explain itself. The movement is no miracle. The retina retains an image for 1/16th of a second - flickering lights - quite explainable.

ADRIAN Is it explainable? What did we see? The past, the future, the present?

DULCIE Maybe it was the spirit world and those were two ghosts.

LEOPOLD There are no ghosts except in Shakespeare, and any of those are more real than many people that I know. Well, come on, Ariel, time we go to bed. Thank you everyone, lovely dinner, thank you.

Il sort par la gauche, entraînant Ariel à sa suite.

ARIEL Good night.

MAXWELL Marvellous demonstration.

Andrew observe la boule, la touche avec précaution

ADRIAN (Elle porte la main à son front) I think I'd better go to bed.

Elle se dirige vers la gauche.

MAXWELL Adrian, dinner was super, thank you.

Elle se tourne vers lui, puis se détourne et sort à gauche. Andrew continue à observer la boule. Dulcie se rapproche de Maxwell. Elle murmure.

DULCIE I'm afraid of ghosts.

MAXWELL Oh Andrew's got everything under control I'm sure.

Dulcie et Maxwell sortent par la gauche. Andrew, resté seul, se redresse, va vers la droite pour éteindre la lampe à pétrole, puis la caméra le suit dans la pénombre. Il va vers la gauche, sort de la pièce, passe dans une zone plus éclairée au pied de l'escalier, tourne à droite et sort. On l'entend monter quelques marches d'un pas rapide, puis s'arrêter.

ANDREW (Off) Hey, aren't you going to bed?

MAXWELL (Off) No, I'm going to stay downstairs for a while.

ANDREW (Off) Oh?

MAXWELL (Off) Err... I'm not tired.

ANDREW (Off) Oh really? Oh... you're just going to, err...

MAXWELL (Off) Get a little air.

ANDREW (Off) No kidding?

MAXWELL (Off) Only a little, err... It's just that it's such a pretty night.

Andrew redescend, apparaît dans la zone éclairée.

ANDREW Oh, where's Dulcie?

MAXWELL (Off) She's exhausted.

ANDREW Oh, is that so? It's funny, Maxwell, you don't look as depressed now – not nearly as depressed as you were before.

MAXWELL (Off) No.

ANDREW No?

MAXWELL (Off) I'm much better.

ANDREW Good! Good, I like to hear that.

Il claque des mains, se détourne, sort à droite. On l'entend à nouveau monter quelques marches, puis s'arrêter.

ANDREW (Off) How come... how do you feel better?

Maxwell entre dans le champ à gauche, de profil, et vient se placer dans la zone éclairée.

MAXWELL I guess if marriage is the death of hope, then the night before marriage there's still hope.

ANDREW (Off) I don't understand. Where do you think you're going to walk at such an hour?

MAXWELL Just around, under the stars, I don't know.

ANDREW (Off) Why... do you think maybe down by the brook?

MAXWELL Why are you so concerned, just go to sleep.

ANDREW (Off) Hey, I'm not concerned.

MAXWELL I'm gonna take a little walk, it's just... good for the digestion.

Il sort à gauche.

ANDREW (Il entre à nouveau dans le champ à droite) Then maybe I should, yeah, I should walk along with you.

MAXWELL (Off) No, no, don't bother.

ANDREW Why, I'd like to digest.

MAXWELL (Off) Andrew, I'd prefer to be alone

ANDREW Yeah, but why?

Maxwell revient dans le champ à gauche. Ils se tiennent face à face, en plan américain dans le clair-obscur.

MAXWELL Go to bed. I'm to meet Ariel.

ANDREW You are?

MAXWELL Yes, by the brook, at midnight.
 ANDREW Since when did that happen?
 MAXWELL I spoke to her.
 ANDREW What do you mean, she's gonna meet you? What – what did you tell her?
 MAXWELL I told her I loved her, I told her not to marry Leopold, I told her to meet me.
 ANDREW And she agreed to this?
 MAXWELL Yes, and I think I've got a chance with her.
 ANDREW You do?
 MAXWELL Yeah.
 ANDREW I have a great idea. Why don't I bring her to meet you?
 MAXWELL No, no.
 ANDREW I bring you.
 MAXWELL Go to bed.
 ANDREW No, no, I'm not tired, I bring you.
 MAXWELL Wish me luck.
Il sort à gauche.
 ANDREW Good luck.
Il sort à droite.
 ANDREW (*Off*) Frankly, I'm not tired.

ZELIG

NARRATOR'S VOICE-OVER In rare German newsreel footage, a quick glimpse of the escape was recorded.

The German newsreel begins with a panoramic view of a grass runway in a field airport. (...) One of the planes seems to be going around in circles; small figures are seen in the distance, running towards the plane. (...) The camera clumsily moves to the circling biplane, now heading down the runway. On the ground, people are scattering in all directions as the plane takes off, flying up into the sky.

GERMAN NEWSREEL ANNOUNCER'S VOICE-OVER (...) Zwei fanatische, idiotische, amerikanische, Dummköpfe, kriminelle Schweinehunde, die Zelig und Fletcher heissen... (...) *The older Dr. Fletcher's voice is heard as the plane soars through the sky (...). The film cuts to the present in color, the older Doctor Fletcher sits in her garden. (...)*

OLDER DR. FLETCHER'S VOICE-OVER I—I was flying! It was wonderful. And then some—(*Onscreen*) suddenly, something happened, I was frightened. I lost control. We went into a dive. Leonard was so terrified that he changed his personality, and before my eyes, because I was a pilot (*Gesturing*) he became one.

The narrator begins anew as the film cuts back to the past, to a black-and-white sky... (...) The film cuts back to the biplane, alone in the sky—flying upside down.

NARRATOR'S VOICE-OVER Zelig takes control of the plane. (...) With Eudora Fletcher unconscious, Zelig, who had never flown before in his life, not only escapes the German pilots, but sets a record for flying non-stop across the Atlantic upside down. (...)

The film cuts to a newsreel title card. Under its Hearst Metrotone News head is the headline ZELIG RETURNS TO BIG RECEPTION (...).

LEONARD ZELIG (*Into the microphone, gesturing and smiling*) Right—I've never flown before in my life and it shows exactly what you can do if you're a total psychotic.⁸

BROADWAY DANNY ROSE

I.

LOU'S VOICE-OVER Thank you, thank you. Oh, if you overate too much tonight I got a great song that the *paesans* would understand. It's "Agita." Una-two!

As Lou sings to the sound of an accordion band, the credits fade off the screen, replaced by the front of the Carnegie delicatessen at night, lit up with a long, bright sign flashing CARNEGIE, then DELICATESSEN/RESTAURANT. People walk on the busy sidewalk; cars drive by on the street. The camera moves in, closer and closer, to the deli's front window, its inside lights glowing out onto the street.

Lou is still singing as the front of the deli slowly dissolves to its interior. For a brief moment the window, the reflected cars, and the deli's busy kitchen area counter are one—until only the counter is seen, stacked with dishes on its top. Its mirrored front reflects some diners eating offscreen. (...)

The camera moves down the aisle, in the midst of all this activity, stopping at a table where a group of men are getting up, coats in hand, saying their farewells. Revealed when they leave is the table behind them, where comedians Corbett Monica and Morty Gunty are sitting and eating. Lou's singing trails off, filled in with the chatter of diners, waiters, and cutlery. The two men's voices are heard over the indistinct deli noise as the camera moves closer and closer to their table. Corbett faces the camera. Morty sits opposite him, his back to the screen.

CORBETT I spent two nights in Florida.

MORTY You have to do the Miami jokes. If you're in Florida, you do Miami jokes, in Atlantic city you do—

CORBETT (*Interrupting*) Morty, I tried Miami jokes. I don't know that works anymore. (...)

Corbett and Morty's face dissolve to a different view of the same table. Morty's face is now seen. It's later that night. Three other comics, Sandy Baron, Jackie Gayle, and Howard Storm, are also gathered around the table, which is covered with bottles, napkins, and cups of coffee. A mirror hangs in the background; a waiter is first seen in the mirror; he then passes in front of the camera. Other diners and waiters are partially seen. The comedians talk among themselves, sometimes all at the same time.

MORTY Do you know that when I broke into this business in New York, that I-I could play at least twelve to twenty weeks a year without leaving the city.

(...)

... they dissolve to another scene around the table, as seen from a different angle, a bit farther away. It's even later that same night. Corbett, Morty, Sandy and Howard have been joined by comedians Jack Rollins and Will Jordan. The swinging doors and the coats on pegs are seen in the background. An empty table is seen in the foreground.

WILL (*Gesturing*) The first impression I ever did...

(...)

⁸ ALLEN, août 1987, pp. 122-5.

SANDY (*Gesturing, his arm resting on the back of his chair*) You know the first time I saw you do Mason? It was backstage at the Sullivan show, and you, you were brilliant. And I was there with Danny Rose. (*Looking around the table*) Remember Danny Rose?

HOWARD Yeah, yeah, yeah.

The other comics all nod enthusiastically, chattering indistinctly, all at once. An elderly male diner walks in front of the camera, putting on his coat as he walks offscreen.

SANDY Yeah. He was handling an act then, a manager, (*Gesturing*) he was handling an act then, a one-legged tap dancer, which was his normal handling. (*Overlapping an indistinct comment from Howard*) It was his normal handling. Danny Rose. Yeah. Oh, he's the best.

CUT TO:

INTERIOR. PHIL CHOMSKY'S OFFICE—DAY.

Danny Rose—in checkered sports jacket, clashing shirt, and Jewish chai dangling on his neck—fills the screen.

(...)

The comics' laughter is heard as the film cuts back to the Carnegie Deli, to the comics at their table. They're talking and laughing all at once. (...)

MORTY (*Overlapping the laughter, cigarette in hand*) You know Danny used to be a performer himself.

SANDY (*Overlapping Morty*) Yeah, oh yeah.

CORBETT (*Overlapping the others*) He was a comic.

HOWARD (*Offscreen, overlapping Corbett*) That's right. Sure. I mea-, well, he worked the Catskills. (*Onscreen as the camera moves down the table*) Yeah, he did all the old jokes... and stole from everybody. (*Gesturing*) He was exactly the kind of comic you'd think he'd be. *As Howard speaks, the film cuts to the inside of a large night-club. (...)* *Amidst the slated crowd is Danny, standing, wearing a tux, and holding a microphone.*

(...)

The audience starts to laugh, Danny looks around the room, gesturing, and the film cuts back to the Carnegie Deli, to the comics laughing and reminiscing at their table. (...)

JACKIE (*Overlapping the comics' laughter*) That's something, I'll tell you.

(...)

MORTY (*Overlapping the laughter and chatter*) He was such a failure.

SANDY (*Overlapping the group, motioning for quiet*) All right, you finished? Excuse me. Hold it, hold it. Are you finished?

MORTY (*Ignoring Sandy*) I would've paid to see him.

SANDY (*Overlapping Morty*) Are you finished?

(...) Because I have the greatest Danny Rose story.

(...) You got a couple of moments? (*Gesturing*) You wanna do anything? 'Cause this is gonna take some time.

(...) This is the, this is the greatest Dany Rose story.

(...) This is the one with Lou Canova.

(...) And by now, you gotta remember, Lou is a has-been. He's got a *big* ego, a temperament, and a slight drinking problem. (*Gesturing*) And Danny... has faith.

Band music begins playing a crooning standard as the film cuts to a crowded, dark nightclub. The portly Lou Canova, in a tux, is singing...⁹

⁹ ALLEN, août 1987, pp. 146-166.

II.

The film cuts from Danny's face to the outside of his apartment building. A taxi and several other cars are lined up waiting for the light to change. People are bundled up. They cross the street; they walk down the sidewalk. It is snowing lightly. Danny comes out of his building in his shirt. He looks around, then starts to run down the sidewalk and across the street. He runs faster, past the Oyster Bar Restaurant, past other storefronts. Car passes in front of him, obscuring him momentarily. The music swells as he runs past a hair salon, past a boarded-up building, past a grocery store. He continues to run; Tina is seen in front of him, walking slowly. He catches up to her, his arm going around her waist, in front of the... Carnegie Deli. She starts to pull away, he stops her. They talk. People and cars pass by. Danny takes Tina's arm. They walk off together back the way they came.

The music becomes softer. A few pedestrians walk by. Some cars, a truck, and a taxi drive past. People enter the deli. The snow continues to fall as the comics' voices are heard. As they laugh and talk, the CARNEGIE DELICATESSEN/RESTAURANT sign flashes on and off.

SANDY'S VOICE-OVER Well, that's my Danny Rose story.

CORBETT'S VOICE-OVER Unbelievable.

HOWARD'S VOICE-OVER Fantastic.

SANDY'S VOICE-OVER The man is a living legend. Do you know that only six months ago, they gave him the single greatest honor you can get in the Broadway area?

HOWARD'S VOICE-OVER Why? What's that?

SANDY'S VOICE-OVER Look at the menu. At this very delicatessen, they named a sandwich after him. The Danny Rose special.

MORTY'S VOICE-OVER Oh, sure. Probably a cream cheese on a bagel with marinara sauce.

The film fades to black. White credits appear on the black screen as the comics continue to talk and laugh and remember Danny Rose.

HOWARD'S VOICE-OVER He deserves it, he deserves it.

WILL'S VOICE-OVER Yeah.

JACKIE'S VOICE-OVER No.

SANDY'S VOICE-OVER Did you ever go to one of his Thanksgiving parties?

JACK'S VOICE-OVER Once.

SANDY'S VOICE-OVER Anybody go? Did you go?

HOWARD'S VOICE-OVER One, one time.

WILL'S VOICE-OVER I went, yes.

JACK'S VOICE-OVER Yeah, yeah, were they, where they have the frozen turkey, right?

HOWARD'S VOICE-OVER Yes. Sorry.

CORBETT'S VOICE-OVER Economical, but a lot of laughs, lot of laughs, lot of laughs.

WILL'S VOICE-OVER Cranberry sauce made like a rocket.

HOWARD'S VOICE-OVER You have to de-thaw the corn. *(Laughs)*

CORBETT'S VOICE-OVER Ah, it was incredible.

MORTY'S VOICE-OVER Listen.

ONE OF THE COMICS' VOICE-OVER What?

JACKIE'S VOICE-OVER Nice... *(Trails off)*

MORTY'S VOICE-OVER Excuse me. Before we go any further...

SANDY'S VOICE-OVER Huh?

MORTY'S VOICE-OVER ... may I ask you a favour?

SANDY'S VOICE-OVER Sir.

MORTY'S VOICE-OVER Can we go home now? I'm tired.

SANDY'S VOICE-OVER Oh, what are you talking about?

WILL'S VOICE-OVER We're having laughs. What a time to go home.

SANDY'S VOICE-OVER I haven't seen you in a hundred and ten years. Stay.
 MORTY'S VOICE-OVER Let's go home. Let me tell you here, I have to go to Atlantic City tomorrow.
 CORBETT'S VOICE-OVER I'll get the check. I'll take care of it.
 HOWARD'S VOICE-OVER Hold it.
 ONE OF THE COMICS' VOICE-OVER Oh, really?
 JACKIE'S VOICE-OVER Yeah, yeah... (*Trails off*)
 ONE OF THE COMICS' VOICE-OVER Whoops.
 SANDY'S VOICE-OVER Oh, a national holiday. Corbett has the check. My, my.
 HOWARD'S VOICE-OVER Maybe you could get a discount.
 CORBETT'S VOICE-OVER Oh, but for these kinds of laughs, I figure it's worth the price.
 MORTY'S VOICE-OVER Well, we'll do it again tomorrow.
*As the remaining credits pop on and off the screen, "Agita" begins to play, changing midway through the credits to "Funiculi, Funicula."*¹⁰

THE PURPLE ROSE OF CAIRO

I.

The film cuts back to the black-and-white screen as seen over the full-color backs of the theater audience. Tom, in his safari outfit, is looking around him; it's a scene we've seen before.

TOM (*Looking around the penthouse, his hands on his hips*) Well, I am impressed! (...) (*Walking down the few stairs to the living room, the Manhattan view behind him*) You know, I still can't get over the fact that twenty-four hours ago I was in an Egyptian tomb, I didn't know any of you wonderful people, and here I am now—I'm on the verge of a madcap Manhattan weekend.

(...)

The film moves back to Cecilia, watching the offscreen movie, sniffing, still crying.

(...)

Cecilia tearstained face dissolves to the black-and-white movie. Another viewing of the movie has begun. The title credits we've seen before fill the screen. The exotic title music plays in the background. First, in script on a large calling card, is THE PURPLE ROSE OF CAIRO. A hand removes the card, revealing a second one, saying, in script: STARRING ROBERT TALMADGE / ANNA RAYBURN / TODD MORGAN. The card dissolves to the black-and-white screen as seen over the full-color backs of the theatre audience. Delilah, a large black maid in a uniform, is fluffing up some pillows in the bedroom of the penthouse. The exotic music stops.

DELILAH (*Looking at the offscreen Rita*) Miss Rita, something on your mind? (...) 'Cause you ain't been yourself since you come back from them Pyramids.

(...)

The bedroom scene dissolves to yet another viewing of the title credits, this time listing several members of The Purple Rose of Cairo production team in small script. (...)

The film cuts to Cecilia, in color, sitting in the audience. She is enraptured by the movie; she is no longer crying. Upbeat movie music plays.

¹⁰ ALLEN, août 1987, pp. 308-11.

RITA (*Offscreen*) Boy...

Cecilia's face dissolves to the black-and-white movie screen as seen over the full-color backs and heads of the theatre audience. Rita is on the screen, swathed in fur and a travelling suit. She stands in the penthouse living room, the magnificent Manhattan view behind her. We've heard the scene before, though we haven't seen it on the screen. The group has just returned from Egypt.

RITA (*Onscreen, continuing*) I can't wait to get out of these clothes and hit some of the night spots.

(...)

TOM (*Looking around*) Well, I am impressed! (...) ... I was in an Egyptian tomb, I didn't know any of you wonderful people... (*Stops for a beat, looking out at the offscreen audience*) *The film cuts to the audience, in color, to Cecilia sitting in her row. She's been watching the movie, her cheek leaning on her hand. When Tom pauses, she sits up, startled. Other patrons sit watching the movie in scattered seats. The upbeat music continues.*

TOM (*Offscreen*) ... and here I am now—I'm on the verge of a madcap... Manhattan... weekend...

As Tom's offscreen voice trails off, Cecilia reacts, looking around the audience, moving about in her seat. The film cuts to Tom on the black-and-white movie screen—as seen over the full-color heads and backs of the theatre audience.

TOM (*Shaking his head, looking out at the offscreen Cecilia*) My God, you really must love this picture.

The film cuts back to the audience, to Cecilia in her row, surrounded by other scattered patrons.

CECILIA (*Pointing to herself, looking at the offscreen Tom*) Me?

A woman a few rows in front of Cecilia turns around to look at her.

TOM (*Offscreen*) You've been here...

The film is back on the larger-than-life Tom on the black-and-white screen—as seen over the full-color backs of the audience.

TOM ... all day and I've seen you twice before.

The film moves back to a closer shot of Cecilia, sitting in her seat, incredulous.

CECILIA (*Pointing to herself, looking up at the screen*) You mean me?

The film moves back to a closer shot of Tom on the black-and-white screen.

TOM (*Looking down at the offscreen Cecilia*) Yes, you-you-you've—This is the fifth time you're seeing this.

The camera shifts to a close-up of Rita on the black-and-white screen.

RITA (*Whispering, reacting*) Henry, come here... quickly!

The movie cuts back to the close-up of the larger-than-life Tom.

TOM I gotta speak to you.

He begins to leave the black-and-white screen. The audience, reacting, begins to gasp. The film cuts to a shocked Cecilia, immobilized in her seat. As the other patrons cry out in the background, the film quickly cuts back to Tom. He actually walks off of the black-and-white movie screen, turning into living color as he enters the theatre.

The film cuts to a woman in a hat, sitting in the last row of the theater. She screams and falls over in a faint as the scene shifts back to the screen—as seen over the backs and heads of the audience. Tom, in color, jumps off the stage and begins to walk up the center aisle. The black-and-white screen is empty where Tom was standing. Henry, on the black-and-white screen, walks over to the edge, to the spot where Tom was standing. He looks out at the audience. Rita follows close behind. The audience, in color, is in an uproar.

HENRY Listen, old sport, you're on the wrong side.

RITA Tom, get back here; we're in the middle of a story!

TOM (*Overlapping Rita, gesturing and turning his head back as he walks*) Leave me alone. I want to have a look around. You go on without me.

Tom, in his pith helmet, walks over to Cecilia's row. He bends down to talk to her. His face fills the screen. The audience continues to screech. The offscreen movie actors continue to appeal to him. The upbeat music plays on. Tom ignores them all.

JASON (*Offscreen*) We can't continue with the story!

TOM (*To the offscreen Cecilia*) Who are you?

The camera cuts to Cecilia's incredulous face, looking up to the offscreen Tom.

CECILIA C-C-Cecilia.

(...)

TOM (*Taking Cecilia's hand and pulling her up from her seat*) Let's get out of here and go somewhere where we can talk.

CECILIA (*Reacting, letting herself be pulled up*) But... you're in the movie!

TOM (*Running with Cecilia down the aisle and around the first row, the black-and-white legs of his fellow actors seen on the partially shown movie screen*) Wrong, Cecilia, I'm free! After two thousand performances of the same monotonous routine, I'm free!

Hand in hand they run through a curtained side exit as the film cuts to the black-and-white screen. An agitated Henry is shouting. Rita stands at the edge of the black-and-white screen, looking down at the offscreen fleeing Tom.

HENRY (*Walking over to Jason in the background by the windowed view*) Call Father Donnelly.

RITA Tom! (*Presses her face and hands against the invisible black-and-white movie screen, as if against glass; she cannot get out*)¹¹.

II.

CUT TO :

INTERIOR. DRUGSTORE NEAR THE JEWEL THEATER—DAY.

The drugstore counter is busy; the stools are all taken. A woman sips her coffee; there is indistinct background clatter. Doughnuts are stacked on a plate on the counter. Cecilia is seen standing by the storefront window, talking to the man behind the counter; he wipes a glass with a towel.

Cars pass by on the street outside the window; parked cars line the sidewalk. A rack of magazines stands on the wall near Cecilia.

CECILIA (*To the counterman*) Just two doughnuts and a container of coffee to go, please. *The counterman, nodding, goes off to fill the order. Cecilia rummages in her pocketbook for money as the camera slowly moves away from her, past the customers on their stools, past the store's windowed door, complete with a hanging sign advertising pie. (...) Gil's voice is heard as the camera moves past some empty tables, holding napkin dispensers and salt and pepper shakers, past another magazine rack, past another storefront window. Cars and people pass by outside as the camera stops at a phone booth—where Gil is slouched over, talking on the phone. (...)*

GIL (*Offscreen, into the phone*) Right now, it's chaos... Well, how can rumors be circulating at the Brown Derby? It just happened! ... Well, squash it, Herbie, I got a (*Onscreen*) career on the line... Look, I'll call you the minute I hear.

Gil hangs up and walks out of the booth, a disgusted look on his face. He goes to the store's door—just as Cecilia, holding her take-out bag, reaches for the doorknob. She looks at Gill; she gasps.

¹¹ ALLEN, août 1987, pp. 348-53.

GIL (*Overlapping Cecilia's gasp*) Oh, excuse me.
 CECILIA (*Astonished*) What are you *doing* here?
 GIL (*Gesturing, patting his pockets*) I'm, I'm sorry. I don't have a pencil, or I'd give you an autograph. (*Chuckles*)
 CECILIA (*Overlapping*) Where, where'd, where did you get those clothes? (...)
 GIL Uh, a little store on Sunset and Vine. (*Chuckling*)
 CECILIA (*Overlapping*) What are you talking about?
 GIL (*Chuckling*) What are, what are you talking about? (...)
 CECILIA (*Handing Gil the take-out bags*) I, I, I just bought you these. Two dough-doughnuts. (...)
 GIL (*overlapping, taking the bags*) Well, thank you very much. It, uh, I hope you enjoy my next movie. (...)
 CECILIA (*Puzzled*) Tom, what's the matter with you? You're acting so peculiar. (...)
The film cuts outside as they stumble through the door and down its few steps. They begin to rush down the sidewalk, Gil still holding on to Cecilia's arm...
 GIL (*Pointing to himself*) I'm not Tom. I'm Gil Shepherd. I play Tom.
 CECILIA (*Putting her hand to her mouth*) What?
 GIL How do you know Tom? (...)
 CECILIA I don't believe it! You're Gil She— (*Gasps*) I've seen you in lots of movies! (...)
 (...) Oh! (*Gesturing, grinning and reacting*) *Broadway Bachelors*, right? Right? (...)
 (*Overlapping, squealing*) *Honeymoon in Haiti? Honeymoon in Haiti?* (...) You were a scream. (...)
 GIL (*Laughing*) Thank you very much. That's... (*Laughing*) I try to do one, you know, just to, keep... (...) You, wha—Uh, wh-where-where's Tom? (...) ... he's my character, I created him.
The camera stays on Cecilia's glowing, excited face. She continues to gasp; she bites her gloved fingers.
 CECILIA Well, didn't the man who wrote the movie do that?
 GIL (*Offscreen*) Yes, technically. (*Coughing*) But I made him live. I fleshed him out.
 CECILIA (*Gasping*) But you did, (*Waving her arms*) you did a wonderful job. He's adorable. (...)
 GIL Where is he? (...) Has he done anything wrong? (...) Has he stolen anything or attacked any females? You?
 CECILIA (*Shaking her head*) No, gosh, no, no, he's as sweet as can be.
 GIL (*Shrugging*) Well, I played him sweet. (*Smiling*) I was well reviewed.
 CECILIA (...) Well, it comes across.¹²

III.

CECILIA (*Overlapping, turning slightly to Monk*) So long, Monk.
Cecilia walks to the apartment door, as seen through the doorway of the bedroom. Monk follows her, his back to the camera.
 MONK (*Shouting*) You stay here, you hear?!
 CECILIA (*Overlapping*) You take care of yourself.
Cecilia opens the door and leaves. Daylight pours in through the doorway.
 MONK Oh, yeah. All right, well... (*Holding the door open, shouting down the stairs at the offscreen Cecilia*) well, go, go! See if I care. Go, see what it is out there. (*Yelling, his hand at his mouth*) It ain't the movies! It's real life! It's real life, and you'll be back! You mark my words! You'll be back!

¹² ALLEN, août 1987, pp. 398-400.

The sound of the front door slamming close is heard as the film cuts to the outside of the Jewel Theater, to a man, standing on a ladder, as he takes down the Purple Rose of Cairo letters from the marquee. The camera moves away from him, past the marquee, past the sidewalk and across the street—where Cecilia is seen, making her way to the theater, her ukulele and suitcase in hand. Sweeping music is heard in the background; a car passes down the street. A car is parked near the theatre.

Cecilia crosses the street at an angle and, half-walking, half-running, moves to the front of the theater. She looks slowly around. The theater front is deserted; the ticket booth is closed. The ladder is seen in the foreground; the music plays on. Cecilia continues to look around, down the street, at the theater's glass doors. No one.

The glass doors swing open; the theater manager walks outside, carrying some marquee letters. The music stops.

CECILIA Hi, Sam.

THEATER MANAGER (*Overlapping*) Cecilia, what are you doing here?

CECILIA Meeting Gil Shepherd.

THEATER MANAGER They all gone.

The camera moves in on Cecilia's face. She looks stunned. A breeze blows in her hair.

CECILIA (*Reacting*) They... What do, what do you mean?

The film cuts quickly to the theater manager...

THEATER MANAGER Went back to Hollywood.

... then back to Cecilia, staring at the offscreen theater manager. Her head doesn't move; she doesn't blink.

CECILIA Gil, too?

THEATER MANAGER (*Offscreen*) Mr. Shepherd, yeah. As soon as Tom Baxter went back up on the movie screen, he couldn't wait to get outta here. He said this was a close call for his career. I think he's gonna play Charles Lindbergh.

Romantic music begins to play. Cecilia finally looks down, in shock, as the theater manager passes her, blocking her face momentarily. She begins to cry.

THEATER MANAGER (*Offscreen*) Don't forget, Cecilia, Fred Astaire and Ginger Rogers start today.

Cecilia slowly, slowly turns around, as her face dissolves to Gil's face. He sits in a plane, by a window. (...) The camera stays on his face, in the quiet plane, as Fred Astaire, singing "Cheek to Cheek," is heard over the whir, and the film cuts to:

Fred Astaire dancing cheek to cheek with Ginger Rogers in the sophisticated, black-and-white Top Hat. They are in a glamorous night-club; other dancers glide by on the crowded dance floor.

FRED ASTAIRE (*Singing*) "Heaven, I'm in heaven / And my heart beats so that I can hardly speak / And I seem to find the happiness I seek..."

While Fred Astaire continues to sing, the film cuts to the inside of the theater, in color, near the back. Several people are seen watching the offscreen movie in their seats as the swinging doors open, and Cecilia enters, carrying her purse, her suitcase, and her ukulele. She walks near the back wall, to the aisle. Dejected, her shoulders slumped, Cecilia walks down the aisle, sitting in a seat. She looks down, her eyes sad, as the camera moves closer to her face.

FRED ASTAIRE (*Offscreen, singing*) "When we're out together dancing cheek to cheek..."
The film cuts back to the black-and-white screen, to Fred Astaire, leaning against a nightclub wall, singing to an enraptured, glamorous Ginger Rogers.

FRED ASTAIRE (*Singing*) "Oh I love to climb a mountain / And to reach the highest peak / But it doesn't thrill me half as much as dancing cheek to cheek."

As Fred Astaire finishes his song the film moves briefly back to Cecilia in her seat, in color. She is looking up at the offscreen movie now, her cheeks wet. She clutches her ukulele as the

film goes back to Fred Astaire and Ginger Rogers on the black-and-white screen. They're swirling across a fantasylike bridge, dancing onto a huge circular dance floor, high up on a platform. Urns dot a background terrace; the "Cheek to Cheek" musical arrangement is as lavish as the glamorous Hollywood set, as lush as the dancing.

The film cuts back to Cecilia, in color, in her seat. She's engrossed in the offscreen movie now, its pull strong. Her expression is yearning, sad. She is no longer crying. The camera stays on her face, which is subtly changing. Cecilia settles down in her seat as the film moves back to the black-and-white movie screen, to a closer view of Fred Astaire and Ginger Rogers on the circular dance floor, in the midst of a spectacular, graceful duet. They dance on, the music reaching a crescendo, as Fred Astaire twirls Ginger Rogers in his arms, clasping her around the waist; she does a beautiful dip, almost to the floor, as the film moves back to Cecilia, in color, watching the offscreen movie. She is totally engrossed, totally immersed in the movie. The music plays on. Cecilia starts to smile. The film fades to black and the song ends.

As jazzy music from the movie begins to play, white credits appear on a black background, popping in and out...¹³

HANNAH AND HER SISTER

INTERIOR. HANNAH'S APPARTMENT FOYER - DAY.

As Mickey finishes his ruminations, Hannah is seen walking towards her front door. She opens it, her back to the camera. Mickey stands there holding two boxed gifts. The jazz stops.

HANNAH Hi! Hi!

MICKEY (*Overlapping, sniffing*) I know... I know.

HANNAH Glad you could put in an appearance.

MICKEY (*Gesturing*) I got two minutes.

HANNAH (*Overlapping*) Very good.

Hannah nods as Mickey comes inside. She closes the door behind him.

MICKEY (*Overlapping*) I got two minutes. 'Cause, God, the show is killing me. I got a million appointments today. It just so happens it fell this way.

Hannah continues to nod patiently, patting Mickey on the back, as they make their way across the foyer into the den, where the twins are playing. Mickey wears his coat.

MICKEY I gotta see new comedians later, I gotta –

HANNAH (*Interrupting*) Two minutes on your sons' birthday. You know, it's not going to kill you.

Her voice trails off as Mickey walks over to the twins.

MICKEY Happy Birthday, fellas! Happy Birthday!

Hannah's twins greet Mickey with cries of "Hi, Daddy!" and indistinct chatter.

Hannah (*Overlapping their chatter, bending down to talk to her sons*) Guys, look what Daddy brought. Presents!

Mickey hands a gift to each twin. They grow quiet, suddenly shy.

MICKEY (*To his sons*) Yeah, aren't you like, you know...

HANNAH (*Overlapping*) Huh?

MICKEY (*Continuing, holding out his arms*) ... a little, uh, hey! A little hug! What is this? Now how 'bout a little action from the kids?

¹³ *Three Films...*, pp. 464-7.

The twins put down their gifts, one on the sofa, one on the coffee table, and hug their father.

MICKEY (*Turning to Hannah*) How is everything?

HANNAH (*Picking up the gift on the sofa and nodding*) Everything's good, everything's fine.

MICKEY (*Nodding, overlapping*) Yeah? Yeah? (*Pointing*) Okay, kids, you can open your presents now.

HANNAH (*Overlapping*) Here, you guys. Open them up.

Hannah makes room on the coffee table for the gift she is holding; she places it next to the other one. The boys start opening them.

MICKEY Let me get a little reaction here. (*To Hannah, putting his hands in his pockets*) How's Elliot?

HANNAH He's fine.

MICKEY Yeah?

HANNAH (*Overlapping*) Oh, you know what? I'm trying to convince him to produce a play.

MICKEY Oh!

HANNAH I think he'll find that satisfying.

MICKEY (*Nodding*) Really? That'll be terrific for him, I think.

HANNAH I think so.

MICKEY I like him. I think he's a sweet guy.

HANNAH (*Stroking one of the twins' backs*) Yeah.

MICKEY The few times that I've met him... (*Pointing to the baseball mitt twin n°1 has taken out of his box*) Isn't that a great mitt?

TWIN N°1 Thank you, Daddy.

MICKEY (*Overlapping to Hannah*) 'Cause he's a loser.

HANNAH (*Overlapping, to twin n°1*) Ohh!

MICKEY (*Overlapping, gesturing*) H-he's so awkward and he's clumsy like me...

HANNAH (*Overlapping, chuckling*) I know, I know.

MICKEY (*Overlapping*) ... so I, so I like that. I always like an under-confident person...

HANNAH (*Overlapping, touching the mitt and reacting*) That's really nice!

MICKEY (*Still rambling on, gesturing to Hannah*) ... you know? I, uh...

HANNAH (*Overlapping*) You know, he's been wanting a mitt.

She helps twin n°2 open his present. It's a football.

MICKEY You've always had good taste in husbands, so...

HANNAH (*Chuckling and nodding*) Thanks, thanks.

MICKEY Mm-hm.

HANNAH (*Leaning down to look at the football*) That's a beauty!

MICKEY Isn't that's great?

HANNAH Oh!

MICKEY (*Pointing, to twin n°2*) Go right over there.

HANNAH Football!

Twin n°2, panting, runs offscreen to catch the football.

MICKEY (*To the offscreen twin*) Come on! Hurry up! Let's go!

HANNAH (*Looking offscreen at twin n°2*) Wow!

MICKEY (*Still pointing, gearing up for the pass*) Go out, go out by the Sung vase and, and catch this.

Mickey throws the football.

MICKEY See? (*Whistling*)

HANNAH (*Pointing offscreen*) Hey, d- Watch, watch the picture.

*There's a sound of breaking glass. Hannah and Mickey react.*¹⁴

RADIO DAYS

PLAN 1.

La scène s'ouvre avec l'introduction de la chanson « If you are but a dream », très sentimentale, voire sirupeuse, une chanson de « crooner ». La scène commence dans un clair obscur éclairé par la porte ouverte et les touches de blanc ivoire sur le vêtement des personnages. Les teintes sont sombres et chaudes, marron, mordoré, ambre. Au premier plan, à gauche, une silhouette d'homme de profil, en plan américain, dont la tête est coupée par le cadre. Il se tient très droit, les mains derrière le dos, en spencer ivoire et pantalon noir, tel un maître d'hôtel ou un chasseur. À droite au deuxième plan, un garçonnet blond roux en pied, tourné en profil perdu vers un homme d'âge moyen, tourné de trois-quarts face vers lui. Au centre à l'arrière plan, le vantail ouvert d'une porte vitrée, revêtu d'un rideau à l'intérieur. Une silhouette d'homme entre par la porte, l'imperméable sur le bras. L'homme debout à droite ébouriffe les cheveux du petit garçon dans un geste plein d'affection. Une femme et un homme de dos, bras dessus bras dessous, entrent dans le champ par la droite et en sortent par la gauche en passant derrière le chasseur. L'homme qui vient d'entrer s'avance vers la droite, il est accompagné de Joe, le narrateur, et de la tante de ce dernier, Bea. Le trio en plan américain s'avance vers la droite, la caméra le suit. Joe, visiblement enthousiaste, tire sa tante par la manche, montre ce qui les entoure de la main. Ils entrent dans un hall très vaste et haut de plafond, peuplé d'un assez grand nombre de personnes en petits groupes. Bea regarde vers le haut, impressionnée.

JOE (Woody Allen's voiceover) My most vivid memory connected with a radio song...

Les trois personnages passent devant la caméra qui en reculant les filme de dos, tandis qu'ils s'avancent dans un hall immense brillamment éclairé, vers un escalier monumental au fond. Plan général du hall, peuplé d'une foule de personnages en vêtements de ville.

JOE ... I associate with the time when Aunt Bea and her then boyfriend Chester took me into New York to the movies. It was the first time I'd ever seen the Radio City Music Hall and it was like entering Heaven...

A ce moment le chanteur entonne les paroles de la chanson: If you are but a dream /

JOE (over the song) I just never saw anything so beautiful in my life.

PLAN 2.

La caméra filme en plongée, depuis un palier, Joe, Bea et Chester au pied des marches, qui commencent à monter l'escalier. Celui-ci forme une diagonale de l'angle inférieur droit vers le supérieur gauche. Le trio monte l'escalier, croise des silhouettes qui le descendent. La caméra s'approche et les cadre quand ils atteignent le premier palier. Ils avancent vers la gauche, Chester tend le bras pour montrer le chemin. Ils passent devant des surfaces miroitantes réfléchissant et démultipliant l'éclat doré des luminaires. Ils sortent du champ par la gauche tandis que la caméra s'approche du miroir qui reflète les lampes et, à l'arrière plan, d'autres silhouettes de spectateurs gravissant un escalier. Les personnes que l'on a vues en reflet – un couple, l'homme portant un enfant dans les bras – passent en plan rapproché devant la caméra, souriantes.

¹⁴ ALLEN, January 1987, pp. 34-6.

SONG I hope I'll never waken / It's more than I could bear / To find that I am forsaken /

PLAN 3.

Les personnages qui viennent de passer devant la caméra sont maintenant de dos, et commencent à gravir la seconde volée de marches. Ils croisent d'autres personnes qui descendent, qui parlent entrent elles. Tout le monde est visiblement ravi d'être là. Apparaissent au second plan, quelques marches plus haut, Joe, Bea et Chester en pied qui parviennent au sommet de la seconde volée de marches. La caméra les suit, en contre-plongée, depuis le palier inférieur tandis qu'ils suivent de gauche à droite la mezzanine menant à la salle de spectacle. Ils passent devant un grand miroir reflétant un luminaire, puis devant un autre à l'angle de la mezzanine et sortent du champ pas la droite.

SONG If you are a fantasy / Then I'm content to be / Alone with lovely you / And pray my dream come true / I long to kiss you / But I would not dare /

PLAN 4.

Un long couloir sombre, éclairé d'appliques sur la gauche. On devine les trois personnages qui s'avancent depuis le fond, on les reconnaît d'abord à la tenue claire de Bea. La caméra recule, ils passent un angle et entrent dans une zone mieux éclairée ; ils passent de profil en plan rapproché entre la caméra et un miroir semblables à celui du plan 2 et sortent du champ par la droite. La caméra cadre une fraction de seconde le miroir vide puis...

SONG I'm so afraid that you may vanish in the air / So darling if our romance should break up / I hope I'll never wake up /

PLAN 5.

Noir presque complet, à l'exception d'une lampe sourde à l'éclat doré. Sur un accord dramatique des violons de la chanson, on ouvre une porte donnant sur le couloir beaucoup plus éclairé, et le trio entre dans la salle de cinéma plongée dans l'obscurité.

SONG If you are but...

PLAN 6.

Plan en noir et blanc tiré de The Philadelphia Story. James Stewart à gauche tient Katharine Hepburn dans ses bras. Les deux personnages sont en plan rapproché, en tenue de soirée. Katharine Hepburn parle, James Stewart l'embrasse. Après un baiser passionné, Katharine Hepburn s'abandonne contre l'épaule de James Stewart qui continue à la serrer fougueusement contre lui.

SONG ... a dream.

PLAN 7.

Sur les derniers arpèges de violons, on referme la porte du plan 5. On ne voit plus dans le noir que la veilleuse avec pour pendant la petite ouverture carrée laissant passer la lumière dorée du couloir.

ANOTHER WOMAN

Plan 1.

MARION If someone had asked me when I reached my fifties to assess my life, I would have said that I had achieved a decent measure of fulfilment, both personally and professionally. Beyond that, I would say I don't choose to delve.

A ce stade, le personnage est en plan rapproché, après avoir marché vers le premier plan, avançant dans le couloir tout en mettant quelque chose dans un sac en bandoulière, puis en passant une écharpe autour de son cou. La silhouette sombre s'est révélée au rythme d'un pas ferme comme étant celle d'une femme dans la petite cinquantaine, plutôt élancée, d'allure

stricte et élégante, vêtue sobrement d'un ensemble brun avec jupe sous le genou, petit col roulé beige, écharpe marron, les cheveux châtain clair, soigneusement tirés en arrière en chignon natté. Une fois arrivée dans la pièce du premier plan, elle porte une main, puis l'autre à son oreille droite pour ajuster un de ses clips, puis se tourne de profil vers la droite pour se regarder dans un miroir tandis qu'elle met son autre clip. En amorce, du côté droit de l'image, le miroir avec le reflet sombre de son bras et de son épaule.

Not that I was afraid of uncovering some dark side of my character...

Plan 2.

La même femme de face, en plan rapproché, le regard tourné légèrement vers le haut à gauche. Elle s'assure que ses clips sont bien en place en portant une main à chaque oreille, baisse la tête pour ouvrir son sac.

... but I always feel that if something seems to be working, leave it alone.

Plan 3.

Sur un meuble de bois foncé, un bloc sténo de couleur orange, aux pages jaunes. Au second plan, une coupelle, un pot d'étain, quelque livres aux reliures anciennes. Deux mains entrent dans le champ à droite, dont l'une saisit le bloc et le soulève. La caméra quitte les mains et cadre en plan rapproché la femme tournée vers la gauche, dont les épaules bougent : on devine qu'elle fait les mouvements nécessaires pour soulever et ouvrir le bloc et chercher quelque chose dans son sac. De la main, elle fait entrer dans le champ une paire de lunettes à monture d'écaille, qu'elle pose sur son nez. Elle lit, vraisemblablement sur le bloc hors champ.

My name is Marion Post, I'm director of undergraduate studies in philosophy at a very fine women's college, although right now I'm on leave of absence to begin writing a book.

Plan 4.

Gros plan d'une photographie couleur dans un cadre à poser en bois verni foncé. Elle représente un homme en chemise à carreaux, la cinquantaine, l'air ouvert et sérieux à la fois.
My husband is a very accomplished physician, a cardiologist who, some years ago, examined my heart,

Lent panoramique vers la droite, qui permet de découvrir un deuxième cadre de bois verni contenant un portrait photographique en buste d'une jeune fille blonde.

...liked what he saw and proposed. It's a second marriage for both of us...

Le panoramique vers la droite continue jusqu'à un troisième cadre posé, de métal argenté celui-là, contenant une photographie en plan plus rapproché de la même jeune fille, faisant partie de la même série de clichés.

... and he brought to it a sixteen-year-old daughter who lives with his former wife but visits us frequently.

Le panoramique continue vers une quatrième photographie dans un cadre de bois clair, représentant Marion et son mari dans la rue, devant un grand bâtiment de pierre de taille, bras dessus bras dessous et souriant, puis s'achève sur une cinquième, de la narratrice en plan rapproché, de trois-quarts face, souriante et distinguée, portant un tailleur marron, avec la même coiffure très stricte.

She's a sweet girl who can be a little undisciplined at times and I've tried to take her under my wing the best I can.

Plan 5.

Deux photographies en noir et blanc, n'appartenant pas à la même série, peut-être placées ailleurs. A gauche, dans un cadre de bois foncé, un homme brun d'une quarantaine d'années, avec un grand sourire plus spontané que ceux des photos du plan précédent. A droite, dans un cadre fleuri d'un goût plus douteux que ceux du plan précédent, sur fond noir, un visage de jeune femme de profil, à gauche, penchée sur un bébé à droite qui la regarde.

I also have a married brother. My mother died recently...

Panoramique vers la droite, vers une photo plus ancienne représentant un homme, la cinquantaine, assis sur un canapé, avec debout à droite un garçonnet habillé comme dans les années cinquante.

... but my dad is still alive and healthy.

Plan 6.

Une porte d'entrée en verre dépoli, avec des barres de sécurité décoratives, vue de l'intérieur de l'appartement. La voix off continue, mais on entend aussi le son intradiégétique des pas de Marion, qui entre dans le champ à droite, en plan moyen. Le plan fait suite aux plans un à trois. On suit Marion de dos qui se dirige vers la porte et tend la main vers, pense-t-on, la poignée pour l'ouvrir, mais ouvre en fait la porte d'une grande penderie dans le mur à gauche, perpendiculaire à la porte d'entrée. La porte de la penderie en s'ouvrant vers la droite vient prendre la place de la porte d'entrée. Elle fait miroir et l'on y voit le reflet de Marion, de dos, qui s'avance dans la penderie pour y prendre son manteau.

Not much else to say except that normally I write at home but construction noise next door...

Marion sort à reculons de la penderie, en referme la porte.

... has become so terrible...

Elle se tourne vers la caméra, enfle machinalement son manteau noir, tête baissée, perdue dans ses pensées.

... I sublet a one-room flat downtown as an office. A new book is always a very demanding project,

Elle se retourne vers la porte, l'ouvre, sort sur le palier et referme la porte derrière elle.

... and it requires that I really shut myself off from everything but to work.

On voit la silhouette de Marion à travers le verre dépoli, qui sort du champ par la droite.

ALICE

I.

DOUG Hey, where are you now?

ALICE Nowhere.

Au son de la voix off de Doug, Alice relève la tête et pose les mains sur la table. Un zoom arrière la montre assise à une table dressée pour le petit déjeuner et couverte de fruits.

DOUG It's late, I have to go.

On découvre Doug assis de l'autre côté de la table, au premier plan à gauche. Il se lève, un journal à la main, se dirige vers la droite. La caméra le suit qui passe devant Alice et se place de dos. On aperçoit, à droite, une cloison, un couloir.

ALICE Mmm.

DOUG Oh, oh, oh, oh, John and Susan confirmed for dinner tonight...

Doug pivote vers la gauche, la caméra le suit. Il passe entre le panneau de pavés de verre et Alice.

....and don't sit her next to Ray Pool's wife...

ALICE Yes.

Alice, toujours à la même place, s'essuie la bouche, lui répond.

DOUG ... she'll just try to find out if he's gonna move over to Heather Peabody.

ALICE No, I'll sit them next to the Gimbels.

La caméra suit Doug vers la gauche. Après le panneau de pavés de verre, on découvre une porte noire, ouverte, avec un hublot, un couloir, de grosses colonnes de soutènement entre

lesquelles passe Doug pour ensuite se placer de dos et entrer dans un couloir vers le fond duquel il se dirige. La caméra le quitte pour continuer le panoramique vers la gauche, qui permet de découvrir un luxueux salon meublé de fauteuils de cuir clair.

MONICA Mrs Tate! Mrs Tate! We're all ready for school, we're almost there...

Apparaissent brusquement par le fond à droite Hilda, une grande jeune femme brune, et une petite fille blonde en manteau, un petit garçon en blouson.

CHILDREN Oh... Mum...

MONICA Oh bye... Come on, let's go to... Oh, there's Mum...

Alice entre en plan moyen dans le champ par la droite, Hilda et les enfants passent derrière un canapé, se tournent vers elle, Hilda ouvre grand les bras pour « envoyer » les enfants embrasser leur mère.

... give her a big leave and a big hug!

CHILDREN Oh, Mum, bye Mum...

La petite fille, puis le petit garçon se précipitent pour embrasser leur mère, puis Hilda les reprend sous son aile pour partir avec eux par le fond à droite.

ALICE You have their library books?

MONICA Yes, and I have their... milk money. Come on sweethearts, come on sweethearts, bye, have a nice day...

ALICE Monica, Monica, I'd like to pick them up today.

MONICA Ah, all right! OK! Bye Bye...

Alice revient vers la droite, se place en plan moyen devant une des colonnes qui séparent l'espace repas du salon, se tourne à gauche tandis qu'elle délivre son message à Hilda hors champ. Panoramique vers la droite, avec Alice qui reste à gauche du cadre, en plan américain. Elle porte la main à son cou, se tourne vers la droite, vers le couloir des chambres. De dos, elle s'adresse à Doug qui est au fond du couloir à droite.

DOUG Did you see my tennis racket anywhere?

Doug ferme une porte, s'avance vers Alice qui porte la main à son dos quand il commence à parler de tennis.

ALICE No.

DOUG I would love it if we could go to the country this week-end. Roger...

ALICE Oh...

DOUG ... would like to play doubles with his lawyer and a friend of his who's supposed to be great.

ALICE It's the last week-end for the antique show.

Il rejoint Alice au premier plan. Côte à côte, ils se déplacent vers la gauche, passent entre les colonnes qui les dissimulent un instant. On voit, à l'arrière-plan, l'employée de maison, près du mur de la pièce qui se trouve au-delà de la porte à hublot et de l'autre côté du panneau de verre, probablement l'office. Elle est au téléphone.

DOUG Oh, oh, come on, there'll be others. I put in a beautiful clay court and never use it!

HILDA Mrs Tate, there's no more free range chicken.

Doug tourne le dos pour prendre sa serviette, se retourne vers Alice en écartant les bras, l'embrasse et sort du champ vers la gauche. Alice écoute la cuisinière et ne le suit pas des yeux tandis qu'il s'en va.

ALICE Then, no, Hilda, there're too many chemicals in the others.

DOUG Bye-bye.

ALICE Bye-bye. Order some papayas, Hilda, they're high in fiber.

Alice repart vers la droite, la caméra la suit. Alice se place derrière la table, se tournant face camera, et commence à débarrasser tout en dialoguant avec l'employée de maison hors champ.

HILDA Do you want me to order again your skin lotion and your shampoo?

ALICE No, no, Dr Carr is putting me on some new one. You could order the same moisturiser, though. (*Door bell*) Oh dear, it's my trainer! Hilda, would you call my masseuse and see if I can come an hour earlier? My back is killing me!

Au son de la sonnette, Alice repart vers la gauche en marchant rapidement, disparaissant par instants derrière piliers, cloisons ou montants. La caméra la suit jusqu'à l'entrée, pièce brillamment éclairée au second plan. Alice, en pied, de dos, ouvre la porte d'entrée.

DECORATOR Hi... we met in the elevator.

ALICE Hi, Bill.

Entrent une grande femme brune en veste et chapeau un peu excentrique, un objet en osier entre les mains, le verbe haut, et un grand noir en blouson et bonnet. Alice reste à l'arrière-plan avec Bill tandis que la femme se dirige vers le premier plan. Alice sort un instant du champ avec Bill vers la droite, tandis qu'au premier plan la décoratrice pose l'objet verticalement sur un meuble hors champ et se tourne vers la droite pour continuer de parler de l'objet à Alice.

DECORATOR Well, I was out shopping for another client and I found this. I was thinking of you and the Connecticut place.

ALICE Yeah?

Alice rentre dans le champ à droite, restant au second plan pour parler avec la décoratrice et observer l'objet. La décoratrice revient vers Alice, se tourne encore vers l'objet pour lui montrer.

DECORATOR It's a fin-de-siècle eel trap.

ALICE An eel trap?

DECORATOR Mm, mm—I was thinking maybe for a lamp base or a dried flower arrangement, something...

ALICE Interesting, yeah.

DECORATOR Oh, why don't you just live with it for a while, they're very hard to come by and it's a steal at 9000.

Alice repart vers la droite, la caméra la suit, laissant la décoratrice hors champ.

I'll just be in the children's room, I'm thinking of something...

BILL Are you ready to lose some of this cellulite?

Alice revient à droite, vers le couloir des chambres où se trouve Bill qui finit de se mettre en tenue de sport, referme une porte de placard, se tourne vers elle.

ALICE You know my back is just killing me, I don't know what to do. I had X rays, I've been to my chiropractor, I had a shiatsu massage, I've been...

Alice tourne le dos à la caméra, les deux mains sur les reins, entre dans le couloir et se dirige vers Bill. Il se tourne vers elle, puis ils se dirigent tous deux de dos vers le fond du couloir tout en dialoguant.

BILL Did you have acupuncture?

ALICE Oh, I'm scared of needles...

BILL There's a Dr Yang, he's supposed to be quite good.

ALICE I wonder, if I had a Swede walk on it...?

II.

PLAN 4.

Extérieur jour. Une rue dans un quartier pauvre de New York, par temps gris. Sur un large trottoir, Alice au second plan marche vers l'avant droit d'un pas résolu. Elle porte des jeans, un grand pull rougeâtre sous un duffle-coat avachi, une besace à l'épaule. Ses cheveux au carré sont plus longs, moins soigneusement coiffés, moins lisses et plus ternes. Au premier plan, dans le coin inférieur droit, un groupe d'hommes debout, de dos, semblent attendre.

Certains tournent leur visage vers Alice qui leur sourit, arrivée à leur niveau tourne vers la droite, passe devant eux, leur parle, en tapote un à l'épaule. La caméra la suit vers la droite en plan moyen, vers une porte rouge. Alice, de dos, le visage tourné vers la gauche pour parler aux hommes du groupe, monte deux marches, frappe à la porte. Un homme ouvre de l'intérieur et fait entrer Alice. La porte se ferme derrière elle.

"I heard she's doing some kind of volunteer work..."

"You know, come to think of it, she's always had a catholic streak..."

"Oh that's true..."

"... and now not only has she left her husband, she's left her cook..."

"No!"

"... and her chauffeur and her maid. And she's living downtown..."

PLAN 5.

Intérieur jour. Alice en plan taille, dans une grande chemise à carreaux beige et jaune, de dos devant un réfrigérateur couvert d'autocollants à droite. Elle prend quelque chose en bas à droite, pivote puis va de profil vers la gauche en parlant et souriant, un pot de confiture dans une main, un couteau dans l'autre. Elle passe vers le coin repas d'une pièce que le cadrage très serré laisse imaginer petite et encombrée, mais la couleur jaune des murs, ainsi que la lumière vive et d'apparence naturelle respirent la gaieté. A l'arrière plan, une desserte encombrée, des dessins d'enfant, une guirlande au mur. Alice se penche, la caméra recule pour cadrer une table ronde dressée pour le petit déjeuner, très encombrée de vaisselle ordinaire, de jus de fruit en boîte, de céréales... En amorce dans le coin inférieur gauche, une petite fille de dos, et dans le coin inférieur droit, de profil, un petit garçon. Alice pose le pot de confiture. Très animée, pleine d'attention, elle ne cesse de parler, se penche vers la droite pour aider le petit garçon.

"... just with her kids and you're not going to believe this, she does everything herself..."

"Oh! Now listen to this!"

"... and the fun of it (?) is that she spends all her free time with her kids and that she looks great."

"What, with no cook or maid? What is it, a mental breakdown?"

"Naoh! (Laughter) I don't know..."

PLAN 6.

Extérieur jour. Plan moyen d'un square avec des enfants qui jouent sur des balançoires. Au premier plan, un tronc d'arbre très sombre. Un panoramique vers la gauche permet de découvrir Alice au second plan, en jean et grand pull à col roulé beige informe, qui pousse alternativement deux balançoires avec beaucoup d'énergie, tout en parlant avec animation. A la fin du panoramique, la caméra pivote légèrement vers la droite pour cadrer Alice en plan taille. Celle-ci, radieuse, tout à son jeu, paraît totalement inconsciente de la présence de la caméra.

"... but someone said she is a changed woman."

"Speaking of changed woman, Gloria Philips had some face work."

"Wha—well of course, I mean she's having an affair with her astrologer..."

"Yes, but she is a changed woman, because you can't tell it's Gloria..."

Les voix s'estompent, noyées par la musique en crescendo. Cut. Générique de fin (musique différente).

SHADOWS AND FOG**Plan 1.**

Kleinman entre sous le chapiteau du cirque. Il y trouve Almstead, assis, buvant, l'air éméché.

ALMSTEAD Good evening, I am Almstead, the magician.

KLEINMAN Almstead! My God! I do some tricks myself, I'm an amateur magician, so you're my idol. I've come here to see you...

ALMSTEAD I was just celebrating our closing performance and of course also, packing up my illusion stuff, my paraphernalia, my...

KLEINMAN The killer is loose! You must help stop the killer, he's loose and...

ALMSTEAD Arr... (*Il se signe, fait les cornes.*) The evil one!

KLEINMAN Yes, he is-

Plan 2.

A l'entrée du chapiteau, on voit à travers la toile une haute silhouette avancer de droite à gauche. On entend à nouveau la musique de Kurt Weil.

KLEINMAN (*Off*) ... roaming. Here he comes! Think of something, you know, eh, you know...

ALMSTEAD (*Off*) Come! Come!

Plan 3.

Almstead entre dans le champ par la gauche, court vers la droite, traverse la piste et s'arrête devant le « miroir aux illusions » dont il allume la rampe lumineuse.

KLEINMAN (*Off*) What ?

ALMSTEAD My mirror of illusions. Come, you must help, come!

Plan 4.

Plan plus large. Kleinman entre dans le champ à gauche, Almstead vient le chercher, le tire par la manche, se tourne vers le miroir vu de profil à droite, fait un geste de magicien des deux mains et pénètre dans le miroir.

Plan 5.

Almstead de face, en plan américain, à l'intérieur du miroir. Il appelle Kleinman du geste.

ALMSTEAD Come young man. Jump into the mirror, come.

Plan 6.

Plan rapproché du tueur qui hésite, regarde à gauche et à droite, avance.

ALMSTEAD (*Off*) The evil one comes!

Plan 7.

Kleinman en plan américain, se tourne en gesticulant vers la gauche, dos au miroir de profil. IL se tourne vers le miroir, se retourne vers la gauche.

ALMSTEAD (*Off*) Yes! Jump, jump!

Le bras d'Almstead sort du miroir, prend Kleinman au col, le tire en arrière à l'intérieur du miroir.

Plan 8.

Gros plan du visage du tueur qui avance.

Plan 9.

Almstead et Kleinman en pied dans le miroir. Le tueur entre dans le champ par la gauche.

Plan 10.

Plan en buste du tueur, l'air effaré, qui passe la main d'avant en arrière sur son crâne.

Plan 11.

Le tueur en plan taille, de dos, juste devant le miroir, vers lequel il se penche. Kleinman, hilare, le nargue du geste depuis l'autre côté.

Plan 12.

Plan américain du tueur, à droite, de profil devant le miroir, qu'il fait tourner comme une psyché. Il passe derrière.

Plan 13.

Kleinman et Almstead dans le miroir, la tête en bas. Kleinman fait un petit signe narquois de la main.

Plan 14.

Le tueur en plan américain, de profil, tourné vers la droite. Il cherche quelque chose dans sa poche, puis passe derrière le miroir, revient avec un grand bout de bois avec lequel il fracasse le miroir. La caméra fait un mouvement de recul en pivotant pour cadrer le miroir de trois quarts tandis que le tueur le brise puis s'en approche. Travelling vers la droite. Kleinman et Almstead apparaissent à droite d'un énorme croissant de lune figurant un visage. Almstead fait un grand geste abracadabrant.

Plan 15.

Plan plus large montrant le tueur en pied à gauche, le miroir de profil à droite. Une cage tombe d'en haut qui emprisonne le tueur. Almstead et Kleinman entrent par l'avant droite en courant et portant une grande pièce d'étoffe dont ils couvrent toute la cage.

Plan 16.

Almstead en plan américain à droite, de profil, fait un geste de prestidigitateur en direction de la cage. Zoom arrière, on voit la cage bouger.

ALMSTEAD Come !

Kleinman retire la pièce de tissu, la cage est vide. Almstead fait un grand geste vers l'avant droite. Panoramique rapide vers la droite, sur le tueur enchaîné sur une chaise.

KLEINMAN We've got him!

ALMSTEAD Ha ha! We have captured the beast!

Plan 17.

Kleinman et Almstead tombent dans les bras l'un de l'autre, se congratulant. La musique devient inaudible.

KLEINMAN Yes, we've got him, we've got him-

Il se tourne alternativement vers la cage vide derrière eux et vers l'avant droite en montrant du doigt.

KLEINMAN Fantastic, he was, he was...

ALMSTEAD Yes, he was here, now he's there, ahahahahah! *(Il se frotte les mains.)*

On entend les clameurs d'une foule qui approche, Almstead se tourne vers la droite.

ALMSTEAD Yes, come, come.

Plan 18.

L'entrée du chapiteau. Tout un groupe de gens du cirque entre en vociférant, Irmy en tête. Kleinman et Almstead de dos vont à leur rencontre, se tournent vers la droite en désignant le tueur hors champ.

ALMSTEAD Yes, yes, we've got him, we've got him in chains...

CROWD Where is he?

ALMSTEAD He's there, over there...

Les hommes, munis de bâtons, s'avancent vers la droite, la caméra les suit.

ALMSTEAD (Off) ... bound, hands and feet.

La caméra zoome sur la chaise. Elle est vide, les chaînes défaites.

KLEINMAN (Off) Where'd he go?

MAN (Off) Where is he?

Plan 19.

Plan général des hommes près de la chaise. Celui qui parle se tourne vers la gauche.

MAN What are you talking about ?

KLEINMAN (Off) He was there.

Panoramique vers la gauche pour aller cadrer Kleinman et Almstead en plan américain au milieu de l'image.

ALMSTEAD Kleinman saw him, he was here.

KLEINMAN He was right over there.

Almstead s'avance vers la droite, la caméra le suit.

ALMSTEAD No man could have escaped from...

Arrivé à la chaîne, il se penche, attrape une chaîne, se redresse.

ALMSTEAD Look, look you see, here, there are real locks.

On le voit de dos dans le miroir derrière lui, de même que les gens du cirque à l'arrière plan.

MAN Almstead, you drink too much.

Zoom avant sur le reflet d'Almstead tourné vers celui qui vient de parler.

ALMSTEAD I tell you he was here, we had the killer.

KLEINMAN (Off) We should search the circus.

MAN (In reflection) Looks like he's a better magician than you.

Plan 20.

Plan large de la sortie du chapiteau, d'où les gens du cirque sortent par petits groupes.

PEOPLE Oh I'm tired.... Oh... Oh I'd like to sleep...

Ils sortent du champ qui par la droite, qui par l'avant gauche. Puis vient Almstead, qui se tourne vers Irmy et Kleinman qui le suivent.

KLEINMAN We definitely had him, you know, we-

ALMSTEAD Yes, even I couldn't have escaped.

Ils parlent en se dirigeant vers la droite, des gens du cirque sortent encore derrière eux.

IRMY All I know is that you certainly saved my life. You were very brave.

Kleinman et Irmy s'arrêtent, la caméra zoome sur eux, les isole en plan américain.

KLEINMAN I can be brave, you know, it's just that I can't think about it first, you know, I, I...

IRMY You were.

Des personnages sortent encore du chapiteau, passent devant ou derrière eux pour sortir du champ.

KLEINMAN If I ever think about what's going to happen to me, then I lose all control of my muscles.

IRMY Uhuh.

Ils se remettent en route vers la droite.

IRMY Well I guess this is good-byeing (*sic*). We're gonna be pulling out in a few hours. Oh I feel like my whole life has changed...

Ils s'arrêtent. Irmy est de dos à gauche, Kleinman de trois-quarts face à droite, en plan moyen. Il est extrêmement nerveux et ne cesse de se frotter les mains tout en parlant.

IRMY What're you going to do?

Kleinman se tourne vers la droite. Panoramique sur Almstead qui se tient auprès d'une roulotte avec un homme en casquette.

ALMSTEAD You know I am looking for an assistant.

Plan 21.

Retour sur Irmy et Kleinman. Celui-ci s'avance vers la droite.

KLEINMAN You are?

ALMSTEAD (Off) Yes, yes, since you said you know all my tricks.

KLEINMAN Yes, yes, but I'm an amateur, I'm an amateur.

Il s'avance jusqu'à Almstead et l'autre homme. Très nerveux, il farfouille dans ses poches.

KLEINMAN I, I, I can do a little thing tha-that you should appreciate.

ALMSTEAD Yes?

Kleinman sort des pièces de monnaie, essaie de faire son tour, échoue, recommence, les pièces volent, il panique.

KLEINMAN This is, you know- I'm not as good as I once- Wait, wait, wait, wait, this is because I'm nervous.

ALMSTEAD This is a beginning, hey, yes, of course it is! Now, you assisted Almstead in a critical time. I am still bewildered at his miraculous escape.

Il se tourne vers l'homme qui est avec lui, qui se trouve de dos au milieu, cadré à hauteur des épaules, tandis que Kleinman continue d'essayer de faire son tour.

MAN My theory is that we did something to deserve all this.

IRMY (Off) Oh, that's crazy.

KLEINMAN Theories, that's all I hear on that, theories and questions.

MAN What's your theory?

KLEINMAN My theory is that nothing good is going to happen as long as we don't catch him.

ALMSTEAD So Mr Kleinman, you wish to assist the Great Almstead?

KLEINMAN Watch this. (*Il rate son tour encore une fois.*) I would love to, but believe me, I, I, you know, I can't just run away and join the circus.

L'homme à la casquette se retourne, marche vers la droite. La caméra le suit. Il va prendre une bouteille dans un coffre.

MAN What's wrong with a circus? You travel, you drink, there're beautiful women.

Il revient vers les trois autres. Irmy est de dos à gauche de Kleinman.

KLEINMAN Yeah, you know, I'm not going to join a circus, you know, I have to go back to town and join the real life.

IRMY Like what? What ?

KLEINMAN You know what, you know what, what, what kind of a question is that? I can marry my landlady, run a boarding house...

ALMSTEAD Arrh... Yes, the gray hat. Sooner or later we all must put on the gray hat of compromise.

KLEINMAN And believe me, I'm flattered by your offer, but I- You know, at heart I'm a clerk, you know, I'm an ink-stained wretch, that's what it is in the end.

Il sort du champ par la gauche. Mouvement de caméra vers la droite, vers Almstead.

ALMSTEAD So you do not wish to apprentice with the Immortal Almstead, hey? Well, you know, they come from-

L'homme à la casquette passe devant lui, vient se placer à sa gauche et se tourne vers lui.

ALMSTEAD ... all Europe to see me, even the crowned heads. I once produced a rabbit from between-

Il porte les mains à sa poitrine pour suggérer une paire de seins.

ALMSTEAD ... the bosoms of the Queen of Denmark.

L'homme en casquette lui passe la bouteille.

ALMSTEAD A small rabbit. Small bosoms.

Il boit une grande rasade au goulot. La musique de Kurt Weill reprend. Elle ne s'arrêtera plus jusqu'à la fin, variant simplement en volume sonore.

Plan 22.

Irmy et Kleinman s'avance, en pied, tout en parlant.

KLEINMAN How could I join the circus? You know, it's crazy. Though I must say-

Ils s'arrêtent, en plan américain, Irmy se tourne vers lui.

KLEINMAN ... to be Almstead's assistant would be... No it's crazy, it's just a dream.

Il pousse un profond soupir.

IRMY Well, I don't know if we're gonna be passing through this way again...

Kleinman hoche la tête, soupire, lui tend la main.

KLEINMAN Good luck

Ils se serrent la main.

KLEINMAN You take care of yourself.

IRMY Thank you.

Elle se détourne, monte quelques marches, disparaît dans sa roulotte. La caméra revient sur Kleinman qui croise les bras, se frotte le bas du visage, perplexe.

Plan 23.

L'homme à la casquette, une masse sur l'épaule, entre sous le chapiteau en buvant au goulot. Almstead est avec lui.

ALMSTEAD Ah, imagine turning down an opportunity to work with a legend of the show business!

MAN Meanwhile your tricks did not stop the killer.

ALMSTEAD No, no, but we checked his race for a moment-

Ils s'arrêtent près du miroir aux illusions fracassé.

ALMSTEAD ... then, who knows, maybe frightened him. Look, look what he has done to my mirror. I had better pack my paraphernalia.

Entre temps, il a récupéré la bouteille. Il se tourne vers le croissant de lune géant, boit au goulot.

Plan 24.

Kleinman se tient à l'entrée du chapiteau, en plan américain.

KLEINMAN I decided to accept your offer.

ALMSTEAD (Off) Congratulations. Of course the pay is very low.

Kleinman marche vers l'avant, la caméra recule.

KLEINMAN It's OK, I don't need much money.

ALMSTEAD Very, very low.

KLEINMAN Yes, I understand that, but it's no-

ALMSTEAD Perhaps even lower than you might think.

Kleinman s'arrête au niveau d'Almstead et de l'homme à la casquette, en train de plier bagage.

KLEINMAN I don't care. This is the first time in my life that I can actually do something that I really love.

ALMSTEAD Love? Just make sure that love just doesn't interfere with your duties.

KLEINMAN No, no, don't worry, my duty comes first. What better way to spend the rest of my life-

Il sort du champ. La caméra zoome légèrement sur le grand miroir bordé à gauche par le croissant de lune au visage souriant.

KLEINMAN (Off) ... than to help you with all your wonderful illusions.

Dans le miroir se reflètent la piste et la rampe d'ampoules allumées qui la borde. Almstead réapparaît dans le miroir, à gauche, rangeant un bouquet magique.

ALMSTEAD It's true, everybody loves his illusions.

Kleinman réapparaît dans le miroir. Il regarde à gauche, à droite. La musique va crescendo. Almstead rentre à nouveau dans le cadre du miroir, à gauche de Kleinman.

KLEINMAN Love them? They need them like they need the air.

Almstead fait un geste à plat des deux mains, leur reflet disparaît d'un coup. Le miroir reste vide. Coupe. Générique de fin.

BULLETS OVER BROADWAY**PLAN 1**

Il s'agit, à la dixième minute du film environ, du plan 20, et la scène peut être considérée comme la dixième du film. Nous sommes encore au début, même si les protagonistes de la scène ont déjà tous fait leur apparition, à l'exception de Venus, la bonne d'Olive. Nick est en plan moyen, sur la mezzanine, debout au téléphone. Au mur, à sa droite, un grand miroir. Il fait nerveusement les cent pas en parlant, le combiné à la main.

NICK When did it happen? Who'd they get? Oh Jesus... All right, I gotta be at Olive's for about an hour. You get a few more guys downstairs and call me back as soon as you know more of this thing. This is it for Leo Kustabeck, you hear me!

Il raccroche, pose le téléphone sur une console. La caméra descend au niveau inférieur, on entend la voix off d'Olive.

OLIVE (off) You said this was the lead, it's a smaller part!

Elle fait une entrée fracassante par le fond à gauche, s'avance vers la droite, la tête baissée, plongée dans les pages de son texte.

NICK (off) All right, all right! I don't get the time now. They got Vinny and Sal outside a movie house, I...

Il descend l'escalier hors champ. Elle retourne sur ses pas pour aller à sa rencontre.

OLIVE I counted the lines, Sylvia Poston is the lead character...

Nick entre dans le champ au fond à gauche, elle lui agite les pages sous le nez, il passe devant elle et se dirige vers le bar à gauche, la caméra le suit, Olive également.

NICK Did you hear what I said?

OLIVE I'm tired of hacking people up, I wanna be the lead in a play.

Il s'arrête au bar, elle passe devant lui, marchant toujours vers la gauche. Arrivée devant un canapé crème, entre une grande toile abstraite très colorée à droite et une lampe à pied métallique noire de style art déco à gauche, elle se retourne et s'assied sur le canapé.

NICK Julian Marx says you're gonna be a doctor.

OLIVE A doctor! I don't want to be a doctor, I want to be a lead.

NICK A head doctor. It's a big part.

OLIVE A head doctor! But it ain't the lead.

La caméra quitte Olive dans un panoramique vers la droite pour cadrer le bar au second plan et Nick en pied sur la droite du cadre.

NICK It's what they... They know what.

OLIVE (off) I know a lead...

Le téléphone sonne. Nick se dirige vers la droite pour répondre.

... when I see a lead. A lead is on every single page, a lead has got the scenes. I've just got a few scenes. The lead has all the kisses, I get kissed...

NICK Hello? Oh Vito—you heard? I want you to get everybody to meet at the garage.

OLIVE ... by nobody...

On entend la sonnette de la porte.

... a lead gets...

NICK No, I want it done tonight, what is it with you? No, call me back!

OLIVE Hey, hey! You want to take your business out of here? We've got guests!

NICK I've got trouble here.

OLIVE I don't care about your trouble.

NICK What am I supposed to do, just foot the bills around here?

Il raccroche, revient vers Olive et se tient debout devant elle, assise dans le canapé.

OLIVE Oh, I care, I care...

NICK And I want my say with the Broadway big shot too.

OLIVE Okay, okay, but just don't embarrass me, all right?

NICK I'm looking up for your interests, okay?

VENUS (off) Miss Olive, there's a Mr Marx and a Mr Shayne...

OLIVE I know, I know, I know, send them in, Venus.

NICK Listen—

Ils regardent vers la droite, puis Nick se retourne à nouveau vers Olive, se penche vers elle, lui parle en confidence.

OLIVE What?

NICK When they get here, charm them a little, baby... get on!

Il lui tapote le derrière, elle sursaute et le repousse.

OLIVE You're the one that needs to charm them.

NICK I told them you're—

PLAN 2

David et Julia, en plan américain, avec derrière eux Venus et une porte vitrée aux ferronneries de style art déco. Ils font une entrée très théâtrale, leurs silhouettes s'inscrivant dans l'ouverture entre l'entrée et la pièce. Venus les fait entrer, puis sort du champ au fond à gauche. Ils s'avancent vers le premier plan, les yeux tournés vers la gauche.

NICK (off) ... a great actress.

OLIVE (off) I am a great actress.

JULIAN Nick Valenti, say hello to David Shayne!

OLIVE and NICK (off) Hello, hello...

NICK (off) How are you?

OLIVE (off) I'm Olive.

NICK (off) This is Olive Neal.

OLIVE (off) Charmed, charmed, charmed...

David, éberlué, reste bouche bée, haussant les sourcils.

NICK (off) Come on in, come on!

OLIVE (off) Come in!

Julian et David se regardent, Julian fait signe d'avancer. Ils s'avancent tous deux de profil vers la gauche, en plan rapproché, Julian masquant David.

NICK (off) Hey, David, she read your play, she thinks it's great.

OLIVE (off) Yes, yes, it's thrilling, turbulent, a page turner...

Olive entre dans le champ. Olive et Nick se placent en face des deux hommes, Olive et Julian au premier plan, Nick et David au second. Olive serre la main de Julian.

... Charmed, charmed.

Olive serre la main de David.

NICK She's a great little actress, you know.

JULIAN Oh, and what have you been in, Miss Neal?

OLIVE Olive, Olive, call me Olive, honey.

JULIAN Olive. Well, your... experience ?

OLIVE Well, I have a little experience.

NICK She got no experience, she's a natural.

OLIVE I do too, I have too! I have experience!

NICK They ain't talking dancing, you know.

OLIVE He don't know what he's talking about. You don't know what you're talking about!

NICK You don't mean dancing, do you? 'Cause she used to wriggle at this joint in Hoboken, you know, picking up coins off the table tops with her... you know.

OLIVE Hey! Hey!

NICK Oh please, just give us a break with that, all right?

OLIVE They're talking to me!

NICK Who wants a drink?

Olive au premier plan se dirige vers le bar. La caméra la suit vers la droite. Elle se place de dos devant le bar, en plan américain.

DAVID I'll have a double anything.

NICK Great.

JULIAN No, I have—I have an ulcer.

NICK Venus, a double whisky.

OLIVE Make it two, Venus.

VENUS (*off*) Do you want the blue stuff or the green?

Venus entre dans le champ par la droite, passe devant Olive.

OLIVE The imported, dummy!

VENUS Oh, you mean from the clean bath tub.

Venus se retourne et sort du champ par la droite. Olive se retourne, revient à gauche en passant devant Venus qui sort. Olive passe de profil au premier plan, essayant d'allumer une cigarette.

OLIVE (*à Nick*) Hum, hum.

Olive reprend sa place de départ, en plan américain, debout devant le canapé, à gauche de l'image, de profil en face à Julian. Elle cherche à allumer sa cigarette, n'y parvient pas.

JULIAN So you've never... acted before?

OLIVE (*à Nick*) Honey? Honey?

Elle tend sa cigarette à Nick pour qu'il l'allume.

(*A Julian*) Yes, I have acted, I have acted a lot, I was in a musical review—

(*A Nick*) Can you light this for me?

(*A Julian et David*) Jeez... no manners, no gentleman!

Il parvient enfin à allumer la cigarette.

Yeah, I've been in a musical review in Wichita. Maybe you heard of it, it was called "Leave the Specimens", I had two songs,

Le téléphone sonne.

... two numbers,

Nick sort du champ à droite.

... two thrilling, show-stopping numbers...

DAVID Actually, I'm feeling quite sick...

Le téléphone sonne à nouveau.

... really. Suddenly, I kind of feel...

David se masse le ventre, grimace, écarte Julian qui sort du champ, lui passe devant.

Can we... sit down?

Olive s'assied sur le canapé, David vient s'asseoir de dos au premier plan, Julian s'assied au second à droite.

OLIVE One thing I was wondering is who's going to play the part of Sylvia Poston.

JULIAN Oh, ah, only Helen Sinclair.

OLIVE Helen Sinclair? Ah, never heard of her.

On voit les épaules de David frémir, on devine qu'il soupire.

JULIAN Do you follow the theatre?

OLIVE What are you trying to insinuate?

NICK (*off*) Hey, don't give me that shit!

Les visages se tournent vers la droite, vers Nick qui crie hors champ. La caméra cadre David en plan rapproché, qui baisse la tête vers la droite, hausse les sourcils.

You tell him that if he isn't going to play ball, I come down and I cut his fucking legs off!

David passe un doigt sous son col, s'agite sur son siège.

OLIVE Hihihih... Don't you pay any attention to him, he's in one of his depressed moods.

Elle se penche vers David, puis vers Julian. Elle croise haut les jambes, se laisse aller en arrière dans le canapé.

PLAN 3

Plan moyen de Nick au téléphone, derrière une table et un gros bouquet de fleurs jaune pâle.

DICK I cut his throat,

La caméra recule pour laisser voir successivement David de face qui desserre sa cravate, puis Olive de dos dans le coin inférieur, qui le regarde se tortiller, cherchant l'air.

... I come down on him and I pull his guts out by his windpipe! D'you hear me?

OLIVE (à David) What do you work up to? You're sweating like a pig!

NICK No!

DAVID I have a bit of a... blood sugar situation now and again...

OLIVE Blood sugar? Oh...

Court panoramique vers la gauche, sur Julian assis dans le coin au premier plan.

JULIAN You, err, ah... you, err... like the play?

OLIVE (off) It's sad!

JULIAN Tragedy... uh, uh.

Court panoramique vers la droite, sur David et Olive.

OLIVE I say. But I got some ideas about how we can goose it up.

DAVID Ideas?

Il se penche vers elle, puis vers Julian à qui il fait des signes désespérés.

OLIVE Yeah, I go to the movies all the time, I've got a million clever ideas.

David se masse les tempes, cherche l'air.

NICK You burn it down, Cheech, burn it down I said—I want it to look like arson!

DAVID I've got to... sort of... quick, in my... something...

Il se lève.

I think maybe we should...

Il fait signe à Julian qui se lève aussi.

OLIVE Oh, no, no, no, don't go—hey, Venus, let's go with that hootch!

JULIAN Err, Olive, when did you get interested in acting?

Venus vient se placer, le plateau à la main, entre Julian et David, qui prend les deux verres.

OLIVE Hey listen, do you think I came to this town to swing it around in a chorus line?

David tend un verre à Olive.

Tits and arse, that's all they care about! Thank you.

Elle prend le verre.

(A Venus) Hey, didn't I tell you to make hors-d'oeuvre?

David boit son verre d'un trait, repose le verre vide sur le plateau, remercie Venus d'un geste.

VENUS I don't do nothing out of horses, especially horse-d'oeuvre, 'cause I don't know what they are, and neither do you!

OLIVE Oh, ain't you the big mouth since you hit your number. And I said the imported stuff!

Olive repose brutalement son verre sur le plateau.

VENUS The imported stuff ate through the bottle, it's gone.

Elle sort. A l'arrière plan, Nick raccroche brutalement le téléphone. David tend la main pour aller toucher le bras de Julian, lui signifiant qu'il vaudrait mieux partir.

OLIVE A likely story! It's very hard to find good service these days.

NICK Sorry guys you had to hear this...

Il s'est rapproché pour venir prendre la place de Venus. Il se tourne vers Julian.

Problems with the firm.

DAVID Really? What kind of firm is it... Nick?

David écarte les mains, vient toucher le bras de Nick à sa droite.

NICK It's...

Il se penche vers David.

...a don't-stick-your-nose-in-other-people's-business-and-you-won't-get-broken-legs kind of firm, that's the kind of firm!

DAVID Ooh, I see, I see... thank you. I'm feeling a bit unstable. I think I'll go and... check into a sanitarium and get the healing I need and... we'll talk later, because it's been good... hasn't it, Julian?

Nick serre la main de David, lui met la main sur l'épaule.

NICK This is going to be a big event on Broadway.

DAVID Thank you. *CUT.*

DECONSTRUCTING HARRY

I.

Exterior. Joan's building/street – day

Harry is waiting by the entrance to an apartment building. Joan, one of his ex-wives, emerges from the building.

HARRY: Joan! (...) I've gotta ask you one question. Will you stop a minute?

Harry grabs Joan. They stop as camera holds.

JOAN : No, I don't want to listen to you.

HARRY: Can... Tomorrow they're honoring me at Adair, my old university. I want to take Hilly with me.

JOAN: No! He has school tomorrow.

HARRY: I want to trade one visitation day with him.

JOAN: No! I have plans with him.

Joan starts walking again, very fast, as camera dollies with them.

HARRY: We'll trade one day. It'd be good to see... the kid'll see his father honored. It's nice.

JOAN: I don't want him to see you. I don't want him to see you the rest of your life.

HARRY: He'll have a day in the country. Will you stop for one second?

Harry grabs Joan. They stop as the camera holds. Joan sighs.

HARRY: The kid'll have a day in the country. What is so bad?

JOAN: He is nine years old. Where does he learn phrases like, "banging beaver" and "fuck God"?

Harry reacts.

HARRY: What are you saying? From me?

JOAN: Oh! What do I look like? An imbecile? I know what your conversations are like with him, and don't think I didn't hear about "Open School Week." Beth Kramer has never been so appalled in her entire life.

Interior. Hilly's school/classroom – day.

Harry's flashback sequence begins.

Various parents and students are seated at tables. Among them, Harry and Hilly.

HILLY: Dad? Why doesn't my penis look like yours?

HARRY: Why doesn't your penis look like mine? Because... your mother and I never had you circumcised.

Beth Kramer, another parent, who is seated just behind Harry and Hilly with her daughter, reacts. She listens to everything they say under following dialogue. (...)

HARRY: (...) Remember, when we discussed Freud once? Well, Freud said that the two most important things to having a good life are the work that you choose and sex. These are the two things.

Beth Kramer reacts.

- JUMP CUT -

HARRY: ... Women are God.

HILLY: God's a woman?

HARRY: You... No. I'm not saying God's a woman, 'cause...

- JUMP CUT -

HARRY: Let me put it this way, there are women. We don't know if there's a God, but there are women, you know, not in some imaginary heaven, but right here on earth. And some of them, Hilly, some of them (*clearing throat*) shop at Victoria's Secret.¹⁵

II.

Interior. Harry's apartment - night.

Back in his apartment, Harry turns on the light, picks up the autographed baseball Fay gave him and looks at it.

Harry's fantasy's sequence begins.

WIGGINS: (*off*) Harry? What about the honoring ceremony?

HARRY: Huh?

WIGGINS: (*off*) We haven't had the ceremony.

Camera pans: Ms. Paley, Student Mary, Professors Wiggins, and Cole are staying in a corner.

STUDENT MARY: The police interrupted.

HARRY: What am I... dreaming?

COLE: Everybody dreams.

MS. PALEY: Come on. Professor Clark has everything planned.

HARRY: Well... can I bring Hilly?

WIGGINS: Well... it's your dream.

HARRY: Where? ... Ste... Stebbins Hall?

MS. PALEY: Everyone is waiting to honor you. After all... you created them.

Interior. Adair University/Stebbins Hall - Day.

Harry, Hilly, Professors Cole, Wiggins and Abbot and Mary, the student, appear in the great hall. Wild applause. All Harry's characters are the audience, the orchestra plays in its Darth Vader hats, Lily, Janet and Ken, Helen and Paul, Harvey, Rosalee and her sister whom Harvey eyes up, Sam, Max, Dolly, Elsie, Yossel, Mel, Grace and their children. Mel is out of focus. Grace and the kids wear glasses. Grace kisses Mel.

HARRY: I love you all. (*Applause stops*) Really. You've given me some of the happiest moments of my life. And... you've even saved my life at times. You know, and you've... you've actually taught me things. You know, and I'm completely grateful for this. Really.

CLARK: I think the author's message is... to know yourself, stop kidding yourself, accept your limitations and get on with your life.

HARRY: (*sighs*) It's amazing. To me... it's a really interesting character. A guy who, who can't function well in life, but, but can only function in art. You know, it's sort of sad in a way, and also, funny like good for a novel.

STUDENT MARY: Well your books all seem a little sad on the surface.

HARRY: Do they?

¹⁵ ALLEN, 1997, pp. 54-8.

STUDENT MARY: Which is why I like deconstructing them, because... underneath they're really happy. It's just that you don't know it.

HARRY: Oh 'cause it's... *(laughing)*.

STUDENT MARY: *(laughing)* Yeah.

HARRY: It's funny. I tell you, I feel like I'm in a dream, like... this, for me, is like the best dream I've had in... months. You know, the...

Harry's fantasy sequence ends.

Interior. Harry's apartment - night.

HARRY: *(voice over)*... the happiest dream. *(real voice)* Oh, I like it. I like it. A character who's too... neurotic to function in life, but can only function in art.

Harry sits at his typewriter. He inserts a sheet of paper.

- SEVERAL JUMP CUTS -

Harry at work. Pensive, sitting back in his chair. Making a correction. Collapsed over the typewriter. Making over the type writer. Making another correction. Starting typing.

HARRY: *(voice over)* Notes for a novel. Opening possibilities. Rifkin led a fragmented, disjointed existence. He had long ago come to this conclusion: All people know the same truth. Our lives consist of how we choose to distort it. Only his writing was calm, his writing, which had in more ways than one, saved his life.

*Harry resumes typing.*¹⁶

CELEBRITY

I.

PLAN I.

Plan moyen du hall de la salle de projection, où se presse la foule nombreuse des mondains que la caméra montre dans un panoramique de la gauche vers la droite jusqu'à ce que Tony et Robin soit dans le champ.

TONY *(off)* So, tell me about your divorce. Are you and your husband still friends?

La caméra s'arrête une fraction de seconde sur Tony et Robin.

ROBIN Oh we would be now if we met. I mean, that's the mark of the age of psychotherapy, isn't it?

La caméra les suit de droite à gauche tandis qu'ils se fraient un chemin, coupe de champagne à la main, dans la foule. Robin rit souvent, nerveusement. Tony s'arrête pour serrer la main à un homme.

TONY Oh, hey, how are you?

ROBIN Everybody is so sophisticated and mature.

TONY Well at least you're not angry anymore.

ROBIN Nnn—no—no—no—no, no, that phase is over. *(Elle toussote nerveusement)* Actually, you know, there comes a time when you have to stop tantruming *(sic)* and move on with your life, huh?

TONY That champagne tastes like it was made yesterday.

Comme ils arrivent à l'autre bout du hall, un peu à l'écart de la foule, ils cessent d'avancer et la caméra reste sur eux. Ils sont en plan américain, tournés vers la droite.

ROBIN Oh, do you think so? You know, I kind of like it. I'm feeling a little light-headed though. I shouldn't be drinking anymore.

¹⁶ ALLEN, 1998, pp. 182-6.

TONY I wish I was more light-headed. I hate these screenings.

ROBIN Oh, do you?

TONY Yeah, I'd much rather see a film with a real audience.

Robin regarde autour d'elle.

ROBIN I feel I should know who all these people are, but I'm so out of touch, you know.

PLAN 2.

Léger fouetté, puis panoramique vers la droite.

TONY (off) Well, let's see... Oh, do you see that guy?

La caméra s'arrête. Zoom avant sur Papadakis qui bavarde en souriant.

TONY (off) That's Papadakis, the director of the film we're going to see.

ROBIN (off) Oh yeah.

Papadakis se tourne, puis se déplace vers la gauche en serrant des mains et en souriant.

TONY (off) He's very arty, pretentious, one of those assholes who film all their films in black and white.

ROBIN (off) Oh, yes.

PLAN 3.

La caméra cadre en plan américain un jeune homme brun qui parle dans un téléphone mural, puis zoome sur lui. Il gesticule, visiblement très énervé. Une jeune femme brune à ses côtés tente de le calmer.

TONY (off) Tom Dale, big star. He's in New York, filming the adaptation of the sequel of a remake.

On entend un timbre d'ascenseur.

PLAN 4.

Une autre partie du hall, avec au second plan la porte d'un ascenseur dont sortent trois personnes, l'une après l'autre. Le troisième s'arrête, se tourne vers la droite, serre la main à un couple, tout sourire.

TONY (off) Oh, and getting out of the elevator I see there is a famous critic.

ROBIN (off) Him I recognize.

TONY (off) Oh he used to hate every movie, then he married a young, big-bosomed woman and now he loves every movie.

PLAN 5.

Retour sur Robin et Tony.

ROBIN Oh God I'm so out of touch!

TONY Can I get you a refill?

ROBIN Err, oh, well... (*Elle s'esclaffe nerveusement*) What the hell, why not?

Ils se dirigent maintenant vers la droite, se frayant un chemin dans la foule.

ROBIN You know, if I could think of what to do I would never go back to teaching.

TONY You could work for me.

ROBIN As what? You know, all I'm good at is Chaucer.

Ils sont arrivés au buffet. Tout en parlant, Tony prend un verre, puis s'apprête à remplir une coupe.

TONY Well we have a cooking show...

ROBIN A cooking show?

TONY You could do great writers' recipes, Chaucer's—err—fettucini with clam sauce, Sir Walter Raleigh's gaspacho, err...

ROBIN No, that's OK, but I'm glad you asked me, I... (*Elle se tourne vers le fond à gauche*) I'm having a very nice—arrgh! (*Elle pousse un cri, sursaute, fait un petit bond en arrière*)

PLAN 6.

Au second plan, un grand escalier que descendent Lee et Bonnie.

TONY (off) What's—err—what's the matter?

ROBIN (off) Lee!

TONY (off) Who's Lee?

La caméra zoome vers l'arrière, Tony et Robin apparaissent dans le champ à gauche, Robin au premier plan, Tony derrière elle.

ROBIN My husband!

TONY Your husband?

ROBIN Oh God, I don't want to see him here!

TONY But what—err—I thought you said it was no problem...

Très nerveuse, presque hystérique, Robin essaie de se cacher devant Tony en lui faisant des signes et en jetant des coups d'œil en arrière.

ROBIN Stand up, stand up!

TONY All right, all right.

ROBIN No, no, no—that, that way!

TONY Why—

ROBIN Talk to me, talk to me! Act natural, for Christ's sake!

TONY Well, why... OK.

ROBIN More to the left, more to the left!

TONY Well, I... I...

ROBIN Oh God, he's going to see me.

Elle part vers la droite, la camera la suit.

TONY Where are you going?

ROBIN Shhh.

Elle passe derrière le buffet, s'accroupit pour se cacher.

TONY (off) Robin ?

ROBIN Is he here? Is he here?

TONY (off) I don't know who it is. There's a blond guy coming this way—

La caméra bascule vers le haut et quitte Robin pour cadrer, en plan américain, Tony de l'autre côté du buffet, debout à gauche, tandis que Lee et Bonnie avancent au second plan.

LEE Is that who I think it is? Robin? What are you doing here?

La caméra bascule vers le bas, pour cadrer Robin qui fait mine de chercher quelque chose.

ROBIN I'm looking for—checking for—my earring, I dropped my earring.

Elle se relève, de dos au premier plan, puis sort de derrière le buffet en faisant semblant de remettre une boucle d'oreille, se tourne vers la gauche tandis que Lee fait les présentations.

LEE Robin, well, listen, this is Bonnie... Robin... Bonnie... My God, this is just...

BONNIE Hi. Are you OK?

LEE How are you? How are you?

ROBIN How am I? Well I—you mean now, you mean my physical health? And—and—I—I'm fine, I—

Elle se dirige vers la gauche, se place au milieu auprès de Tony, essaie de se servir à boire en bousculant coupe et bouteille.

ROBIN I'm fine, I'm just a little thirsty but I—I—nice to meet you.

BONNIE Nice to meet you.

ROBIN Oh dear, oh dear!

LEE I guess we won't have a drink. We're going ahead and... we'll catch you inside.

Tony regarde Robin, songeur, tandis que Lee et Bonnie s'éloignent à l'arrière plan.

PLAN 7.

Plan du film de Papadakis, montrant un couple d'amoureux marchant pieds nus sur une grève, main dans la main, accompagnés d'un vol de mouettes et d'une musique romantique à souhait.

PLAN 8.

La salle de projection, plan des spectateurs. La caméra descend du haut des gradins jusqu'à Tony et Robin cadrés en plan moyen, assis, dans la moitié inférieure gauche du champ. Deux rangs plus haut, Lee et Bonnie. On continue d'entendre la musique du film de Papadakis.

TONY Robin, you sure you're alright?

ROBIN I should never drink.

TONY (*Il montre du doigt l'écran hors champ*) That use of all those slow-motions and flashbacks is a bit pretentious, don't you think?

ROBIN Can you believe that whore he is with?

TONY What? Err...

ROBIN Do you think she's pretty?

TONY Well, I—

ROBIN She's probably one of those porn channel actresses you just dial the number if you need an escort. Escort I mean! Deep massage, they say, but you know, that's bullshit. Probably 588 Pussy!

TONY I think she's an editor at Random House, but...

ROBIN (*Elle se retourne vers Lee*) How could you have slept with Sheila, my eldest friend? You found her bovine! His word, bovine!

TONY Shh, Robin!

ROBIN Am I lying? Did you not say she was a « vache hollandaise »?

TONY Maybe we should, err... (*Il lui prend le bras*)

PLAN 9.

Bref plan du film de Papadakis : plan moyen des amoureux enlacés, assis sur un rocher, sur fond de vagues.

ROBIN (*Off*) Well, didn't you?

PLAN 10.

ROBIN Am I lying?

Robin est maintenant hystérique. Tony la fait se lever et sortir du rang de spectateurs.

LEE You know you're a sick woman! You're a sick woman, that's what you are!

II.**PLAN 1.**

Extérieur nuit, pluie battante. A l'arrière plan, la marquise illuminée du cinéma Ziegfield. En dessous, une foule indistincte, des flashes qui crépitent. Au premier plan, des silhouettes de badauds sous des parapluie.

FEMME REPORTER TV (*Off*) Ah, tonight we are at the star-spangled premiere of *The Liquidator*. It's an unbelievable night... (...)

PLAN 4.

Plan rapproché de la foule, des visages anonymes, des parapluies qui passent devant la caméra.

REPORTER (*Off*) I tell you, we are expecting a lot of big celebrities tonight and I'm keeping my eyes open...

PLAN 5.

Panoramique de la caméra vers la gauche, sur la femme reporter et le réalisateur en plan rapproché, au milieu de la foule qui se presse à l'entrée du cinéma.

REPORTER Oh hello, here is the director. And how are you doing? What a night, huh?

DIRECTOR That's incredible. It's like a typhoon. Are you covering this for the weather channels or what?

REPORTER No, no. I understand that in your film there's some other big rain sequence?

DIRECTOR Yes, there are the most amazing effects in the movie. It's actually much like the real thing, it's better in fact than the real thing...

(...)

PLAN 6.

Une voiture arrêtée le long du trottoir, portière ouverte. Tony debout à droite aide Robin à descendre de voiture.

REPORTER Oh my God, Robin Simon from « Manhattan-Mood »!

Robin et Tony s'avancent, Tony aide Robin à retirer son imperméable.

REPORTER Congratulations for your show, your pregnancy, your marriage, everything.

ROBIN Thank you.

TONY Doesn't she look beautiful?

REPORTER Oh who knew angels flew so low? It's incredible, your show is just taking off, and I'm so jealous, and you look so great... What do you think of this rain?

ROBIN It's really something, isn't it?

REPORTER Oh it is. Look, you have a great time, you look incredible...

ROBIN Thank you.

REPORTER Oh look, there are more people coming...

La caméra suit Robin et Tony, en plan rapproché, de profil puis de dos, qui pénètrent dans le cinéma. La voix de la femme reporter s'estompe tandis qu'ils s'éloignent.

PLAN 7.

L'entrée du cinéma, filmée de l'intérieur. Sur la bande son, une version instrumentale de « You oughta be in pictures ». Des figurants passent devant la caméra, on voit Robin et Tony qui entrent. Tony tend l'imperméable de Robin à un employé hors champ. Ils s'avancent en pied. Au premier plan, une verticale, chambranle de porte ou fin pilier, divise le champ en deux parties inégales, un tiers à gauche, deux tiers à droite. Tony et Robin occupent la partie droite. Robin se tourne vers la gauche, réagit, sourit.

ROBIN Oh my goodness, Lee!

Un petit mouvement de caméra révèle Lee, en pied dans la partie gauche du champ.

LEE Why- what? Why, you're just, you're- What are you doing? Incredible-

ROBIN What, wh-

LEE I haven't seen you for, for the...

ROBIN Well I-

LEE Last time I saw you was at a movie, again!

ROBIN Well, that's- this is my husband, Tony.

Lee passe de l'autre côté du champ, la caméra le suit. Les trois personnages sont en plan américain, Tony un peu en retrait. Ils sont parfois dissimulés par les spectateurs qui entrent et passent devant la caméra.

LEE Hey congratulations ! *(Il embrasse Robin)* You look- what- you're transformed!

Ils avancent jusqu'à ce qu'ils soient en plan rapproché.

ROBIN It's such a surprise, this is not your kind of movie.

LEE Well, I did an interview with Nicole Oliver, so you know, the...

Ils entrent de dos dans le hall d'accès à la salle. Sur la gauche, on devine le comptoir de vente des rafraîchissements et pop-corn.

ROBIN Oh I read this interview, it was marvellous!

LEE Marvellous? Didn't I hear you just use what used to be your least favorite word?

Le trio s'arrête.

TONY It's those crossword puzzles.

LEE I guess so.

Tony se tourne vers Robin.

TONY Do you figure some popcorn?

ROBIN I'd love some.

Tony se tourne ensuite vers Lee.

TONY And you?

LEE Oh, that'd be great.

Tony sort du champ. Lee et Robin sont face à face, Lee à gauche, Robin à droite.

LEE I can't believe- It's just-

ROBIN Have I become insufferable?

LEE No, you look, you look very happy, confident, and radiant, and-

JACK (*Off*) Lee! How are you?

LEE Oh Jack! How are you? (*Il sort du champ par la droite*)

JACK (*Off*) I've read that article of yours...

Une femme de petite taille entre dans le champ à gauche et s'adresse à Robin.

LA FEMME Ms Simon !

ROBIN Oh-

LA FEMME I'm so excited to see you in person.

ROBIN Ok thank you darling.

LA FEMME I love your TV shows, you're such a great broadcaster.

ROBIN Oh thank you, you're so sweet.

LA FEMME Listen, God bless you.

ROBIN Yes, and God bless you.

LA FEMME God bless you. (*Elle sort du champ par la droite et Robin se tourne vers l'avant, légèrement à droite, souriante.*)

LEE (*Off*) You look so... radiant!

ROBIN Oh thank you. You know, it's a matter of luck, really. No matter what the shrinks and the pundits and the self-help books might tell you, when it comes to love, it's luck.

Lee revient dans le champ par la droite, passe de dos devant la caméra en se grattant le lobe de l'oreille, vient se placer à gauche, tourné vers Robin.

LEE Well, I- err... I guess I... I'm so... I'm just... I'm glad that you've been lucky.

ROBIN You're with anyone?

LEE No, I'm just... I'm not in love at the moment.

ROBIN What are you working on?

LEE Just the same, err...

ROBIN A novel? A screenplay?

LEE Well, I did a huge interview in the old actress home, which is very touching.

Tony revient avec un gros sachet de pop-corn dans chaque main.

TONY My uncle Willy's here.

ROBIN Where?

TONY He asks if we've brought the autograph.

ROBIN Oh my God!

TONY We did this fifteen-minute segment from Charlie Manson's jail cell...

ROBIN So interesting!

TONY We'd promised my nephew Ricky an autograph.

ROBIN Oh dear!

TONY Next time we're in California...

Il donne à chacun un sachet de pop-corn.

LEE Listen, I- thanks- well I don't want to hold you up guys, so I just err... I just err... You know, really- it was nice to meet you, really...

Il serre la main de Tony.

TONY Great to see you.

LEE Thank you.

ROBIN It was really great to see you, really. I hope you catch your break.

LEE Well, I...

PLAN 8.

Au son de la Cinquième Symphonie, la salle de cinéma plongée dans l'obscurité. Au fur et à mesure que la caméra descend les rangées en gradins, on voit Robin et Tony, puis le réalisateur de The Liquidator, puis Nicole Oliver (Mélanie Griffith), sa vedette, et son mari. De nombreux spectateurs mangent du pop-corn en regardant l'écran. Arrivé au niveau de Nicole Oliver, panoramique vers la gauche jusqu'à Lee, assis quelques sièges plus loin, puis zoom avant sur son visage en plan rapproché. Il fixe l'écran des yeux, l'air grave, l'expression figée et fermée.

PLAN 9.

L'avion à hélice du plan 7 de la première scène du film.

PLAN 10.

Les trois lettres HEL dans le ciel, la lettre P en cours de formation.

PLAN 11.

Le visage de Lee.

PLAN 12.

Le mot HELP terminé, sur les derniers accords du « destin qui frappe à la porte ». CUT. Générique de fin, avec comme bande-son la chanson « Did I remember » chantée par Billie Holiday.

SWEET AND LOWDOWN

WOODY ALLEN Believe me, he never tried to kill himself, because Emmet Ray was... you know, he had much too much ego for anything like that. He... the... err, story that Eddie Condon tells about—listen, Eddie Condon was definitely not a reliable source 'cause he was a big embellisher himself, but the story Eddie Condon tells, I believe, is that, err, Torrio was aware

L'accompagnement musical commence, un air de jazz très enlevé, au rythme rapide.

...that the fact that he was a gangster was /

CUT.

Vue de l'intérieur d'une pièce ; dans l'embrasure d'une porte au premier plan, une automobile. En arrière-plan, deux pompes à essence rouges. Torrio entre dans le champ par la gauche, ouvre la portière et fait descendre Blanche. Il lui prend le bras.

WOODY ALLEN (off)... a big turn on for Blanche so he decided that he would pull up to this gas station and he would stick it up.

Blanche, souriante, et Torrio s'avancent vers la porte tandis que la caméra recule. Torrio ouvre la porte et s'efface pour laisser entrer Blanche. Il la suit et les deux personnages, en plan américain, s'avance vers la gauche. La caméra les suit, on découvre au second plan à gauche le gérant de la station, un vieil homme en salopette et chemise à carreaux debout au comptoir.

BLANCHE Hello!

GAS STATION MANAGER Can I help you folks?

La musique couvre presque les paroles du gérant. Torrio vient se placer au premier plan, dos à la caméra, en plan taille, ombre noire et menaçante entre le gérant à gauche et Blanche en veste claire à droite, en plan américain au second plan. Il sort un revolver.

TORRIO Get you hands in the air Pops.

BLANCHE Oh my God!

TORRIO Come on, give me the God damn register, come on!

BLANCHE Oh what are you doing?

WOODY ALLEN (off) Emmet was so panicked /

CUT.

Plan rapproché d'Emmet dans la voiture, recroquevillé entre le dossier des sièges avant et la banquette arrière.

WOODY ALLEN (off)... by hearing gunshots that...

Coups de feu. Emmet sursaute.

... he crept into the front seat and took off.

CUT. Plan moyen de la voiture qui démarre et sort du champ à droite. La caméra reste sur les deux pompes de l'arrière plan.

He didn't get more than 50 feet...

On entend des pneus crisser puis un grand fracas, hors champ.

...before he crashed into an incoming car.

CUT.

Plan moyen de la voiture d'Emmet, au milieu d'une petite route, tellement encastrée dans une seconde voiture que son train avant repose sur le capot de cette dernière.

WOODY ALLEN (off) Now in this terrible crash, miraculously no one was hurt. And who /

CUT.

Plan plus rapproché des deux véhicules accidentés dont sortent peu à peu les occupants.

WOODY ALLEN (off) ... would get out of the car but a group of musicians, I can't remember who /

CUT.

Plan encore plus rapproché, sur les deux capots encastrés l'un dans l'autre, dégageant au centre de l'image un espace en forme de V, dans lequel Emmet entre par la gauche, et un des musiciens par la droite. Ils contemplant l'amas de tôles. Un homme de dos passe dans le champ au premier plan.

WOODY ALLEN (off) ... was in, like Buck Clayton or Coleman Hawkins or Teddy Wilson or something like that /

CUT.

Contre-champ du plan précédent. L'espace entre les tôles fumantes des deux voitures reste vide un instant.

WOODY ALLEN (off) ... but there,

La musique change, pour un solo de guitare plus doux, aux notes cristallines (les amateurs reconnaissent le style de Reinhardt).

... suddenly, standing in front of Emmet, is Django Reinhardt.

« Django Reinhardt » entre dans le champ par la gauche. Il porte une cigarette à sa bouche et fume, pensif, en contemplant les voitures accidentées.

CUT.

Plan d'Emmet, abasourdi, bouche bée.

CUT.

Contre-champ, retour sur Django Reinhardt.

CUT.

Retour sur Emmet qui chancelle, titube, s'évanouit et sort du cadre.

CUT.

La musique s'arrête. Retour au plan de Woody Allen, sur fond rouge.

WOODY ALLEN Err—I believe later that year, Emmet turned up in, err, New Jersey and made that recording he did of one of his own composition, 'Unfaithful Woman'.

INDEX

ALLEN, Woody

Acteur : 17-20, 21, 30, 50, 73, 75, 79, 93, 100, 155, 163, 176, 179, 218, 223, 230, 254, 278, 282, 296, 322, 330, 331.

Auteur : 6-7, 16, 17-20, 21, 24-25, 29, 49, 51, 55-56, 58, 60, 74, 143, 211sq, 222, 230, 269, 290, 292, 299, 316sq, 322, 323sq, 328sq, 333sq, 339sq, 344, 347, 358, 362, 430-433.

Biographie : 4, 19, 21, 22, **23-30**, 46-49, 99, 108, 113, 117, 119, 138, 225, 345, 347, 426-427.

Célébrité : 16, 21, 23, 25, 28, 30, 36, 40, 43, 46-47, 51, 55, 141, 221.

Débuts : 21, 32, **56-60**, 65, 74, 114, 204, 252, 310, 322, 345.

Désaffection : 5, 40, 132, 158, 164, 174, 176, 178, 187, 202

Image publique : 5-6, 8, 10, 16, 23, 25-27, 31-33, 39, 46-55, 94, 322, 427.

Intellectuel : 17, 27, 185, 318sq, 329, 361, 376, 430.

'Persona' : 11, 14, 16, 21, 22, 31, 34-37, 44, 46, 49-50, 54, **56-60**, 65-73, 132, 136, 140, 149, 154, 167, 173, 178, 180, 191, 200, 221, 225, 230, 231, 238, 248, 279, 281, 284, 290, 321, 331, 342, 345, 366, 379, 406, 427, 433.

Personnage allénié : 15, 31-33, 53, 59, **74-97**, 103sq, 143sq, 149, 152, 164, 171-173, 174-176, 188-189, 219, 221, 225, 239, 246, 278, 285, 292sq, 297, 318, 427.

Pseudonyme : 18, 22, 24, 56sq.

Réalisateur : 17-20, 60, 73, 83, 132, 133, 187, 203-204, 214, 229, 239sq, 246, 310sq, 318, 331, 430-433.

Scandale : 4-5, 24, 25, 28, 30, **33-46**, 48, 52, 62.

Style : 18-20, 62, 95, 105, 134, 196, 201, 320, 326sq, 335, 340-341, 345, 351, 362.

Succès : 6, 8, 10, 22, 31, 32, 45, 46, 48, 53, 54, 59, 77, 90, 137, 171, 176, 188sq, 205, 209, 219, 229, 244, 262, 287, 315, 324, 335, 337, 341, 343-344, 350-351, 375, 377.

Vie privée : 4, 19, 21, 22, 23, 24, 29, 30, 33-34, 36, 45-47, 51-53, 61, 85, 93, 163, 326.

Voix : 14, 117, 155, 197, 210, 296, 330, 342, 399.

Absurde : 33, 46, 50, 74, 78, 86, 91, 94, 103, 125, 128, 234-237, 246, 322, 324, 328, 330, 369, 396.

Acteur(s) : 34, 39, 45, 49-50, 63, 75, 83, 94, 110, 134, 137, 141, 143, 154, 198, 205, 218-219, 223, 230, 232, **254-261**, 262, 279, 284sq, 288sq, 295sq, 302sq, 379, 405, 423.

Actrice(s) : 166, 168, 198, 215, 236, 245-246, 249, 281, 326, 345.

Adhésion : 72, 94, 109, 154sq, 160, 178, 183, 188, 194, 255, 270sq, 277, 287, 307, 377, 387, 395, 398, 400, 406, 421.

Admiration : 24, 41, 43, 59, 66, 73, 130, 196, 218, 329.

Affaiblissement : 112, 149, 163, 181, 187, 190, 195, 226, 269, 293, 307.

Age : 27, 28, 37, 45, 98, 100, 105sq, 120sq, 129, 131, 143sq, 146, 151, 153, 156sq, 165, 183, 198, 243, 284, 294, 384.

Alice : 43, 98, 119, 146, 157, 166, 210, 239, 246, **262-281**, 300, 306, 339.

Alter ego : 78, 143, 163, 198, 200, 248sq, 279, 300, 326.

Ambiguïté : 29, 37, 44, 45, 50, 53, 62, 65-67, 96, 180, 192, 228, 234, 237, 243, 289, 304, 313, 325, 330, 341, 344, 347sq, 352, 375, 390sq, 395sq, 402, 404, 416, 424, 427.

Années folles, années trente : 133, 136, 146, 249, 285, 286, 289, 302, 407, 409.

Annie Hall : 31, 32, 57, 59, 62, 71, 78, **86-97**, 99, 102-103, **106-112**, 113, 114, 116, 118, 121, 131, 145, 147-150, 153, 154, 164, 166, 176, 191, 196, 197, 199, 205, 209, 210, 213, 215, 218, 220-223, 231, 238, 242, 247, 272, 281, 290, 299, 319, 322, 324, **331-336**, 339, 341, 356, 357, 364, 366, **374-377**, 384, 388-389, 391, 396, 428, 429.

Another Woman / Une autre femme : 32, 119, 145, 166, 210, 224, 229-230, **238-247**, 263, 264, 267, 270, 276, 281, 288, 295, 327, 339, 356, 391.

Antisémitisme : 41, 57, 89, 199.

Anything Else / La vie et tout le reste : 121, 143, **195-202**, 223, 297.

Artificialité : 131, 139, 150, 155, 163, 180, 182, 185, 193, 230, 275, 277, 287-288, 314, 349, 362, 376, 385, 404-405, 417, 421sq.

Attente(s) : 8, 11, 31, 59, 77, 94, 115, 140, 160, 162, 176, 198, 213, 219, 22ç, 244-245, 248, 266, 279, 309, 320, 341, 345, 350, 361, 369, 370, 376, 378, 420.

Auteur : 7, 14, 88, 117, 138, 163, 171-172, 21sq, 219sq, 236, 286, 290-292, **316sq**, 323sq, 328sq, 337, 339sq, 341sq, 346-347, 351sq, 356, 399.

Authenticité : 155, 185-186, 275sq, 302, 338, 423.

Autobiographie : 61, 64, 86, 92, 97, 102, 106sq, 114, 116sq, 171, 248, 294, 399, 428.

Autodérision : 53, 68-69, 87, 91, 96, 102, 108, 128 143, 156, 164, 171, 196, 197, 222, 233, 236, 250, 283, 284, 341, 362.

Autorité : 25, 33, 46-47, 52, 55, 94, 119, 123, 126, 131, 133, 161, 168, 213, 269, **318sq, 325sq, 329, 330-331, 332sq, 337, 339sq, 356sq.**

Baiser : 85, 151, 172, 182, 189, 348, 373, 404, 436.

Bananas : 75, 81, 86, 91, 105, 145, 157, 200, 213, **318-322, 324, 325.**

BERGMAN (Ingmar) : 34-35, 38, 39, 59, 213, 218-219, 223, 226, 229-230, 232, 233, 236, 244-247, 307, 334-336, 342, 352-355, 351-362, 374.

Biographie : 75-77, 83-84, 88, 98.

BOGART, Humphrey : 79-84, 180, 250, 369, 357-358.

Broadway Danny Rose : 118, 174, 176, 185, 225, 248, 252, 430, **433-435.**

Bullets Over Broadway / Coups de feu sur Broadway : 143, 146-147, 174, 179, 183, 191, 199, 210, 230, 231, 282, **284-292, 302, 306, 339, 357-358.**

Burlesque : 78, 67, 102, 121, 127, 149, 156, 194, 315, 333.

Casablanca : 80-85, 250, 368sq.

Casino Royale : 60, 81, 99, 177, 297, 310, 320.

Célébrité : 89-90, 133, 139, 172, 255-256, 294.

Celebrity : 62, 89, 143, 176, 187, 193, 196, 198, 209, 231, 282, 283, **292-297, 306, 339, 356, 382-393.**

Chagrin et la pitié (Le) : 89, 91, 200, 374sq, 388.

CHAPLIN, Charlie : 37, 38, 41, 50, 76, 102, 105, 113, 132, 249, 320, 324, 326, 329, 331, 334, 376.

Charlot : 50, 57, 68, 74, 75, 78, 112, 132, 145, 152, 185, 190-191, 249, 273, 321, 326, 329, 421.

Cliché : 28, 54, 104, 135, 152, 153, 156, 180, 193, 194, 339.

‘Comedian’ : 58, 62, 71, 72, 87, 90, 93, 205, 324, 331, 341, 422.

Comédie : 11, 94, 105, 144, 146, 155, 174, 176, 179, 182, 1284, 187, 194, 218, 230, 236, 246, 282, 304.

Comédie musicale : **153-156**, 165, 193, 283, 296, 361, **420-424**.

Comique : 75, 76, 102, 106, 115, 143, 145, 148, 150, 152, 156, 164, 195, 204, 222, 224, 260, 311, 318, 322, 324, 328-329, 342, 387.

Complaisance : 156, 197, 340, 347, 367, 374, 388, 400, 402, 428.

Conte : 68, 92, 107, 127, 243, 259, 321.

Contradiction(s) : 25-26, 29, 3-33, 39, 44, 5-56, 58, 66, 70-71, 164, 186, 187, 203, 210, 221, 238, 240sq, 246, 299, 316, 328, 331, 334, 336-338, 344, 349, 360, 361, 363, 377, 392, 398, 427, 429, 435.

Couleur, noir et blanc : 28, 81, 99, 249, 296, 312, 341, 451, 362sq, 382, 395, 403, 414, 415, 434.

Crime : 78, 103, 174, 177, 180, 201, 313, 357, 364, 377sq, 391, 400.

Crime and Misdemeanors / Crimes et délits : 119, 145, 176, 189-190, 229, 231, 246, 248, 262, 278, 295, 358.

Crise : 45, 93, 113, 118, 129, 138, 147, 171, 203, 218, 223-224, 270, 272, 285, 334, 341, 345, 367, 391, 394, 397.

Croyance : 39, 44, 67, 72, 109, 179, 183, 185, 194, 251, 254-255, 260, 274, 277, 287, 298, 300sq, 310sq, 347sq, 361, 378sq, 385, **396sq**, 404, 421.

Crudité (langage, image) : 85, 129, 144, 161, 209.

Curse of the Jade Scorpio (The) / Le sortilège du scorpion de jade : 143, 174, 178, **179-187**, 195, 358-359.

Cynisme : 94, 172, 193, 285, 343, 345, 367.

Débuts du cinéma : 42, 97, 107, 185, 360-361, 426.

Décalage(s) : 50, 60, 106, 110, 115, 146, 152, 180, 190, 213, 221, 272, 304sq, 348-349, 351, 353, 393sq, 404, 409, 434.

Deconstructing Harry/ Harry dans tous ses états : 50, 55, 61, 62, 67, 75, **93-97**, 121, 129-131, 143, 144, 146, **160-174**, 176, 186, 187, 197, 205, 209, 239, 285, 293, 299, 305, 333, 339, 356, 360, 366, 367, 370, 228, 429.

Dérision : 39, 44, 69, 113, 152, 213, 223, 245-246, 250, 279, 314, 317, 328-329, 334, 336, 346, 358, 372, 406, 428.

Dérisoire : 90, 104, 190, 194, 238, 306, 314, 331, 336, 338, 340, 345, 346, 358, 376, 400, 406, 429.

Diégèse, diégétique (intra-, extradiégétique) : 14, 87-88, 90, 99, 154, 180, 240, 330, 332, 344, 422.

Distance : 60, 70, 81, 84, 87, 130, 146, 185, 223, 255, 277, 282, 295, 332, 336, 340, 345-346, 351, 364, 367, 376, 395, 398, 402, 404-405, 407, 412, 413, 421.

Divertissement : 5, 195, 320, 369, 375, 377, 392, 409.

Documentaire : 53, 99, 134, 275sqq, 279, 301, 375.

Don't Drink the Water / Nuits de Chine : 10, 21, 206, 358.

Double : 80, 81, 84, 198, 242-244, 284sqq, 295sqq, 315sqq, 367, 369sqq, 371, **378-382**, 393, 395sqq, 410.

Double Indemnity/ Assurance sur la mort : 179, 181, 377-382.

Effacement : 132, 143sqq, 187, 196, 262, 285, 290, 292, 429.

Enfance : 76, 98sqq.

Enfant : 28-29, 38, 43-44, 46, 98sqq, 110, 112, 125, 130, 140, 403-404.

Enonciation : 212, 309sqq, 312, 316sqq, 341.

Everyone Says I Love You / Tout le monde dit "I Love You" : 54, 121, 129, 130-131, 143, 151-161, 165, 166, 173, 176, 194, 293, 295, 396, 428.

Everything You Always Wanted To Know About Sex / Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe : 67, 75, 76, 78, 79, 85, 87, 105, 140, **203-209**, 218, 323, 325-328, 371.

Famille : 53, 115, 118, 119, 151, 207, 216, 219, 242, 245.

Faiblesse(s) : 60, 65, 68-69, 98, 100, 118, 150, 164, 180, 185, 196, 271, 297, 321, 353, 419, 428.

FARROW, Mia : 4, 24, 31, 34, 36, 38, 43, 44, 45, 46, 52, 62, 116, 134, 138, 224sqq, 231, 248, 249, 263, 265, 279, 352.

FELLINI, Federico : 118, 170, 270, 294, 297, 336, 342, 374, 382, 419, 425.

Femme(s) : 45, 47, 59, 65, 78, 93, 98, 119, 144, 153, 161, 162, 164sq, 182-185, 197, 208, 219, 226, 231sq, 244, 245, 249sq, 281, 326, 347, 352, 374, 409, 413-415,

Femme fatale : 181sq.

Féminisme, féministes : 47, **166-171**, 184, 228, 281, 413.

Feuilletage : 50, 140, 154, 404.

Fiction : 51, 53, 65, 68, 88, 96, 109, 127, 130, 133, 140, 149, 163, 165, 183, 201, 249sq, 255, 279, 290, 292, 298sq, 333, 407.

Fidélité : 174sq, 178, 197, 312.

FIELDS, W.C. : 105, 112, 132, 172, 195, 329,331.

Film noir : 50, 79, **179-183**, 186, 378-380.

Fin(s) : 187sq, 192, 201, 262, 271sq, 306, 345sq, 356sq, 366, 369, 372, 377, 381, 388, 393, 418sq, 433.

Français, France : 7, 8, 20, 32, 33, 40, 43, 48, 51, 192, 194-195, 226, 262, 287, 375.

Gag : 74, 100, 162, 174, 204, 206, 315, 321, 328.

Générique : 14, 81-82, 94, 133, 161, 187, 210, 239, 243, 263, 271, 285, 298, 325, 330, 362, 374, 408-409.

Genres filmiques, dramatiques, littéraires : 11, 50, 76, 144, 156, 179, 180, 182, 230, 236, 246, 248, 261, 264, 291, 293, 321, 323, 333, 364.

Géographie allénienne : 25, 54, 89, 91, 192-193, 196, 263, 264, 271.

***Hannah and Her Sisters / Hannah et ses soeurs* : 18, 43, 118, 121, 123-125, 145, 148, 162, 165, 166, 176, 206, 225, 229, 231-233, 248, 262, 278, 279, 293, 388, **393-399**.**

Héros, héroïne, héroïsme : 68, 83, 87, 98, 101, 107, 116, 135, 139, 152, 171, 179, 180-181, 227sq, 245, 249sq, 259, 273, 274, 291-292, 300, 302, 321, 327, 334, 412.

Hollywood : 7, 32, 39, 41-42, 46, 50, 85, 155, 180-181, 187, 193, 253? 256, 261, 273, 276, 302, 323, 333sq, 33_, 342, 346, 349, 370, 376, 383, 390, 407, 409.

***Hollywood Ending* : 90, 121, 124, 143, 174, 178, **187-196**, 288, 356.**

***Husband and Wives / Maris et femmes* : 30, 34, 40, 45, 62, 120, 146, 193, 205, 227, 281, 293, 299, 339, 366, 391.**

Hybridité : 75, 81, 83, 141, 179, 246, 291, 321 ; 347, 360-361, 378, 409, 413, 415.

‘Hybris’ : 127, 148, 357, 393.

Identification : 31, 32, 34, 44, 64, 79, 83, 115, 118, 130, 140, 150, 167, 180, 198, 228-229, 300, 303, 323, 338, 369, 371-372, 381, 392, 398, 402, 405, 410, 419.

Illusion(s) : 85, 89, 92, 116, 139, 222, 238, 242, 245, 248, 251, 256, 261, 277, 286, 292, 304sq, 306, 338, 355, 359sq, 362, 380, 381, 384, 387, 396, 398, 402, 424.

Imitation : 80, 83-84, 102, 250335-336, 345, 371.

Incongruité : 67, 76, 81, 86, 100, 103, 106, 152, 156, 180, 190, 207, 311, 329.

Intellectuel(s) : 5, 33, 40, 41, 43, 44, 86, 89, 92, 94, 107, 222-223, 240, 245, 268, 282, 287, 312, 336, 337, 338sq, 376.

Interiors / Intérieurs : 17, 32, 45, 113, 114, 121, 166, **209-223**, 226, 227, 230, 232-235, 239, 241, 244, 246, 327, **335-339**, 341, 342, 356, 371, **433-436**.

Intertextualité : 81-82, 107, 276, 285sq, 291, 310, 319, 323, 328, 33ç, 368sq, 370, 374, 376, 377sq, 403, 408, 419.

Intime : 42, 51, 54, 59, 73, 85, 117, 130, 267, 269.

Ironie : 50, **66-69**, 72, 75, 84, 96, 98, 107-111, 118, 121, 126, 128, 138, 140, 146, 149, 155, 159, 161, 173, 174, 183, 188, 193, 213, 220, 222, 227, 233-234, 245, 250, 258, 266, 267, 269, 273, 277, 282, 283, 288, 304, 311sq, 314, 330, 332, 338, 342, 346, 348-350, 356sq, 373, 380, 385, 395sq, 398, 402, 417, 419, 428.

Jeu : 34, 45, 75, 168, 178, 213, 275, 278, 299, 352, 380, 398, 400, 405.

Juif : 18, 40, 41, 46, 53, 57, 58, 71, 119, 123, 183, 297, 222, 279.

KEATON, Buster : 33, 68, 76, 102, 105, 112, 132, 249, 324, 331.

KEATON, Diane : 57, 78, 79, 91, 218, 231, 326, 327, 374, 377.

LLOYD, Harold : 68, 76.

Loser : 68, 150, 174, 205-206.

Love and Death / Guerre et amour : 19, 67, 75, 76, 78, 87, 99, **101-110**, 123, 158, 182, 191, 200, 211, 213, 218, 225, 231, 321, **326-331**, 336, 360, 390, 391, 399, 435-436.

Lunettes : 14, 26, 29, 56, 75, 76, 77, 100, 106, 111, 134, 227, 228, 240, 252, 268, 312, 329, 343, 366, 374.

Magicien, Magie : 113-114, 158, 163, 180, 185, 193, 195, 258, 292, **358sqq**, 381.

Manhattan : 25, 54, 75, 89, 230, 264, 270, 296, 383, 392.

Manhattan : 14, 31, 47, 59, 113, 115, 116, 119, 121-123, 129, 151, 191, 218, 263, 296, 319, 335, **338-339**, 341-342, 356, 357, 383, 391, 396, 423-424, 429.

Manhattan Murder Mystery / Meurtre mystérieux à Manhattan : 59, 120, 165, 179, 281, 293, **377-382**.

Manipulation : 115, 139, 150, 163, 168, 171, 180, 183, 281, 320, 350, 355, 364, 368, 371, 380, 396, 421.

Marionnettes : 115, 183, 233, 287, 292, 307, 321, 323, 355, 425.

MARX, Frères : 57, 105, 112, 132, 324, 331, 396sqq.

MARX, Groucho : 75, 78, 86, 102, 112, 132, 145, 153, 324, 331.

Match Point : 54, 195.

Mauvaise foi : 146, 223, 299, 355, 386.

Mauvais goût : 162, 185, 206, 209.

Mensonge, menteur : 42, 109, 145-146, 158, 169, 238, 256, 259, 273, 310sqq, 322, 347, 355, 378, 384sqq, 424, 429.

Métamorphose : 271, 274sqq, 287, 304, 322sqq, 327.

Melinda and Melinda / Melinda, Melinda : 195.

Mélodrame : 192, 223, 227sqq.

Mère : 53, 99, 115, 119, 120, 127, 129, 150, 228sqq, 234sqq, 337.

Midsummer Night's Sex Comedy (A) / Comédie érotique d'une nuit d'été : 118, 134-135, 179, 226, 227, 231, 232, 252, **350-356**, 388.

Mighty Aphrodite / Maudite Aphrodite : 30, 75, 121, 125-129, 143, **147-151**, 162, 167, 173, 181, 191, 194, 209, 282, 293.

Miracle : 71, 192, 251, 395, 398, 412, 416.

Miroir(s) : 50, 91-92, 212, 240-241, 243-244, 282, 283, 309, 347, 363, 375, 381-382, 391, 394-395, 402-403.

Mise en abyme : 91, 96, 115, 130, 174, 189, 199, 222, 241, 249, 262, 284, 286, 310, 312, 321, 325, 327, 342, 346, 349, 352, 353sqq, 375, 384, 392, 404-405, 417sqq, 423.

Misogynie : 165-170, 231, 281.

Modèles : 80-85, 102, 123, 129, 246, 301, 335sqq, 369, 395.

Mort : 103, 125, 130, 144, 152, 157, 163, 183, 186, 191, 201, 205, 229, 235, 253, 291, 329, 352, 357, 377, 380, 381, 394sqq, 397, 402, 415.

Musique : 14, 18, 25, 51, 91, 103, 117, 122, 133, 151, 186, 196, 198, 213, 263, 268, 272, 298, 304sqq, 325, 328, 330, 338, 342, 351, 369, 367, 377, **390-391**, 395, 402.

Mythologie : 149, 158, 234, 255, 284, 415-416.

Narrateur : 14, 88, 99, 102, 106, 116-117, 119, 131, 151, 198, 218, 224, 239, 300, 323, 330, 341.

Narration : 88, 93, 106, 118, 133, 165, 217, 218, 221, 223, 311, 318sqq, 327, 347, 400.

Nostalgie : 91, 99, 104, 110, 117, 147, 160, 179, 194, 346, 349-350, 352, 367, 377, 388, 399, 405, 424.

Nihilisme : 94, 358, 363, 383, 393.

Oedipus Wrecks / Le complexe d'Oedipe : 116, 119, 165, 183, 186, 318, 358, 359.

Paradoxe : 42, 44, 46, 56, 58, 59, 71, 80, 90, 95, 116, 135, 143, 157, 164, 176, 202, 221, 280, 262, 273, 276, 292, 306, 327, 331, 333, 346, 359, 363, 396sqq, 419, 423, 427.

Paris : 54, 151, 158, 160, 192, 194, 233.

Parodie : 50, 66-67, 79, 82, 99, 195, 121, 144, 146, 149, 155, 180-181, 185, 204, 206-207, 218, 252, 291, 311sqq, 319, 323, 342, 364, 372, 379, 383, 390, 408.

Paternité, père(s) : 99, 104, 115, 119sqq, 139, 147, 152, 192, 195, 334.

'Persona' : 11, 49-50, 79, 132, 225, 233, 255, 370.

Personnage fictionnel et/ ou filmique : 34, 49, 63, 74, 83, 94, 100, 105, 116, 126, 130-131, 136sq, 158-159, 161, 175, 199, 249sq, 252sq, 260sq, 265sq, 273, 279sq, 282, 284sq, 288sq, 290sq, 297sq, 300sq, 303sq, 370.

Pessimisme : 86, 91, 94, 186-187, 193, 345, 357, 390, 418-419.

Philosophie : 104, 220, 234, 389, 397.

Pingouins : 145, 146, 175, 264, 265, 268, 270.

Play It Again, Sam / Tombe les filles et tais-toi : 79-85, 140, 145, 177, 180, 225, 238, 250, 310, 326, 331, 368-373, 393, 414, 419.

Politiquement correct : 32, 46, 162, 170, 172, 207.

Postmoderne, postmodernisme : 32, 38, 82, 94, 116, 138, 172, 180, 307, 369, 377, 409-410.

Projection : 31, 32, 34-35, 118, 139, 140, 167, 255, 311sq, 345, 347, 253sq, 362, 368, 374, 381, 384, 413, 415.

Provocation : 32, 107, 161, 170, 172, 207, 230, 420-421.

Psychanalyse : 34, 59, 66, 69, 107, 113, 131, 139, 234.

Public : 11, 25, 31, 32, 34, 36, 38, 45, 54, 59, 70, 77, 88, 94, 115, 118, 136, 154, 174-175, 178, 180, 197, 198, 205, 219, 229, 244, 245, 262, 317, 341, 343-344, 362, 427.

Public / privé : 61, 108, 112sq, 117, 120, 131, 163, 347sq.

Purple Rose of Cairo (The) / La rose pourpre du Caire : 10, 43, 44, 159, 166, 179, 210, 224, 225, 239, 247, 248, 249-262, 265, 272, 273, 276, 281, 295, 302, 310, 370, 396, 406-425.

Pygmalion : 95, 165, 199, 333.

Radio Days : 98, 116-118, 123, 146, 176, 210, 231, 248, 259, 262, 267, 388.

Réalisateur : 187, 189, 312sq, 399-406.

Réalisme, effet de réel : 88, 92, 132, 149, 164-165, 221, 230, 249, 251, 275sq, 280, 288, 292, 361, 383, 385, 395, 397, 400, 407, 411-412, 422.

Recettes : 176, 209, 223, 229, 262, 311, 319, 347sq.

Réception : 8-10, 17, 23, 34, 48, 50, 59, 62, 66, 86, 115, 116, 135, 139, 161, 206, 214, 218, 222, 241, 251, 256, 262, 277, 292, 295, 307, 309sq, 316, 319, 324, 330, 339, 341, 343, 346, 348, 350-351, 355, 364sq, 370, 383, 393, 404-405, 407sq, 412sq, 417, 421sq.

Réconciliation : 96, 110, 176, 186, 188, 192, 346, 367, 393, 433-436.

Références culturelles : 90, 101, 104, 107, 138, 151, 157, 287328-329, 334, 361, 385, 392, 408.

Réflexivité : 95, 174, 286, 287, 310, 347sq, 353sq, 361, 374, 410, 430.

Regard à la caméra : 87-88, 108, 154-155, 241, 265, 366, 376, 412, 423.

Relations hommes/femmes : 28, 38, 54, 78, 88, 93, 110, 120, 131, 144sq, 147, 153, 167, 176, 183, 186, 188, 352sq.

Religion : 38-40, 43, 44, 66, 71, 104, 119, 138, 207, 234, 260, 277sq, 358, 360, 397, 402-403, 415-416.

Rencontre : 156, 251, 258, 277, 279-280, 348, 368, 385-388, 405-406, 410-411, 420, 423-425, 426-437.

Représentation : 42, 118, 134269, 280, 283, 292, 296, 309, 311, 324, 337, 352, 354, 407, 416.

Savoir (du spectateur) : 15, 74, 84, 134, 211, 215, 240sq, 263sq, 274, 277, 282, 287, 291, 317, 319, 333, 342, 368, 378, 393, 407, 419.

Sarcasme : 146, 364.

Satire : 50, 65, 92, 94, 107, 113, 114, 146, 172, 174, 180, 187, 206, 252-253, 268, 270, 290, 336, 364sq, 370, 375, 382, 392, 419.

Scepticisme : 67-71, 193, 279, 398.

‘Schlemiehl’ : **68-69**, 73, 75, 84, 87, 98, 101, 107, 116, 148, 157, 164, 167, 174, 178, 180, 190, 198, 205, 229, 233, 249, 321, 324, 334, 376, 399, 400, 419.

Scoop : 4, 94, 195, 358, 427-428.

Second degré : 67, 82, 85, 251, 284, 318sq, 342, 372, 376, 403, 410, 417, 430.

Séduction : 72-73, 94, 98, 101, 112, 118, 143sq, 147sq, 156, 160, 163, 171, 179, 181, 185, 188, 212, 342, 370, 402, 428.

Sentimentalité : 193, 338, 348-350, 388, 396, 419.

September : 32, 145, 210, **223-238**, 239, 244, 245, 247, 281, 288, 295, 327.

Sexe : 28, 34, 38, 59, 85, 123, 129, 144, 147sq, 162, 165, 175, 178, 181, 191, 195, 205, 207, 328.

Shadows and Fog / Ombres et brouillard : 146, 166, 231, 235, **358-363**, 381, 391, 429.

Sincérité : 34, 44, 53, 54, 59, 11, 156, 193, 248, 252, 256, 286, 304sqq, 310sqq, 338, 347, 384sqq, 400, 422sqq.

Sleeper / Woody et les robots : 59, 76-78, 91, 102, 219, 231, 321, 322-326, 328.

Small Time Crooks / Escrocs mais pas trop : 94, 143, 174-178, 185, 195, 293.

Spectateur (destinataire abstrait): 9, 64, 309sqq, 312, 316, 364sqq.

Star(s) : 23, 30-39, 44, 255, 370, 409.

Stardust Memories : 10-11, 17, 18, 31, 32, 62, 76, 89, 99, 112-116, 119, 123, 136, 171-173, 189-190, 195, 218, 230-231, 286, 294, 306, 312, 333, 341-350, 357, 358, 364-368, 382, 388, 393, 429.

Sweet and Lowdown / Accords et désaccords : 176, 177, 210, 231, 282-283, 297-306, 357, 366.

Sympathie : 39, 53, 59, 73, 94, 111, 112, 146, 160, 164, 172, 177, 191, 195, 245, 270, 301sqq, 304, 338, 343, 346, 373, 407, 419, 427.

Take the Money and Run / Prends l'oseille et tire-toi : 62, 74, 79, 81, 83, 86, 98, 99-101, 106-110, 116, 120-121, 133, 144, 174, 177, 185, 193, 200-201, 213, 228, 239, 298, 310-318, 319, 321, 324, 331, 333, 343, 360, 364, 399, 429.

Temps : 14, 75-78, 88, 93, 109, 114, 134, 143, 144, 146, 214, 254, 342, 353, 429.

Théâtre : 91-92, 146, 218, 220, 222, 229-230, 232-233, 236, 275, 283, 284, 287sqq, 357.

Vanité(s) : 187, 307, 314, 330, 344-345, 356, 369, 384, 390, 428-429.

Venise : 28, 54, 153sqq, 156.

Vieillessement : 27, 28, 54, 86, 87, 94, 112, 118, 131, 132, 143sqq, 151, 152, 164sqq, 177-179, 195, 202, 236, 297, 428.

WASP : 150, 183, 218, 263, 265.

What's New Pussycat / Quoi de neuf, Pussycat : 32, 60, 74, 75, 81, 99, 162, 177, 310, 320.

What's Up, Tiger Lily / La première folie de Woody Allen : 60.

'Whiner' (pleurnichard) : 69, 153, 163, 172, 220, 225, 227.

Wild Man Blues : 16, 50sq, 123, 155.

WILDER, Billy : 103, 183, 287, 334, 377.

Zelig : 31, 69, 75, 99-100, 112, 116, 118, 120, **133-140**, 179, 207, 239, 248, 273, 287, 298, 299, 302, 409, 419.

Zelig : 75, 137, 140, 157, 179, 248, 249, 252, 295, 306, 317, 369, 371.

FILMS et SOURCES DOCUMENTAIRES DIVERSES

WOODY ALLENFilms entièrement réalisés par Woody Allen

Take the Money and Run / Prends l'oseille et tire-toi, 1969.
American Broadcasting Company/Jack Rollins & Charles H. Joffe/Palomar.
(DVD : Freemantle, 2001)

Bananas, 1971.
Jack Rollins & Charles H. Joffe.
(DVD : MGM Entertainment, 2001)

Everything You Always Wanted To Know About Sex (*but were afraid to ask) / Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe sans jamais avoir osé le demander*, 1972.
Jack Rollins & Charles H. Joffe.
(DVD : MGM, 2006)

Sleeper / Woody et les robots, 1973.
Jack Rollins & Charles H. Joffe.
(DVD : MGM, 2006)

Love and Death/Guerre et amour, 1975.
Jack Rollins & Charles H. Joffe.
(DVD : MGM, 2001)

Annie Hall, 1977.
Jack Rollins & Charles H. Joffe.
(DVD : MGM, 2006)

Interiors / Intérieurs, 1978.
Jack Rollins & Charles H. Joffe.
(DVD : MGM, 2003)

Manhattan, 1979.
Jack Rollins & Charles H. Joffe.
(DVD : MGM, 2000)

Stardust Memories, 1980.
Jack Rollins & Charles H. Joffe.
(DVD : MGM, Région 1, 2000)

A Midsummer Night's Sex Comedy / Comédie érotique d'une nuit d'été, 1982.
Orion.
(DVD : MGM, 2006)

Zelig, 1983.
Orion.
(DVD : MGM, 2006)

Broadway Danny Rose, 1984.

Orion.

(DVD : MGM, 2006)

The Purple Rose of Cairo / La rose pourpre du Caire, 1985.

Orion.

(DVD : MGM, 2006)

Hannah and Her Sisters / Hannah et ses sœurs, 1986.

Orion.

(DVD : MGM, 2006)

Radio Days, 1987.

Orion.

(DVD : MGM, 2002)

September, 1987.

Orion.

(DVD : MGM, 2003)

Another Woman / Une autre femme, 1988.

Jack Rollins & Charles H. Joffe.

(DVD : MGM, 2006)

Oedipus Wrecks / Le complexe d'Oedipe, in *New York Stories*, 1989.

Touchstone.

(DVD : Buena Vista, 2002)

Crimes and Misdemeanors / Crimes et délits, 1989.

Orion.

(DVD : MGM, 2001)

Alice, 1990

Orion.

(DVD : MGM, Coffret 6 films, 2006)

Shadows and Fog / Ombres et brouillard, 1992.

Orion.

(DVD : MGM, 2003)

Husbands and Wives / Maris et femmes, 1992.

Tristar.

(DVD : C.G.T.H.V., 2003)

Manhattan Murder Mystery / Meurtre mystérieux à Manhattan, 1993.

Tristar.

(DVD : C.G.T.H.V., 2003)

Bullets Over Broadway / Coups de feu sur Broadway, 1994.
Magnolia/Miramax/Sweetland.
(DVD : Miramax, Région 1, 1999)

Mighty Aphrodite / Maudite Aphrodite, 1995.
Magnolia/Miramax/Sweetland.
(DVD : Miramax, Région 1, 1999)

Everyone Says I Love You / Tout le monde dit I Love You, 1996.
Sweetland/Magnolia/Buena Vista/Miramax.
(DVD : TF1 Vidéo, 2000)

Deconstructing Harry / Harry dans tous ses états, 1997.
Jean Doumanian/Sweetland.
(DVD : TF1 Vidéo, Coffret 5 films, 2004)

Celebrity, 1998.
Sweetland/Magnolia.
(DVD : TF1 Vidéo, 2000)

Sweet and Lowdown / Accords et désaccords, 1999.
Sweetland/Magnolia.
(DVD : TF1 Vidéo, 2001)

Small Time Crooks / Escrocs mais pas trop, 2000.
Dreamworks/Sweetland.
(DVD : TF1 Vidéo, 2001)

The Curse of the Jade Scorpion / Le sortilège du scorpion de jade, 2001.
Dreamworks/Gravier/Jack Rollins & Charles H. Joffe/Perdido/VCL Communications.
(DVD : Studio Canal, 2002)

Hollywood Ending, 2002.
Dreamworks/Gravier/Perdido.
(DVD : Studio Canal, 2003)

Anything Else / La vie et tout le reste, 2003.
Canal +/Dreamworks/Granada Films/Gravier/Perdido.
(DVD : Studio Canal, 2006)

Melinda and Melinda / Melinda, Melinda, 2004
Fox Searchlight Pictures/Perdido.
(DVD : Fox Pathé Europa, 2005)

Match Point, 2005.
BBC/Magic Hour Media/Thema /Invicta Capital/BBC Films/Jada.
(DVD : TF1 Vidéo, 2006)

Scoop, 2006.
BBC Films/Ingenious Film Partners/Jelly Roll/Perdido.

Film doublé , revu et corrigé

TANIGUCHI, Senkichi, et Woody ALLEN, *Kagi no Kagi / What's Up, Tiger Lily? / La première folie de Woody Allen*, Benedict Pictures/National Recording Studios/Toho Company, 1966.

Films dont Woody Allen est scénariste

DONNER, Clive, *What's New, Pussycat ?* Famous Artists Productions, 1965.
HUGHES, Ken, et al., *Casino Royale / Casino Royal*, Columbia Pictures/Famous Artists, 1967.

Films tirés de pièces écrites par Woody Allen

MORRIS, Howard, *Don't Drink the Water*, AVCO Embassy Pictures, 1969.
ROSS, Herbert, *Play It Again, Sam / Tombe les filles et tais-toi*, APJAC/Paramount/Rollins-Joffe, 1972.
ALLEN, Woody, *Don't Drink the Water / Nuits de Chine* [téléfilm], Buena Vista, 1994.

Films dans lesquels Woody Allen est acteur

DONNER, Clive, *What's New, Pussycat ?* Famous Artists Productions, 1965.
HUGHES, Ken, et al., *Casino Royale / Casino Royal*, Columbia Pictures/Famous Artists, 1967.
ROSS, Herbert, *Play It Again, Sam / Tombe les filles et tais-toi*, APJAC/Paramount/Rollins-Joffe, 1972.
RITT, Martin, *The Front / Le prête-nom*, Rollins-Joffe/Columbia, 1976.
GODARD, Jean-Paul, *King Lear*, Cannon Films, 1987.
MAZURSKI, Paul, *Scenes from a Mall*, Touchstone Pictures, 1991.
ALLEN, Woody, *Don't Drink the Water* [téléfilm], Buena Vista, 1994.
ARAU, Alfonso, *Picking Up The Pieces / Morceaux choisis*, Comala Films, 2000.
JARECKI, Nicholas, *The Outsider*, Green Room Films, 2005.

Post-synchronisation d'un personnage

DARNELL, Eric, et Tim JOHNSON, *Antz / Fourmiz*, Dream Works, 1998.

Films sur Woody Allen

KOPPLE, Barbara , *Wild Man Blues*, Jean Doumanian/Sweetland Films, 1997.

SCHICKEL, Richard, *Woody Allen: A Life in Film* [DVD], Turner Classic Movies, 2002.

Discographie : musique

Woody Allen Classics, Sony Music Entertainment (USA, 1993), New Home Line Video [VHS] (USA, 1999).

Woody Allen's Film Memories, Discos Cnr Argentina (Argentine, 1994).

Woody's Winners: 20 Classic Tracks from the Movies, Castle Pie (UK, 2000)

Woody Allen's Movie Music, Soundtrack Factory (USA, 2001)

Woody Allen: More Movie Music, Import (USA, 2002)

Woody Allen: Film Music, Limited Edition, Import (USA, 2003)

The Music Inspired by Woody Allen's Hollywood Ending , Soundtrack Factory (USA, 2003)

Woody Allen [bande dessinée + 2 CD audio], Mezzo/Nocturne (Paris, 2004).

Woody Allen: Music from his Movies, Soundtrack Factory (USA, 2004)

SOURCES FILMOGRAPHIQUES

ALMODOVAR, Pedro, *Tacones lejanos / Talons aiguilles*, El Deseo, et al., 1991.

ALMODOVAR, Pedro, *Todo sobre mi madre / Tout sur ma mère*, El Deseo, et al., 1999.

BENIGNI, Roberto, *La Vita e' bella / La vie est belle*, Cecchi Gori Group, 1997.

BERGMAN, Ingmar, *Smultronstället / Les fraises sauvages*, Svensk Filmindustri, 1957.

BERGMAN, Ingmar, *Persona*, Svensk Filmindustri, 1966

BERGMAN, Ingmar, *Viskningar och rop / Cris et chuchotements*, Cinematograph AB, 1972.

BERGMAN, Ingmar, *Höstsonaten / Sonate d'automne*, Filmédis, 1978.

BERGMAN, Ingmar, *Fanny och Alexander / Fanny et Alexandre*, Cinematograph AB, 1982.

BROWNING, Tod, *Freaks*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1932.

CAPRA, Frank, *It Happened One Night / New York Miami*, Columbia, 1934.

CHAPLIN, Charles, *A Dog's Life / Une vie de chien*, First National Pictures, 1918.

CHAPLIN, Charles, *Modern Times / Les temps modernes*, Charles Chaplin Prod., 1936.

CHAPLIN, Charles, *The Great Dictator / Le dictateur*, Charles Chaplin Prod., 1940.

CUKOR, George, *The Philadelphia Story*, MGM, 1940

CUKOR, George, *A Star Is Born / Une étoile est née*, Trancona / Warner Bros., 1954.

- CURTIZ, Michael, *Casablanca*, Warner Bros., 1942.
- EISENSTEIN, Serguei M., *Bronenosets Potyomkin / Le cuirassé Potemkine*, Goskino, 1925.
- FELLINI, Federico, *La Strada*, Ponti-Di Laurentis Cinematografica, 1954.
- FELLINI, Federico, *La Dolce Vita*, Riama Films, 1960.
- FELLINI, Federico, *Otto e mezzo / Huit et demi*, Cineriz, 1963.
- FELLINI, Federico, *Amarcord*, FC Produzioni/PECF, 1973.
- FELLINI, Federico, *La Città delle donne/ La cité des femmes*, Opera Film/Gaumont, 1980.
- FELLINI, Federico, *Ginger e Fred / Ginger et Fred*, France 3 Cinéma et al., 1986.
- FELLINI, Federico, *Intervista*, Cinecitta, 1987.
- HAWKES, Howard, *The Big Sleep / Le grand sommeil*, Warner Bros., 1946.
- HAWKES, Howard, *Bringing Up Baby / L'impossible Monsieur Bébé*, RKO, 1938.
- HUSTON, John, *The Maltese Falcon / Le faucon maltais*, Warner Bros., 1941.
- HUSTON, John, *The Asphalt Jungle / Quand la ville dort*, Loew's/MGM, 1950.
- HUSTON, John, *The Dead*, Liffey Films/Zenith Entertainment, 1987
- KEATON, Buster et Clyde BRUCKMAN, *The General / Le mécano de la Générale*, Buster Keaton Productions, 1927.
- MANKIEWICZ, Joseph L., *All about Eve / Eve*, Twentieth Century Fox, 1950.
- McCAREY, Leo, *Duck Soup / La soupe au canard*, Paramount, 1933.
- McLEOD, Norman, *It's a Gift*, Paramount, 1934.
- MINELLI, Vincente, *An American in Paris / Un Américain à Paris*, MGM, 1951.
- MINELLI, Vincente, *The Bad and the Beautiful / Les ensorcelés*, Loew's/MGM, 1952.
- MINELLI, Vincente, *The Band Wagon / Tous en scène*, MGM, 1953
- MINELLI, Vincente, *Gigi*, Arthur Freed, MGM, 1958.
- MONICELLI, Mario, *I Soliti Ignoti / Le pigeon*, Lux Film, 1958.
- OPHULS, Marcel, *Le chagrin et la pitié*, Norddeutscher Rundfunk/Télévision Rencontre/Télévision Suisse Romande, 1969.
- PREMINGER, Otto, *Laura*, Twentieth Century Fox, 1944.
- RENOIR, Jean, *La grande illusion*, Réalisation d'Art Cinématographique, 1937.
- ROSSELLINI, Roberto *Europa '51 / Europe 51*, Ponti-De Laurentis Cinematographica, 1952.
- SANDRICH, Mark, *Top Hat / Le danseur du dessus*, RKO Radio Pictures, 1935
- SEDGWICK, Edward, *The Cameraman / Le caméraman*, MGM, 1928.
- SIRK, Douglas, *Magnificent Obsession / Le secret magnifique*, Universal, 1954.
- TRUFFAUT, François, *La nuit américaine*, Les Films du Carosse/PECF/PIC, 1973.
- TRUFFAUT, François, *L'Homme qui aimait les femmes*, Les Films du Carrosse/UA, 1977.

- TRUFFAUT, François, *Le dernier métro*, Les Films du Carrosse, 1980.
- WELLES, Orson, *The Magnificent Ambersons / La splendeur des Amberson*, Mercury, 1942
- WELLES, Orson, *The Lady from Shanghai / La dame de Shanghai*, Columbia/Mercury, 1947.
- WILDER, Billy, *Double Indemnity / Assurance sur la mort*, Paramount, 1944.
- WILDER, Billy, *Sunset Boulevard / Boulevard du Crépuscule*, Paramount, 1950.
- WILDER, Billy, *Some Like It Hot / Certains l'aiment chaud*, Ashton Productions, 1959.
-

SOURCES et ADRESSES ELECTRONIQUES

afi.com

amazon.imdb.com

bedfordsmartins.com/litlinks/drama/allen.html

bifi.fr

cineclubdecaen.com/realisat/allen

culturevulture/Movies/MoviesIndex.html

fiafnet.org

film.com

filmmakers.com/artists/woodyallen

geocities.com/SunsetStrip/Club/9542/woody.html

lib.berkeley.edu/MRC/woodyallen.html

ngc.peachnet.edu/Academic/Arts_Let/LangLit/dproyal/allen.html

nyfa.com/film/news_events/20great/10allen.htm

questia.com/library/woody-allen

rottentomatoes.com/p/woody_allen

tout-woody.com

woodyallen.zlio.com

woodyallenmovies.com

BIBLIOGRAPHIE

Textes de Woody Allen

ALLEN, Woody, *The Complete Prose of Woody Allen: Without Feathers, Getting Even, Side Effects*, Wings Books (New York, 1991).

ALLEN, Woody, *The Illustrated Woody Allen Reader*, Knopf (New York, 1993).

ALLEN, Woody, *Mere Anarchy*, Random House (New York, 2007).

ALLEN, Woody, *The Complete Prose: The Insanity Defense*, Random House (New York, 2007).

Scripts

ALLEN, Woody, *Four Films of Woody Allen: Annie Hall, Interiors, Manhattan, Stardust Memories*. Faber and Faber (New York, 1985).

ALLEN, Woody, *Hannah and Her Sisters*, Random House (New York, janvier 1987).

ALLEN, Woody, *Three Films of Woody Allen: Zelig, Broadway Danny Rose, The Purple Rose of Cairo*. Random House (New York, août 1987).

ALLEN, Woody, *Deconstructing Harry / Harry dans tous ses états*, édition bilingue, Cahiers du Cinéma (Paris, 1997).

Sketches

ALLEN, Woody, *The Night-Club Years : 1964-1968* [2 CD audio], EMI (USA, 1990).

ALLEN, Woody, *Woody Allen: Standup Comic* [CD audio], Rhino/Wea (USA, 1999).

ALLEN, Woody, *Woody Allen: Standup Comic* [CD audio], JCC Audio Books (USA, 2002).

ALLEN, Woody, *Woody Allen on Comedy* [CD audio], Laugh.com (USA, 2001).

Bande dessinée

ALLEN, Woody, *Non-Being and Somethingness: Selections from the Comic Strip Inside Woody Allen*, Random House (New York, 1978).

Ouvrages sur Woody Allen :

ALLEN, Woody, et Stuart HAMPLE, *Inside Woody Allen*, Robson (London, 1978).

ALLEN, Woody, et Linda SUNSHINE, *Le petit Woody Allen illustré*, Plon (Paris, 1995).

ALLEN, Woody, *Entretiens avec Stig Björkman*, seconde édition, Cahiers du Cinéma (Paris, 2002).

A New York, et dans tous ses états, Woody Allen, hors série, Télérama (Paris, 1998).

ADLER, Bill, et Jeffrey FEINMAN, *Woody Allen, Clown Prince of American Humor*, Pinnacle (New York, 1975).

- ALTMAN, Mark A., *Woody Allen Encyclopedia: Almost Everything You Wanted to Know About the Woodster but Were Afraid to Ask (*And A Lot of Things You Didn't Want to Know)*, Movie Publisher Services (USA, 1991).
- BENAYOUN, Robert, *Woody Allen au delà du langage*, Hersher (Paris, 1985).
- BENDAZZI, Giannalberto, *Woody Allen*, Liana Levi (Paris, 1985).
- BAILEY, Peter J., *The Reluctant Film Art of Woody Allen*, University Press of Kentucky (Lexington, 2001).
- BLAKE, Richard A., *Woody Allen: Profane and Sacred*, Scarecrow Press (New York, 1995).
- BLAKE, Richard A., *Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee*, University Press of Kentucky (Lexington, 2005).
- BRODE, Douglas, *Woody Allen, His Films and Career*, Columbus Books (London, 1985).
- BURTON, Dee, *I Dream of Woody Allen*, William Morrow (New York, 1984).
- CARROL, Tim, *Woody and His Women*, Little, Brown, and Company (Boston, 1993).
- CEBE, Gilles. *Woody Allen*, Veyrier (Paris, 1981).
- CHAMPLIN, Charles, *Woody Allen at Work: The Photographs of Brian Hamill*, Harry M. Abrams (New York, 1995).
- CLARA, Dirk, *Les mondes parallèles de Woody Allen*, Presses Universitaires du Nouveau Monde (Bordeaux, 2003).
- CONARD, Mark T., et al., *Woody Allen and Philosophy: You Mean My Whole Fallacy Is Wrong?*, Open Court (Chicago/La Salle, 200).
- CURRY, Renée R., et al., *Perspectives on Woody Allen*, G.K. Hall (New York, 1996).
- FITZGERALD, Martin, *Woody Allen*, Pocket Essentials (Harpenden, 2003).
- FLASHNER, Graham, *Fun With Woody: The Complete Woody Allen Quiz Book*, Holt (New York, 1987)
- FOX, Julian, *Woody: Movies from Manhattan*, The Overlook Press (Woodstock, 1996).
- FOX, Julian, *Woody Allen*, Chrysalis Books (New York, 1999).
- GERHOLD, Hans, *Woody's Welten: Die Filme von Woody Allen*, Fischer Taschenbuch Verlag (Frankfurt am Main, 1991).
- GIRGUS, Sam B., *The Films of Woody Allen*, Cambridge University Press (New York, 1993).
- GUERRAND, Jean-Philippe, *Woody Allen*, Rivages (Paris, 1989).
- GUTHRIE, Lee, *Woody Allen: A Biography*, Drake (New York, 1978).
- HARVEY, Adam, *The Soundtracks of Woody Allen: A Complete Guide to the Songs and Music in Every Film, 1969-2005*, McFarland (New York, 2007).

- HIRSH, Foster, *Love, Sex, Death and the Meaning of Life*, seconde édition, Da Capo (New York, 1991).
- HOSLE, Vittorio, *Woody Allen: Versuch über das Komische*, C.H. Beck (München, 2001).
- HOSLE, Vittorio, *Woody Allen: An Essay on the Nature of the Comical*, University of Notre Dame Press (Notre Dame, 2007).
- JACOBS, Diane, *The Magic of Woody Allen*, Robson (London, 1982).
- KAPIS, Robert, et Kathie COBLENTZ, *Woody Allen: Interviews*, University Press of Mississippi (Jackson, 2006).
- KING, Kimball, *Woody Allen, A Casebook*, Routledge (New York/London, 2001).
- KINNE, Thomas J., *Elemente jüdischer Tradition in Werk Woody Allens*, Lang (Bern, 1996).
- KUNNEY, Julius, *Woody Allen, Bob Dylan and Me: A Memoir*, Trafford (New York, 2006).
- LANZ, Peter, *Woody Allen*, Lübbe (Bergish Gladbach, 1980).
- LAX, Eric, *Woody Allen: A Biography*, Jonathan Cape (London, 1991).
- LAX, Eric, *Woody Allen*, traduction française, Julliard (Paris, 1992).
- LAX, Eric, *On Being Funny: Woody Allen and Comedy*, seconde édition, Manor Books (London, 1979).
- LEBRUN, Michel, *Woody Allen*, PAC (Paris, 1979).
- LEE, Sander H., *Woody Allen's Angst: Philosophical Commentaries on His Serious Films*, McFarland (New York, 1997).
- McCANN, Graham, *Woody Allen, New Yorker*, Polity Press (Oxford, 1990).
- McKNIGHT, Gerald, *Woody Allen: Joking Aside*, W.H. Allen (London, 1983).
- MEADE, Marion, *The Unruly Life of Woody Allen*, Weidenfeld and Nicolson (New York, 2000).
- NAVACELLE, Thierry de, *Woody Allen : Action!*, édition française, Sylvie Messinger (Paris, 1987).
- NICHOLS, Mary P., *Reconstructing Woody: Art, Love and Life in the Life of Woody Allen*, Rowman and Littlefield (Lanham, 1998).
- PALMER, Miles, *Woody Allen: An Illustrated Biography*, Proteus (New York, 1980).
- POTHIER, Nicolas et Yannick CORBOZ, *Woody Allen*, Nocturne (Paris, 2004).
- POGEL, Nancy, *Woody Allen*, Twayne (Boston, 1987).
- QUILLIOT, Roland, *Philosophie de Woody Allen*, Ellipses (Paris, 2004).
- REIMERTZ, Stephan, *Woody Allen: Eine Biographie*, Rowolt Taschenbuch Verlag (Hamburg, 2000).

- RIVERA, Juan Antonio, *Carta Abierta de Woody Allen a Platon*, Espasa Calpe Mexicana (Mexico, 2006)
- SCHICKEL, Richard, *Woody Allen: A Life in Film*, Ivan R. Dee (Chicago, 2003).
- SCHULTZ, Berndt, *Woody Allen Lexikon: Alles über den Autor, Regisseur, Darsteller, Komiker, Entertainer und Privatmann aus Manhattan*, Lexicon Inprint (Güterslach, 2000).
- SCHWARTZ, Richard A., *Woody, From Antz to Zelig: A Reference Guide to Woody Allen's Creative Work, 1964-1998*, Greenwood Press (Wesport/London, 2000).
- SILET, Charles L.P., et al., *The Films of Woody Allen: Critical Essays*, The Scarecrow Press (Lanham/Toronto/Oxford, 2006).
- SILVA ROMERO, Ricardo, *Incomodo en el mundo*, Panamericana Editorial (Mexico, 2004).
- SINYARD, Neil, *The Films of Woody Allen*, Hamlyn (London, 1987).
- SPIGNESI, Stephen J., *The Woody Allen Companion*, Andrews and McMeel (New York, 1992).
- SUNSHINE, Linda, *The Illustrated Woody Allen Reader*, Knopf (New York, 1993).
- WEIMAN, Frank, *Everything You Always Wanted To Know About Woody Allen*, Shapolsky (New York, 1991).
- WERNBLAD, Annette, et al., *Brooklyn Is Not Expanding: Woody Allen's Comic Universe*, Associated University Presses (New York, 1992).
- WILD, David, *Movies of Woody Allen*, Perigee Trade (New York, 1987).
- YACOWAR, Maurice, *Loser Takes All: The Comic Art of Woody Allen*, Ungar (New York, 1991).

Articles sur Woody Allen

Les articles signalés [en ligne] sont consultables sur www.amazon.com.

- AMIÉL, Vincent, « Woody Allen et les pièges de la scène », in *Positif*, février 1995, p. 25.
- ARITZI, Barbara, « Female Spectatorship in *The Purple Rose of Cairo* », in CORNUT-GENTILLE D'ARCY, Chantal, et al., *Gender, Ideology: Essays on Theory, Fiction and Film*, Rodopi (Amsterdam, 1996), pp. 387-97.
- AROSTEGI, Asensio, « Hlenka Regained: Irony and Ambiguity in the Narrator of Woody Allen's *Another Woman* », in *Miscelanea: A Journal of English and American Studies*, Vol. 15, 1994, pp. 1-14.
- BAELO AULLE, Sonia, « Parody and Metafiction in Woody Allen's *Mighty Aphrodite* », in *Epos, Revista de Filologia*, n° 15, 1999, pp. 391-406.

- BARKEY-GERARD, Mark, « Woody Allen and the Sacred Conversation: If God Has a Sense of Humor, Who Gets It? », in *The Other Side* [en ligne], vol. 33, n° 1, janvier 1997, pp. 57-60.
- BENOLIEL, Bernard, « La vie à l'envers ou comment la remettre à l'endroit (*Zelig*) », in AUMONT, Jacques, et al., *Les voyages du spectateur : De l'imaginaire au cinéma*. Cinémathèque française (Paris, 2004).
- BETANCOURT, Javier, « Cine : el ultimo Woody Allen (*Picaros ladrones*) / Cinema :The Latest from Woody Allen (*Small Time Crooks*), in *Proceso* [en ligne], 4 mars 2001, p. 82.
- CARDULLO, Bert, « Autumn Interiors, or the Ladies Eve: Woody Allen's Bergman Complex », in *The Antioch Review* [en ligne], vol. 58, n° 4, septembre 2000, p. 428.
- CHARD-HUTCHINSON, Martine. « L'homme déconstruit, le cas Woody Allen », in *Le machisme à l'écran, CinémAction* n° 99, Corlet (Condé-sur-Noireau, 2001), pp. 222-8.
- COMBS, Richard, « Chameleon Days : Reflections on Non-being (*Zelig*) », in *Monthly Film Bulletin* (London, novembre 1983), pp. 295-96.
- DOWELL, Pat, « Woody's Effort to Reconstruct Himself (Deconstructing Woody: A Critical Symposium on Woody Allen's *Deconstructing Harry*) », in *Cineaste* [en ligne], vol. 23, n° 3, juin 1998, pp. 34-35.
- DUNNE, Michael, « *Stardust Memories, The Purple Rose of Cairo*, and the Tradition of Metafiction », in *Film Criticism*, vol. 12, n° 1, automne 1987, pp. 19-27.
- FELDSTEIN, Richard, « The Dissolution of Self in *Zelig* », in *Literature/Film Quarterly*, vol. 13, n° 3, 1985, pp. 155-160.
- FERRIS, Suzanne, « The Other in Woody Allen's *Another Woman* », in *Literature Quarterly*, n° 24, 1996, pp. 432-38.
- FORTIN, Denis, « Les références cinéphiliques chez Woody Allen : construire une œuvre sur la base de l'intertextualité », in *Canadian Journal of Film Studies/Revue Canadienne d'Etudes Cinématographique*, vol. 5, n° 1, printemps 1996, pp. 35-48.
- GREEN, Daniel, « The Comedian's Dilemma : Woody Allen's 'Serious' Comedy », in *Litterature/Film Quarterly*, vol. 19, n° 2, 1991, pp. 70-76.
- IANNONE, Carol, « The Devil and Woody Allen », in *Commentary* [en ligne], vol. 109, n° 6, juin 2000, pp. 55-57.
- KERBEL, Michael, « The Redemptive Power of Art (Deconstructing Woody: A Critical Symposium on Woody Allen's *Deconstructing Harry*) », in *Cineaste* [en ligne], vol. 23, n° 3, juin 1998, pp. 35-36.

KNIGHT, Christopher J., « Woody Allen's *Annie Hall*: Galatea's triumph over Pygmalion », in *Literature Film Quarterly*, n° 32, 2004, pp. 213, 221.

JAMES, Caryn, « Auteur, Auteur », in *New York Times Magazine*, 19 janvier 1986, pp.18-30.

LAFARGE, Gustavo, « El regreso del Woody (Woody Allen, director de cine) / Woody's Return (Woody Allen, Film Maker) », in *Semana* [en ligne], vol. 6, n° 377, mai 2000, p. 21.

LANNING, David, « Would the real Woody Allen please sit down? », in *Creative Screenwriting*, n° 9, mai-juin 2002, pp. 51-54.

LAHR, John, « The Imperfectionist », in *New Yorker*, 9 décembre 1996, pp. 68-83.

LEWIS, Paul, « Painful Laughter: The Collapse of Humor in Woody Allen's *Stardust Memories* », in *Studies in American Jewish Literature*, vol. 5, 1986, pp.141-50.

MARTINEZ, Alejandro, «?Que paso con Woody Allen?», in *Contenido* [en ligne], 15 décembre 2002, p. 36.

McINTYRE, Heather F., « Celebrity and Authorial Integrity in the Films of Woody Allen », in *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences*, n° 62, août 2001, p. 370.

MENEGALDO, Gilles, « La nourriture comme rapport au monde chez Woody Allen : Le rite, le jeu, le corps et la mort », in *Les cinéastes et la table, CinémAction* n° 108, Corlet (Condé-sur-Noireau, 2003), pp. 211-21.

MENEGALDO, Gilles, « La place du spectateur et la subversion de la représentation dans *Stardust Memories* de Woody Allen », in *La Licorne*, n° 36, 1996, pp. 231-45.

MILLS, Joseph, « Roller Coasters, Aristotle, and the films of Woody Allen », in *Literature Film Quarterly*, n° 29, 2001, pp. 37-42.

MINOWITZ, Peter, « Crimes and Controversies: Nihilism From Machiavelli to Woody Allen », *Literature/Film Quarterly*, vol. 19, 1991, pp. 77-88.

PACHE, Raphaëlle, « Le parti-pris du rêve : *La Rose Pourpre du Caire* de Woody Allen, *Pandora* d'Albert Levin, *Love me* de Laëtitia Masson », in *L'écran amoureux, CinémAction* n° 107, Corlet (Condé-sur-Noireau, 2003), pp. 177-82.

PALLY, Marcia, « The Cinema as Secular Religion (Deconstructing Woody: A Critical Symposium on Woody Allen's *Deconstructing Harry*) », in *Cineaste* [en ligne], vol. 23, n° 3, juin 1998, pp. 31-32.

PERLMUTTER, Ruth, « Woody Allen's *Zelig*: An American Jewish Parody » in HORTON, Andrew S., et al., *Comedy/Cinema/History*, University of California Press (Berkeley, 1991), pp. 206-221.

PINSKER, Sanford, « Woody Allen's Lovably Anxious *Schlemeils* », in *Studies in American Humor*, vol. 5, 1986, pp. 177-89.

POULLIOT, Chantal, « Deconstructing Woody Allen », in *Tangence*, n° 68, hiver 2002, pp. 51-64.

PUAUX, Françoise, « Une misogynie très cinématographique : Les femmes vues par Woody Allen », in *Le machisme à l'écran, CinémAction* n° 99, Corlet (Condé-sur-Noireau, 2001).

RAPPING, Elayne, « A Feminist's Love/Hate Relationship with Woody (Deconstructing Woody: A Critical Symposium on Woody Allen's *Deconstructing Harry*) », in *Cineaste* [en ligne], vol. 23, n° 3, juin 1998, pp. 36-37.

QUART, Leonard, « "Woody Allen's Reflexive Critics" (Deconstructing Woody: A Critical Symposium on Woody Allen's *Deconstructing Harry*) », in *Cineaste* [en ligne], vol. 23, n° 3, juin 1998, pp. 33-34.

SCHMITT-PITIOT, Isabelle, « *Another Woman* », in CRINQUAND, Sylvie (sous la direction de), *Reflets de soi*, Centre Image/Texte/Langage (Dijon, 1999), pp. 119-25.

SCHMITT-PITIOT, Isabelle, « Woody sort de sa boîte... et nous y met (en boîte) : étude de la première scène de *Annie Hall* », in CRINQUAND, Sylvie (sous la direction de), *Par humour de soi*, Centre Image/Texte/Langage (Dijon, 2004), pp. 95-102.

SIEGAL, Mark, « Ozymandias Melancholy: The Nature of Parody in *Stardust Memories* », in *Literature/Film Quarterly*, vol.13, n° 2, 1985, pp. 77-84.

VANOYE, Francis, « Woody Allen et l'écriture plagiaire », in *Lector in cinéma, Vertigo* n° 17, Jean-Michel Place (Paris, 1997), pp 51-53.

VIERA, Maria, « An Homage? Not Exactly: We Just Stole the Idea Outright: *Stardust Memories* and *8 1/2* », in *Creative Screenwriting*, n° 4, hiver 1997, pp. 65-67.

YACOWAR, Maurice, « Forms of Coherence in the Woody Allen Comedies », in *Wide Angle* vol. 3, n° 2, 1979, pp. 33-41.

YACOWAR, Maurice, « Beyond Parody: Woody Allen in the Eighties », in *Post Script*, hiver 1987, pp. 29-42.

YACOWAR, Maurice, « Reconstructing Woody », in *Queens Quarterly* [en ligne], vol. 105, n° 1, mars 1998, pp. 94-104.

YOUNG, Vernon, « Autumn Interiors », in *Commentary*, January 1979, pp. 60-64.

Ouvrages généraux sur le cinéma :

- AGEL, Henri, *Esthétique du cinéma*, Presses Universitaires de France (Paris, 1966).
- ARNHEIM, Rudolf, *Film as Art*, seconde édition, University of California (Berkeley, 2006).
- AUMONT, Jacques, et Michel MARIE, *L'analyse des films*, nouvelle édition, Armand Colin (Paris, 2004).
- AUMONT, Jacques, et al., *Esthétique du film*, troisième édition, Armand Colin (Paris, 2004).
- AUMONT, Jacques, et Michel MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, nouvelle édition, Armand Colin (Paris, 2005).
- BACHY, Victor, *Pour lire le cinéma et les nouvelles images*, Cerf (Paris, 1987).
- BAUDRY, Jean-Louis, *L'effet cinéma*, Albatros (Paris, 1978).
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, édition définitive, Cerf (Paris, 1972).
- BAZIN, André, et al., *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *Traffic*, n° 50, P.O.L. (Paris, 2004).
- BELLOUR, Raymond, *L'analyse du film*, nouvelle édition, Calman-Levy (Paris, 1995).
- BERGALA, Alain, *Le cinéma en jeu*, Institut de l'image (Aix-en-Provence, 1992).
- BONITZER, Pascal, *Le champ aveugle : Essais sur le réalisme au cinéma*, Cahiers du Cinéma, (Paris, 1999).
- BORDWELL, David, et Kristin THOMPSON, *Film Art: An Introduction*, septième édition, McGraw-Hill (New York, 2003).
- BORDWELL, David, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, University of California Press, (Berkeley, 2005).
- BRAUDY, Leo, *The World in a Frame: What We See in Films*, University of Chicago Press (Chicago, 2002).
- BURCH, Noël, *La lucarne de l'infini / Naissance du langage cinématographique*, Nathan (Paris, 1991).
- CARRIERE, Jean-Claude, *Le film qu'on ne voit pas*, Plon (Paris, 1996).
- CAVELL, Stanley, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press (Cambridge, Mass., 1979).
- CHION, Michel, *Le son*, Armand Colin (Paris, 2004).
- CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma*, Cahiers du Cinéma (Paris, 2003).
- CHION, Michel, *L'audio-vision : Son et Image au cinéma*, seconde édition, Armand Colin (Paris, 2005).
- COOK, Pam (Sous la direction de), *The Cinema Book*, seconde édition, British Film Institute, (London, 1999).
- DANEY, Serge, *Ciné journal*, Cahiers du Cinéma (Paris, 1986).

- DANEY, Serge, *Devant la recrudescence des vols de sacs à mains*, Aléas (Lyon, 1991).
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma, tome 1 : L'image-mouvement*, Editions de Minuit (Paris, 1983).
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma, tome 2 : L'image-temps*, Editions de Minuit (Paris, 1985).
- DURAND, Philippe, *Cinéma et montage : Un art de l'ellipse*, Cerf (Paris, 1993).
- GARDIES, André, *L'espace au cinéma*, Klincksieck (Paris, 1993).
- GIANETTI, Louis, *Understanding Movies*, dixième édition, Prentice Hall (New York, 2004).
- JARVIS, Ian, *Philosophy of the Film*, Routledge (New York/London, 1987).
- LAFFAY, Albert, *Logique du cinéma*, Masson (Paris, 1964).
- LOURCELLES, Jacques, *Dictionnaire du cinéma : Les films*, tome 3, Robert Laffont (Paris, 1992).
- MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, nouvelle édition, Cerf (Paris, 2001).
- MONACO, James, *How to read a film*, troisième édition, Oxford University Press (New York, 2000).
- MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Editions de Minuit (Paris, 1956).
- NICHOLS, Bill (Sous la direction de), *Movies and Methods*, tome 1, University of California Press (Berkeley, 1976).
- NICHOLS, Bill (Sous la direction de), *Movies and Methods*, tome 2, University of California Press (Berkeley, 1985).
- SIMON, Jean-Paul, *Le Filmique et le comique*, Albatros (Paris, 1978).
- SORLIN, Pierre, *Esthétiques de l'audiovisuel*, nouvelle édition, Armand Colin (Paris, 2005).
- SOURIAU, Etienne, *L'univers filmique*, nouvelle édition, Flammarion (Paris, 1992).
- STAM, Robert, *Reflexivity in Film and Literature*, UMI Research Press (Ann Harbor, 1985).
- TULARD, Jean, *Dictionnaire du cinéma, Les réalisateurs*, tome 1, Robert Laffont (Paris, 1985).
- VANOYE, François, *Récit écrit, récit filmique*, nouvelle édition, Armand Colin (Paris, 2005).
- VANOYE, Francis, et Anne GOLIOT-LETE, *Précis d'analyse filmique*, Nathan (Paris, 1992).
- VERNET, Marc, *Narrateur, personnage et spectateur dans le film de fiction*, thèse de doctorat de 3ème cycle, PARIS III - Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Paris, 1985).
- VERNET, Marc, *Figures de l'absence*, Editions de l'Etoile (Paris, 1988).

Histoire du cinéma et du film

ALLEN, Robert C., et Douglas GOMERY, *Film History: Theory and Practice*, Knopf (New York, 1985).

AUMONT, Jacques, et al., *Histoire du cinéma : Nouvelles approches*, Publications de la Sorbonne (Paris, 1989).

BORDAT, Francis, et Michel ETCHEVERRY, *Cent ans d'aller au cinéma*, Presses Universitaires de Rennes (Rennes, 1995).

BORDWELL, David, et Kristin THOMPSON, *Film History*, seconde édition, McGraw Hill (New York, 2002).

GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*, nouvelle édition, Gallimard (Paris, 2006).

LEUTRAT, Jean-Louis, *Le cinéma en perspective : une histoire*, nouvelle édition, Armand Colin (Paris, 2005).

MAST, Gerald, et Bruce KAWIN, *A Short History of Movies*, Longman (London/New York, 2005).

THOMPSON, Kristin, *Film History: An Introduction*, seconde édition, McGraw Hill (New York, 2000).

Théorie, sémiologie, narratologie, énonciation, point de vue

ANDREW, J. Dudley, *The Major Film Theories: An Introduction*, Oxford University Press (New York, 1976).

AUMONT, Jacques, et al., *Théorie du film*, Albatros (Paris, 1980).

AUMONT, Jacques, *Les théories des cinéastes*, Armand Colin (Paris, 2005).

BERGALA, Alain, *Initiation à la sémiologie du récit en images*, Cahiers de l'audiovisuel, (Paris, 1977).

BORWELL, David, *Narration in the Fiction Film*, nouvelle édition, Routledge (New York, 1987).

BRANIGAN, Edward. *Point of View in the Cinema*, Mouton De Gruyter (Amsterdam, 1985).

BRAUDY, Leo (Sous la direction de), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, sixième édition, Oxford University Press (New York, 2004).

BURCH, Noël, *Praxis du cinéma*, Gallimard (Paris, 1986).

CASETTI, Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, nouvelle édition, Armand Colin (Paris, 2005).

CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press (Ithaca, 1980).

COLLET, Jean, et al, *Lectures du film : Eléments pour une sémiologie du cinéma*, Albatros (Paris, 1976).

EASTHOPE, Antony (Sous la direction de), *Contemporary Film Theory*, Longman (London, 1993).

Enonciation et cinéma. Communications n° 38, Seuil (Paris, 1983).

GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, (Klincksieck, 1988).

GAUDREAU, André, et François JOST, *Le récit cinématographique*, Nathan (Paris, 1990).

JOST, François, *L'œil-caméra*, seconde édition, Presses Universitaires de Lyon (Lyon, 1987).

LAPSLEY, Robert, et Michael WESTLAKE, *Film Theory, An Introduction*, Manchester University Press (Manchester, 1988).

MAGNY, Joël, *Le point de vue, De la vision du cinéaste au regard du spectateur*, Cahiers du Cinéma / SCEREN-CNDP, (Paris, 2001).

METZ, Christian, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Klincksieck (Paris, 1991).

METZ, Christian, *Langage et cinéma*, nouvelle édition, Albatros (Paris, 1992).

METZ, Christian. *Essai sur la signification au cinéma*, tomes 1 et 2, nouvelle édition, Klincksieck (Paris, 2003).

MITRY, Jean, *La Sémiologie en question : Langage et cinéma*, Cerf (Paris, 1987).

ODIN, Roger, *Cinéma et production de sens*, nouvelle édition, Armand Colin (Paris, 1997).

STAM, Robert, Robert BURGOYNE, et Sandy FLITTERMAN, *New Vocabularies in Film Semiotics*, Routledge (New York/London :1992).

STAM, Robert, *Film Theory: An Introduction*, Blackwell (New York, 2000).

WOLLEN, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, Secker and Warburg (London, 1972).

Articles, participations à des ouvrages collectifs

AUMONT, Jacques, « Le point de vue », in *Communication* n° 23, Seuil, (Paris, 1975), pp.3-29.

BROWNE, Nick, « Rhétorique du texte spéculaire », in *Communication* n° 23, Seuil (Paris, 1975), pp. 202-11.

BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », in *Communications* n° 4, Seuil (Paris, 1964).

Psychanalyse, réception, spectateur, gender

CASETTI, Francesco, *D'un regard l'autre, le film et son spectateur*, Presses Universitaires de Lyon (Lyon, 1998).

COLIN, Michel, *Cinéma, télévision, cognition*, Presses Universitaires de Nancy (Nancy, 1992).

DE LAURENTIS, Teresa, *Alice Doesn't : Feminism, semiotics, Cinema*, Indiana University Press (Bloomington, 1985).

ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Armand Colin (Paris, 2005).

JOST, François, *Le temps d'un regard : Du spectateur aux images*, Didier (Paris, 1998).

KAPLAN, Ann E., *Psychoanalysis and the Cinema*, Routledge (New York/London, 1990).

KUHN, Annette, *Women's Pictures : Feminism and Cinema*, Routledge (New York/London, 1982).

MAYNE, Judith, *Cinema and Spectatorship*, Routledge (New York/London, 1993).

METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire, Psychanalyse et cinéma*, nouvelle édition. Christian Bourgois (Paris, 1993).

Psychanalyse et cinéma, Communications n° 23, Seuil (Paris, 1975).

Psychanalyse et cinéma, La Revue du Cinéma n° 480 (Paris, 1992).

SCHEFER, Jean-Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du Cinéma (Paris, 1997).

STACEY, Jackie, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Routledge (New York/London, 1994)

STAIGER, Janet, *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*, New York University Press (New York, 2000)

STAIGER, Janet, *Media Reception Studies*, New York University Press (New York, 2005)

WILLIAMS, Linda Ruth, *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, Rutgers University Press (New Brunswick, 1995).

Articles, participations à des ouvrages collectifs

BARTHES, Roland, « En sortant du cinéma. », in *Communication n° 23*, Seuil (Paris, 1975), pp. 104-107.

BAUDRY, Jean-Louis, « Le dispositif », in *Communication n° 23*, Seuil (Paris, 1975), pp. 56-72.

BELLOUR, Raymond, « Le blocage symbolique », in *Communication n° 23*, Seuil (Paris, 1975), pp.235-350.

BROWNE, Nick, « Rhétorique du texte spéculaire », in *Communication n° 23*, Seuil (Paris, 1975), pp. 202-11.

CASETTI, Francesco, « Les yeux dans les yeux », in *Communication n° 38*, Seuil (Paris, 1983), pp. 78-97.

COLLINS, Jim, « La place du spectateur dans la machine textuelle », in *Ca Cinéma* n° 16, Albatros (Paris, 1978), pp. 66-76.

DOANE, Mary Ann, « Film and the Masquerade : Theorising the Female Spectator », in *Screen*, vol. 23, 1982, pp. 74-87.

METZ, Christian, « Le film de fiction et son spectateur », in *Communication* n° 23, Seuil (Paris, 1975), pp. 108-135.

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in NICHOLS, Bill, *Movies and Methods*, tome 2, University of California (Berkeley, 1985), pp. 303-15.

ODIN, Roger, « L'entrée du spectateur dans la fiction », in AUMONT, Jacques, et al., *La théorie du film*. Paris : Albatros, 1980.

ODIN, Roger, « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », in *Iris* vol. 1, n° 1 (Paris, 1983), pp. 67-82.

PERCHERON, Daniel, « Le rire au cinéma », in *Communication* n° 23, Seuil (Paris, 1975), pp. 190-201.

Genres et styles filmiques

ALTMAN, Rick, *The American Film Musical*, Indiana University Press (Bloomington, 1987).

ALTMAN, Rick, *Film/Genre*, University of California Press (Berkeley, 1999).

BABINGTON, Bruce, et Peter W. EVANS, *Affairs to Remember: The Hollywood Comedy of the Sexes*, Manchester University Press (Manchester, 1989).

BRION, Patrick, *La comédie américaine*, La Martinière (Paris, 1988).

BRUNOVSKA KARNICK, Kristine, et al., *Classical Hollywood Comedy*, Routledge (New York/London, 1995).

CAMPAN, Véronique, et al., *Le maniérisme au cinéma*, La Licorne (Poitiers, 2003).

CAVELL, Stanley, *Pursuits of Happiness: the Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press (Cambridge, Mass., 2006).

CIMENT, Michel, *Le crime à l'écran : Une histoire de l'Amérique*, Gallimard (Paris, 1992).

DURGNAT, Raymond, *The Crazy Mirror: Hollywood Comedy and the American Image*, Horizon Press (New York, 1970).

GRANT, Barry K. (Sous la direction de), *Film Genre: Theory and Criticism*, Scarecrow Press (London, 1977).

HORTON, Andrew S., et al., *Comedy/Cinema/Theory*, University of California Press (Berkeley, 1991).

KAPLAN, Ann E., *Women in Film Noir*, British Film Institute (London, 1999).

MAST, Gerald, *The Comic Mind, Comedy and the Movies*, University of Chicago Press (Chicago, 1979).

McDOUGAL, Stuart Y, *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*, University of California Press (Berkeley, 1998).

RIOU, Alain, *Les films cultes*, Le Chêne (Paris, 1998).

SEIDMAN, Steve, *Comedian Comedy: A Tradition in Hollywood Film*, UMI Research (Ann Arbor, Michigan, 1981).

SILVER, Alain, et James URSINI, *Film Noir Reader*, Limelight (New York, 1996).

SILVER, Alain, et James URSINI, *Film Noir*, Taschen (Köln/New York, 2004).

Cinéma américain, Hollywood

AMIEL, Vincent, et Pascal COUTE, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain (1980-2002)*, Klincksieck (Paris, 2003).

Amour du cinéma américain (L'), CinémAction n° 54, Corlet (Condé-sur-Noireau, 1990).

BALIO, Tino, *The American Film Industry*, seconde édition, University of Wisconsin Press (Madison, 1985).

BELLOUR, Raymond, et Patrick BRION, *Le cinéma américain : Analyses de films*, nouvelle édition, Flammarion (Paris, 1992).

BOURGET, Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, nouvelle édition, Armand Colin, (Paris, 2005).

BURCH Noël, *Revoir Hollywood : La nouvelle critique anglo-américaine*, Nathan (Paris, 1993).

CHARYN, Jerome, *Movieland : Hollywood and the Great American Dream Culture*, New York University Press (New York, 1996).

CIEUTAT, Michel, *Les grands thèmes du cinéma américain*, tomes 1 et 2, Cerf (Paris, 1991).

GOMERY, Douglas, *The Hollywood Studio System: A History*, British Film Institute (London, 2005).

MONACO, James, *American Film Now*, Zoetrope (New York, 1984).

ROYOT, Daniel, *Hollywood*, Presses Universitaire de France (Paris, 1992).

TAVERNIER, Bernard, et Jean-Pierre COURSDON, *50 ans de cinéma américain*, tomes 1 et 2, seconde édition, Nathan (Paris, 1995).

Cinéastes, réalisateurs, auteurs, acteurs

ADAMSON, Joe, *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo: A History of the Marx Brothers and a Satire on the Rest of the World*, Simon and Schuster (New York, 1983).

BERGALA, Alain, *Monika de Ingmar Bergman : Du rapport créateur-créature au cinéma*, Yellow Now (Paris, 2005).

BERGMAN, Ingmar, *Images*, Gallimard (Paris, 1992).

BERGMAN, Ingmar, *Lanterna Magica*, Gallimard (Paris, 2001).

BORDAT, Francis, et al., *Chaplin cinéaste*, Cerf (Paris, 1998).

DYER, Richard, *Stars*, seconde édition, British Film Institute (London, 1998).

HITCHCOCK, Alfred, et François TRUFFAUT, *Hitchcock/Truffaut*, édition définitive, Ramsay (Paris, 1983).

KAMP, David, et Lawrence LEVI, *The Film Snob*s Dictionary: An Essential Lexicon of Filmological Knowledge*, Broadway (New York, 2006).

LOVELL, Alan, *Screen Acting*, Routledge (New York/London, 1999).

MALTIN, Leonard, *Great Movie Comedians from Charlie Chaplin to Woody Allen*, Bell (New York, 1982).

NAREMORE, James, *Acting in Cinema*, University of California Press (Berkeley, 1990).

Politique des auteurs (La), Cahiers du Cinéma, Editions de l'Etoile (Paris, 1984).

ROHMER, Eric, *Le goût de la beauté*, nouvelle édition, Cahiers du Cinéma (Paris, 2004).

SCORSESE, Martin, et Michael Henry WILSON, *Voyage de Martin Scorsese à travers le cinéma américain*, Cahiers du Cinéma (Paris, 1997).

TOMSON, David, *The New Biographical Dictionary of Film: Expanded and Updated*, Knopf (New York, 2004).

TRUFFAUT, François, *Le Plaisir des yeux*, Seuil (Paris, 1987).

WIEGAND, Chris, *Federico Fellini : Filmographie complete*, Taschen (Köln/New York, 2003).

WELCH, Julie, et Louise BRODY, *Les grands hommes du cinéma*, Gründ (Paris, 1993).

WOJCIK, Pamela, *Movie Acting: The Film Reader*, Routledge (New York/London, 2004).

Littérature, théorie et analyse littéraires, lecture et réception

ABRAMS, M.H., *A Glossary of Literary Terms*, huitième édition, Thomson-Wadsworth (London, 2005).

- AUERBACH, Erich, *Mimesis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard (Paris, 1977).
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Seuil (Paris, 1973).
- BARTHES, Roland, et al., *Poétique du récit*, Seuil (Paris, 1977).
- BOOTH, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, (Chicago, 1974).
- BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Seuil (Paris, 1973).
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus : Les Procédés littéraires*, Union Générale d'Éditions (Paris, 1984).
- ECO, Umberto, *L'oeuvre ouverte*, Seuil (Paris, 1979).
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Grasset (Paris, 1985).
- ECO, Umberto, *La production des signes*, Librairie Générale Française (Paris, 1992).
- ERTEL, Rachel, *Le roman juif américain*, Payot (Paris, 1980).
- ERTEL, Rachel, *Le Shtetl*, Payot (Paris, 1986).
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Atheneum (New York, 1970).
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil (Paris, 1972).
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, nouvelle édition, Gallimard (Paris, 1990).
- LEECH, Geoffrey N., et Mark SHORT, *Style in Fiction*, Longman (London, 1982).
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil (Paris, 1973).
- LEJEUNE, Philippe, *Les Brouillons de soi*, Seuil (Paris, 1998).
- PIEGAY-GROS, Nathalie (Sous la direction de), *Le lecteur*, Flammarion (Paris, 2002).
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Seuil (Paris, 1970)
- QUIVY, Mireille, *Glossaire bilingue des termes littéraires*, Ellipses (Paris, 2004).
- RABAU, Sophie (Sous la direction de), *L'intertextualité*, Flammarion (Paris, 2002).
- RIMMON-KENAN Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen (London/New York, 1983).
- TOMPKINS, Jane P., (Sous la direction de). *Reader-Response Criticism*, John Hopkins University Press (Baltimore, 1980).
- ZUMTHOR, Paul, *Performance, réception, lecture*, Le Préambule (Longueuil, Québec, 1990).

Participation à un ouvrage collectif

- ISER, Wolfgang, « The Reading Process : A Phenomenological Approach », in TOMPKINS, Jane P., *Reader-Response Criticism*, John Hopkins University Press (Baltimore, 1980), p. 50-69.

Ironie, satire, humour, comique

BERGSON, Henri, *Le rire : Essai sur la signification du comique*, Presses Universitaires de France (Paris, 2004).

BERMEL, Albert, *Farce: A History From Aristophanes to Woody Allen*, Simon and Schuster (New York, 1982).

BOOTH, Wayne, *The Rhetoric of Irony*, University of Chicago Press (Chicago, 1975).

COLEBROOK, Claire, *Irony*, Routledge (New York/London, 2003).

DEFAY, Jean-Marc, et Laurence ROSIER, *Approches du discours comique*, Mardaga (Paris, 1999).

DENTITH, Simon, *Parody*, Routledge (New York/London, 2000).

EMELINA, Jacques, *Le Comique : Essai d'interprétation générale*, SEDES (Paris, 1999).

FEINBERG, Leonard, *The Satirist*, Transaction Publishers (New York, 2006).

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth Century Art Forms*, University of Illinois Press (Urbana, 2000).

HUTCHEON, Linda, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, Routledge (New York/London, 1994).

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil (Paris, 1985).

JANKELEVITCH, Vladimir, *L'ironie*, Flammarion (Paris, 1964).

ROSE, Margaret A., *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge University Press (Cambridge, 1993).

ROYOT, Daniel, *L'humour américain*, Presses Universitaires de Lyon (Lyon, 1996).

SCHNERB, Claude, *Comique, esprit, humour*, Imago (Paris, 2003).

STERNBERG-GREINER (Sous la direction de), *Le comique*, Flammarion (Paris, 2003).

STORA-SANDOR, Judith, *L'Humour juif dans la littérature de Job à Woody Allen*, Presses Universitaires de France (Paris, 1984).

Le personnage

Analyse structurale du récit (L'), *Communications* n° 8, Seuil (Paris, 1981).

BARTHES, Roland. *S/Z*, Seuil (Paris, 1976).

CUCCA, Antoine, et Paola FOTI, *La création des personnages*, Dujarric (Paris, 2001).

GLAUDES, Pierre, et Yves REUTER, *Le personnage*, Presses Universitaires de France (Paris, 1998).

MONTALBETTI, Christine (Sous la direction de), *Le personnage*, Flammarion (Paris, 2003).

Article

HAMON, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Seuil (Paris, 1977).

Théâtre

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Flammarion (Paris, 1985).

CAUBERE, Philippe, *Le roman d'un acteur*, tome 1, Losfeld (Paris, 2003).

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin (Paris, 2002).

DORT, Bernard, *Le jeu du théâtre : Le spectateur en dialogue*, P.O.L. (Paris, 1995).

MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Seuil (Paris, 1969).

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre, tome 1*, Belin (Paris, 2000).

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre, tome 2 : L'école du spectateur*, Belin (Paris, 2000).

Interview

CAUBERE, Philippe, in DARTIGUES, Bernard, *Jours de colère : Ariane II* [DVD], La Comédie Nouvelle/Melocartoon (Paris, 1997).

Philosophie, psychanalyse, religion, mythologie

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Pocket (Paris, 1999).

DOLTO, Françoise, *La Difficulté de vivre*, Carrère (Paris, 1986).

DOLTO, Françoise, *Tout est langage*, Gallimard (Paris, 2002).

FREUD, Sigmund, *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, W.W. Norton (New York/London, 1960).

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard (Paris, 1988).

FREUD, Sigmund, *Introduction à la Psychanalyse*, Payot (Paris, 2004).

FREUD, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Payot (Paris, 2004).

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, quatorzième édition, Presses Universitaire de France (Paris, 1999).

IRIGARAY, Luce, *Ethique de la différence sexuelle*, Editions de Minuit (Paris, 1984).

JANKELEVITCH, Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion (Paris, 1974).

PONTALIS, Jean-Bertrand, et al., *Vocabulaire de la psychanalyse*, troisième édition, Presses Universitaires de France (Paris, 2004).

RAT, Maurice, *Mythologie : Légendes des dieux et des héros grecs et latins*, Plon (Paris, 1950).

Traduction Oecuménique de la Bible, Alliance biblique universelle – Le Cerf (Paris, 1995).

VERNANT, Jean-Pierre, *L'univers, les dieux, les hommes : Récits grecs des origines*, Seuil (Paris, 2006).

Beaux-Arts, esthétique, image

ARASSE, Daniel, *L'Annonciation italienne : Une histoire de perspective*, Hazan (Paris, 1999).

ARASSE, Daniel, *Histoire de peintures*, Gallimard (Paris, 2006).

ARNHEIM, Rudolf, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press (Berkeley, 2004).

AUMONT, Jacques, *L'oeil interminable: Cinéma et peinture*, nouvelle édition, Séguier (Paris, 2003).

AUMONT, Jacques, *L'image*, nouvelle édition, Armand Colin (Paris, 2006).

BELLOUR, Raymond, *L'entre-images 2 : Mots, images*, P.O.L. (Paris, 1999).

BELLOUR, Raymond, *L'entre-images : Photo, cinéma, vidéo*, nouvelle édition, La Différence (Paris, 2002).

DAVIES, Stephen, *Definitions of Art*, Cornell University Press (Ithaca, 1991).

FOCILLON, Henri, *La vie des formes*, nouvelle édition, Presses Universitaires de France (Paris, 2004).

FRANCASTEL, Pierre, *L'Image, la vision et l'imaginaire*, Gonthier (Paris, 1983).

FRIED, Michael, *Esthétique et origines de la peinture moderne, tome I : La place du spectateur*, Gallimard (Paris, 1990).

GOMBRICH, E.H., *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, sixième édition, Phaidon (New York, 2004).

JOLY, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Armand Colin (Paris, 2005).

PANOFSKY, Erwin, *Trois essais sur le style*, Gallimard (Paris, 1996).

SOURIAU, Etienne, *Clefs pour l'esthétique*, Seghers (Paris, 1970).

Histoire, culture, société

DYER, Richard, *Heavenly Bodies, Film Stars and Society*, Routledge (New York/London, 2003).

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, La Découverte (Paris, 2003).

HUYSSSEN, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press (Bloomington, 1986).

MILLER, Toby, *A Companion to Cultural Studies*, Blackwell (New York, 2006).

MONACO, James, *Celebrity: Who Gets It, How They Use It, Why It Works*, Bell (New York, 1978).

MORIN, Edgar, *Les stars*, Seuil (Paris, 1972).

ROYOT, Daniel, Jean-Loup BOURGET et Jean-Pierre MARTIN, *Histoire de la culture américaine*, Presses Universitaires de France (Paris, 1993).

ROYOT, Daniel, et Jean-Pierre MARTIN, *Histoire et civilisation des Etats-Unis*, Armand Colin (Paris, 2006).

SKLAR, Robert, *Movie-Made America*, Vintage Books (New York, 1975).

WARSHOW, Robert, *The Immediate Experience*, Atheneum (New York, 1970).

TABLE DES MATIERES

Annexe 1 : Planches	Page 2
Annexe 2 : résumés des films	Page 5
Annexe 3 : scripts	
- <i>Take the Money and Run</i>	Page 12
- <i>Play It Again, Sam</i>	Page 14
- <i>Annie Hall</i>	Page 23
- <i>Interiors</i>	Page 26
- <i>Manhattan</i>	Page 27
- <i>Stardust Memories</i>	Page 28
- <i>A Midsummer Night's Sex Comedy</i>	Page 30
- <i>Zelig</i>	Page 34
- <i>Broadway Danny Rose</i>	Page 35
- <i>The Purple Rose of Cairo</i>	Page 38
- <i>Hannah and Her Sisters</i>	Page 43
- <i>Radio Days</i>	Page 45
- <i>Another Woman</i>	Page 46
- <i>Alice</i>	Page 48
- <i>Shadows and Fog</i>	Page 52
- <i>Bullets Over Broadway</i>	Page 57
- <i>Deconstructing Harry</i>	Page 61
- <i>Celebrity</i>	Page 63
- <i>Sweet and Lowdown</i>	Page 69
Index	Page 71
Films et sources documentaires diverses :	
- Films entièrement réalisés par Woody Allen	Page 82
- Participations de Woody Allen	Page 87
- Discographie	Page 88
- Filmographie générale	Page 88
- Sources électroniques	Page 90

Bibliographie

- Textes de Woody Allen Page 91
- Ouvrages et articles sur Woody Allen Page 91
- Ouvrages et articles sur le film et le cinéma Page 98
- Ouvrages généraux et autres Page 105