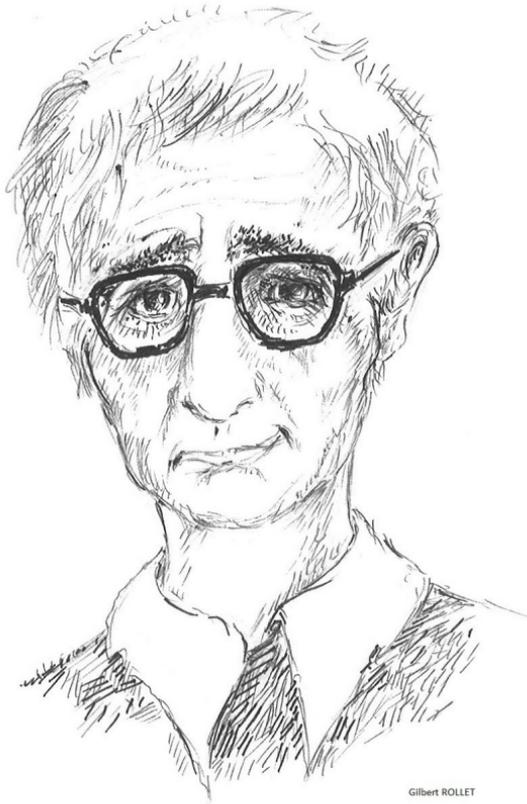


Annabelle Rollet

# Le Réel et son double dans le cinéma de Woody Allen





## Remerciements

Merci à ma famille, Merci à mes parents qui m'ont montré mon premier « Woody Allen ». Ils ne se doutaient pas que je venais de tomber dans la marmite...

Merci à Anne Ollivier-Mellios,

Merci infiniment à Gilbert Rollet pour l'illustration de la couverture.



Quand on assiste à la projection d'un film, on se plonge dans son action, on est ému et, à la fin, les lumières s'allument, on revient à la réalité, on quitte le cinéma, on est cinglé par l'air froid de la rue pleine de voitures et de passants et tout reprend sa taille naturelle ; on se souvient de tout ce qui est arrivé en sachant qu'il ne s'agit que d'un film, rien d'autre que du cinéma [...]

Alaa El Aswany, *L'Immeuble Yacoubian*, Actes Sud, 2006 ; Babel n°843, p.77

À « *Mémée Anna* »...



## Introduction

Le cinéma compte dans la vie d'Allen Stewart Königsberg bien avant qu'il ne devienne Woody Allen. Alors qu'il n'est encore qu'un écolier, il a l'occasion d'aller voir jusqu'à six films par semaine dans le cinéma de son quartier de Brooklyn. Au début des années cinquante, plusieurs journaux reçoivent régulièrement des blagues<sup>1</sup> de la part d'un jeune New Yorkais de seize ans. Son ironie et son humour précoces sortent de l'ordinaire et le font remarquer.

---

<sup>1</sup> QUILLIOT, Roland, *Philosophie de Woody Allen*, Paris : Ellipses Edition Marketing S.A., 2004, pp. 18-19 : Dès seize ans, avec une précocité assez étonnante, il se met à envoyer des « blagues » à des journaux, et très vite le comique devient son gagne-pain. Il travaille d'abord dans l'officine d'un certain David Albers à produire en série des histoires drôles et des bons mots, dont certains sont ensuite attribués à des vedettes du show-business : c'est le moment où il prend le pseudonyme de « Woody », qu'il place devant son prénom modifié d'une lettre. Et rapidement il passe à l'échelon supérieur, la rédaction de sketches pour la radio et la télévision, qui en deviennent à cette époque gros consommateurs [...]

C'est à cette époque que le jeune Allen Stewart Königsberg devient Woody Allen et fait un premier pas vers la célébrité.

Aujourd'hui, l'œuvre cinématographique de Woody Allen n'est pas encore « aboutie » au sens où celle-ci est encore une œuvre *en cours d'écriture*. En effet, à près de 80 ans, le cinéaste est toujours aussi présent sur les plateaux de tournage. Au cours des dernières décennies, il s'est livré à une véritable expérimentation en termes de scénario et de réalisation. Aborder le cinéma de Woody Allen, c'est étudier une œuvre contemporaine, encore en train de *s'écrire*.

Admirant les réalisateurs européens, et surtout Ingmar Bergman, aimant Shakespeare, Flaubert, Proust, et surtout les auteurs russes du XIX<sup>e</sup> siècle, Woody Allen cite ses modèles, les explore et leur rend hommage à sa façon. Cela fait à présent plus de quarante-cinq ans que Woody Allen réalise des films. À l'heure où l'auteur de *Manhattan* nous convie encore à un rendez-vous par an et semble en apprendre toujours un peu plus sur son art et sur lui-même, sa filmographie témoigne déjà d'un grand accomplissement et de plusieurs tournants.

Ainsi, s'intéresser à son œuvre cinématographique, c'est observer l'évolution d'un style. Ses premiers films sont déjà porteurs des thèmes majeurs de ses futurs films : une réalité incompréhensible et difficile à admettre, Dieu, le sens de la vie, la mort et, bien sûr,

l'amour. Si j'ai choisi de ne pas traiter des écrits de Woody Allen ou de ses sketches, et de me concentrer sur son cinéma, il me semblait toutefois nécessaire de souligner que les thèmes de prédilection du cinéaste ne sont pas apparus dans ses films par hasard. Ainsi, dans *Prends l'oseille et tire-toi* (*Take the Money and Run*, 1969), des questions existentielles apparaissent déjà à travers les répliques et les situations constamment décalées. Virgil est un criminel, certes, mais cela ne l'empêche pas d'avoir le goût du travail bien fait : il est donc désespéré à l'idée de ne jamais avoir été classé parmi les dix hommes les plus recherchés des Etats-Unis<sup>2</sup>. Woody Allen transpose dans son film des références à une réalité que nous connaissons, tout en prenant soin de détourner ces repères : c'est de cette alchimie que naît le décalage et l'absurde. Or, il s'agit par moments d'un comique un peu cruel, qui nous laisse démunis face aux échecs de Virgil, personnage pathétique par excellence. Si l'on est encore loin du drame, comme *Intérieurs* (*Interiors*, 1978) ou de la comédie métaphysique – genres que Woody Allen développe un peu plus tard dans sa filmographie – on relève déjà l'idée d'un décalage par rapport au réel et d'un comique derrière lequel se cache une grande détresse humaine.

---

<sup>2</sup> *Take The Money and Run*, 1969, réplique de Louise, fiancée de Virgil : “He is always very depressed. I think that if he'd been a successful criminal, he would have felt better. You know, he never made the “ten most wanted” list. It's very unfair voting [...]”

J'ai souhaité aborder le cinéma de Woody Allen à partir des années 1970. Il m'a paru préférable de ne traiter que de l'œuvre cinématographique de Woody Allen, et non de ses sketches et écrits afin d'éviter l'éparpillement, tout en me concentrant davantage sur l'étude des scénarios et des personnages que sur la technique cinématographique à proprement parler. J'étudie ici une sélection de films à partir de *Guerre et amour* (*Love and Death*, 1975), film qui marque une transition vers plus de profondeur et de structure. Je rejoins en ceci la démarcation de Yannick Rolandeau :

Ce qui surprend après cinq premiers films, successivement, *Prends l'oseille et tire-toi* (1969), *Bananas* (1971), *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe...* (1972), *Woody et les robots* (1973) et *Guerre et amour* (1975), c'est le changement en profondeur dans la réalisation, dans la forme et le propos. [...] À partir d'*Annie Hall*, sa mise en scène se fait sobre et rigoureuse. Une ampleur de vue apparaît, le film de transition étant *Guerre et amour*. [...] <sup>3</sup>

Je souhaitais au départ traiter de la théâtralité dans l'œuvre de Woody Allen, en étudiant notamment le schéma de la parole-action, c'est-à-dire cette fonction du dialogue qui, même lorsqu'il ne semble rien dire, exprime l'impossibilité à communiquer, la solitude et le tragique de l'existence humaine : c'est, semble-t-il, ce que l'on retrouve

---

<sup>3</sup> ROLANDEAU, Yannick, *Le cinéma de Woody Allen*, Lyon : Aléas Editeur, 2006, p. 35.

auprès des personnages bavards de Woody Allen. Il me semblait également intéressant d'évoquer le film *Ombres et Brouillard* (*Shadows and Fog*, 1991), adaptation cinématographique de la pièce *Death* (1975) de Woody Allen. Cependant, j'ai craint que la piste de la théâtralité soit difficile à suivre sans s'égarer : il m'a semblé entrevoir par moments de la théâtralité là où il n'y en avait pas, et de me limiter à une définition trop simpliste du terme. En effet, étudier dans un art les références à une autre catégorie d'art peut être périlleux. Ellen Chances et Nadia Fuchs, entre autres, se sont consacrées aux références présentes dans les films de Woody Allen, en ne se limitant pas aux références cinématographiques mais en s'ouvrant, au contraire, à d'autres arts. Cependant, une telle démarche paraît moins adaptée ici, et risquerait de donner lieu à un catalogue de références.

Par ailleurs, je me suis vite rendu compte que ce qui m'intéressait particulièrement dans le cinéma de Woody Allen, ce qui apparaissait de manière évidente à chaque fois que je visionnais un de ses films, était un thème plus large que la théâtralité, sans pour autant en être complètement éloigné : le rapport entre le réel et l'illusion, le réel et la fiction, le réel et les désirs et aspirations, autrement dit *le réel et son double*. Ce thème est vaste et comporte de nombreuses corrélations, un enchevêtrement de causes et de conséquences qu'il conviendra de définir précisément.

Il m'est également apparu qu'il ne fallait pas délaissier la question de la théâtralité, mais que celle-ci devait être traitée de façon plus secondaire. En effet, il y a bien quelque chose de théâtral dans les films de Woody Allen. Je traite notamment de la distanciation dans le dernier chapitre de ce livre. Non pas que le cinéaste ait nécessairement voulu mettre en place ce procédé, même si comme tout auteur du XX<sup>e</sup> siècle, il est certainement influencé par les théories de Brecht<sup>4</sup>, et ce plus ou moins consciemment.

Les impressions qui, à mon sens, émergent, lorsque l'on visionne un film de Woody Allen peuvent s'exprimer en ces termes : multiplicité, incompréhension, trouble, chaos, illusion, fiction, magie, rêve, ambiguïté, ambivalence, absurde. Tous sont plus ou moins liés, et ont quelque chose à voir avec le thème du *réel et son double*.

La première question qu'il faut se poser semble être la suivante : quel est donc ce *double* du réel dont nous parlons et qu'appelle-t-on *réel* ? Le *réel*, c'est tout d'abord l'ensemble des choses qui *sont*, qui ont une existence objective et constatable. Il s'agit aussi de *l'être* véritable des choses, par opposition à l'apparence, à la fiction et à l'illusion. Parler du réel, c'est parler du monde, de l'univers en général, mais aussi de l'existence. Woody Allen traite de ces

---

<sup>4</sup> BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, [Première édition : *Kleines Organon für das Theater*, Suhrkamp Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1963] Paris : L'Arche, 1978, p. 57.

éléments-ci, et mon propos n'est pas tant de montrer qu'il en parle dans ses films, mais de réfléchir à la façon dont il en parle : quel est son point de vue et quel traitement cinématographique offre-t-il ? Ainsi, parler du réel au cinéma implique un lien de corrélation d'une part entre *réel* et *vrai* – par opposition au monde de l'artifice –, mais aussi entre *réel* et *réalisme*, au sens esthétique du terme. En effet, peut-on dire que Woody Allen est *réaliste* lorsqu'il dépeint les défauts du réel ?

Avant d'entrer plus précisément dans les différents aspects du *double*, il s'agit de poser une première définition du terme. Premièrement, il s'agit d'une quantité qui équivaut à deux fois une autre. Il s'agit, deuxièmement, d'une chose semblable à une autre, l'autre échantillon d'un objet, par exemple. Enfin, au sens figuré, on parle du « double d'une personne », soit quelqu'un qui lui ressemble, qui la reflète, qui est en pleine communion avec elle : on parle alors d'*alter ego*. Or, le double ne se limite pas à cette *dualité*. Le thème en lui-même comporte plusieurs facettes, et donc plusieurs angles d'interprétations. En d'autres termes, étudier le *double* du réel, s'interroger sur le désir de fuir le réel opère à deux niveaux : premièrement, le comportement des personnages face au réel, soit un comportement humain reflétant à la fois les angoisses du cinéaste et celles du spectateur ; deuxièmement, l'œil du cinéaste sur la frontière entre fiction et réel.

Comme le souligne Yannick Rolandeau, des réalisateurs comme Woody Allen, Fellini, Welles et Rossellini sont des « magiciens » qui mettent « au cœur de leur cinéma la relation ambiguë qui existe entre le vrai et le faux, le réel et son double »<sup>5</sup>. Selon lui, Woody Allen fait un cinéma « qui joue ouvertement de l’artifice mais qui n’en continue pas moins d’interroger le réel [...] ».<sup>6</sup> Le cinéma de Woody Allen se joue des contraires. Dans ses films, la confusion nous rappelle à l’ordre : sommes-nous l’homme ou la femme que nous voulons être et que nous croyons être ? Ou encore, ne portons-nous pas tous plusieurs « versions » de nous-mêmes, à l’image des personnages de Melinda<sup>7</sup>, Harry<sup>8</sup> ou Zelig<sup>9</sup> ? Au fond, la question principale que les héros des films de Woody Allen se posent se résume en trois mots : *qui suis-je ?* C’est en ce sens que les thèmes de la confusion et du double entrent en corrélation avec ceux de l’identité et du rapport au réel.

Woody Allen aborde avec insistance le thème de la confusion : entre la vie réelle et la vie rêvée, le désir et le fantasme, la réalité et l’illusion, la confusion qui concerne l’identité à travers la figure du *double*. Comme le souligne Yannick Rolandeau : « la figure

---

<sup>5</sup> ROLANDEAU, Yannick, *Le cinéma de Woody Allen, op.cit.*, p. 160.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> ALLEN, Woody, *Melinda et Melinda (Melinda and Melinda, 2004)*

<sup>8</sup> ALLEN, Woody, *Harry dans tous ses états (Deconstructing Harry, 1997)*

<sup>9</sup> ALLEN, Woody, *Zelig, 1983.*

du double est l'une des pièces maîtresses constitutives de la structure même de ses scénarios ». <sup>10</sup> Prenons l'exemple du film *Melinda et Melinda* (*Melinda and Melinda*, 2004) à travers lequel le cinéaste propose deux versions d'un même scénario : l'une est comique, et l'autre tragique. Finalement, les catégories s'enchevêtrent, et, comme en témoigne d'ailleurs l'affiche du film, seul Woody Allen tient les fils de l'intrigue et joue avec les deux masques antagonistes, celui de la tragédie et celui de la comédie, comme pour prouver que les frontières entre les deux genres n'existent pas, ou que leur importance doit être relativisée. Au fond, la Melinda comique est-elle si différente de la Melinda tragique, et les deux scénaristes ne parlent-ils pas plus ou moins de la même chose ? Ils tombent d'ailleurs d'accord à la fin du film.

Les personnages de Woody Allen ont tendance à trouver le monde hostile, incompréhensible, et aspirent à *autre chose*. Parfois découragés dans leur refus d'un réel inintelligible, absurde, où l'existence n'a pas de sens apparent, ils sombrent dans la dépression, tentent de se soigner par la psychanalyse, ou vont jusqu'à mettre fin à leurs jours comme dans *Intérieurs* (*Interiors*, 1978). Parler du *réel* et de son *double* à travers le cinéma de Woody Allen, c'est aussi aborder le thème du détachement. Les personnages

---

<sup>10</sup> ROLANDEAU, Yannick, *Le cinéma de Woody Allen, op.cit.*, p. 122.

souffrent d'un rapport erroné au réel. Je m'appuie entre autres sur un film qui n'avait pas remporté un grand succès à sa sortie : *September* (1987), film dans lequel les personnages vivent à huis-clos dans une maison de famille et sont détachés du réel extérieur comme si, au dehors, les activités du monde avaient cessé. Le seul contact avec le monde extérieur est le cosmos inintelligible, perçu à travers les persiennes. Les personnages boivent, jouent au billard, s'adonnent au spiritisme, écoutent et jouent de la musique, évoquent le passé, un passé à la fois idéalisé et douloureux, et un avenir flou et lointain.

Les personnages des films de Woody Allen souffrent d'un malaise commun, celui d'être pleinement dans le réel. Doit-on comprendre que Woody Allen prône l'idée d'une vie inévitablement malheureuse ici-bas ? Faut-il, selon lui, renoncer à une telle existence ? Il semble que cette interprétation soit excessive. La part de comédie étant prégnante dans les films du cinéaste, il est difficile de croire à tant de pessimisme de sa part. Ses personnages ont d'autres façons d'échapper au réel : non pas en renonçant à celui-ci ou en le refusant radicalement, mais en le détournant, en aspirant à un *autre* réel, son *double*, qui ressemble au réel, mais en *mieux*.

Ce n'est donc pas un hasard si les personnages aiment la magie, la musique et le cinéma. Leur méthode est sans doute celle que le cinéaste adopte lui-même dans la vie : trouver des stratagèmes pour

s'évader dès que l'occasion se présente. La plupart des personnages que je cite dans cet ouvrage craignent de vivre pleinement dans le réel. Mickey, Annie Hall ou encore Zelig veulent échapper au monde, un monde que même le physicien Lloyd (*September*) ne peut expliquer totalement. Les personnages de Woody Allen doivent trouver des stratagèmes pour échapper au réel, pourquoi pas en le *réinventant* grâce au cinéma, à la magie, à la musique ou à des promenades dans les rues de Manhattan. Tel est sans doute le secret de Woody Allen derrière sa caméra : faire un cinéma qui interroge le réel, pour mieux le réinventer, et ainsi, mieux l'oublier.



Quelles sont les contraintes lorsque l'on décide de travailler sur un artiste contemporain, dont les films connaissent un grand succès ? Tout d'abord, l'approche critique : en effet, le cinéma de Woody Allen est fréquemment cité. Il est surtout pris en compte d'une part à travers des ouvrages et articles spécialisés, et d'autre part, des articles de journaux à l'occasion de la sortie de ses nouveaux films. Plusieurs ouvrages, et notamment plusieurs biographies, ont été publiés sur Woody Allen. Chaque année, il est question du réalisateur dans les médias, notamment dans des journaux comme le *New Yorker*, à l'occasion

de la sortie de son nouveau film, car « le nouveau Woody Allen » est devenu un événement annuel. En général, les textes concernant Woody Allen ont été écrits par des auteurs qui apprécient grandement l'œuvre du cinéaste. Cependant, la variété des points de vue repose sur les thèmes abordés.

Les études critiques portant sur l'œuvre de Woody Allen traitent d'aspects très variés, sans toutefois en aborder toutes les facettes. La critique a donné lieu, à partir de la fin des années 1970, à des études philosophiques, politiques, idéologiques, mais aussi autobiographiques de l'œuvre du cinéaste. Une analyse des différentes inspirations et références de Woody Allen a également été menée.

Cependant, il est nécessaire de nuancer et d'établir, dans la mesure du possible, différents courants à travers la critique. Il est possible de faire une synthèse globale de la critique sur Woody Allen à partir de l'année 1979, date à laquelle paraît l'ouvrage de Maurice Yacowar, universitaire dont les domaines de prédilection sont le cinéma et l'audiovisuel : il s'agit de l'ouvrage critique le plus ancien que j'ai pu consulter à ce jour, et qu'il convient de citer d'abord isolément en raison du recul peu important dont disposait l'auteur en 1979. L'occurrence des ouvrages critiques doit en effet être étudiée en rapport avec la progression de la filmographie de Woody Allen : *Loser take all* de Maurice Yacowar n'est publié que quatre ans après la sortie du film *Guerre et amour*.

Ainsi, l'auteur n'aborde le cinéma en profondeur que dans le dernier chapitre : en 1979, la carrière de Woody Allen-réalisateur est encore récente, et l'on sait que c'est tout d'abord grâce à ses sketches et ses écrits que l'artiste s'est fait connaître. En effet, ceux-ci sont majoritairement traités dans le livre de Maurice Yacowar, tandis que les textes critiques plus récents accordent plus de place au cinéma de Woody Allen, sa filmographie s'étant étendue au fil des années, à raison d'un film par an en moyenne. Maurice Yacowar observe les points d'ancrage du cinéma de Woody Allen dans le réel, à travers des références historiques et politiques. Il fait, par ailleurs, une lecture politique de *Guerre et amour* et relève les différents anachronismes. Cela dit, s'il perçoit les anachronismes comme porteurs d'une critique politique<sup>11</sup>, ceux-ci semblent surtout susciter le rire à travers un comique décalé, c'est pourquoi la lecture politique doit sans doute être relativisée. La plupart des critiques citent Ingmar Bergman parmi les influences de Woody Allen. Maurice Yacowar étudie l'influence directe du réalisateur sur le cinéma de Woody Allen qu'il décrit comme un cinéma *philosophique*.<sup>12</sup> En revanche, Maurice Yacowar ne parle pas de ce qui cause ces questionnements philosophiques, notamment en ce qui concerne Dieu

---

<sup>11</sup> YACOWAR, Maurice, *Loser take all : The Comic Art of Woody Allen*, New York : Ungar, 1979, p. 164.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 161.

et l'existence en général. S'il est difficile de trouver les causes, il est cependant possible d'évoquer les angoisses inexplicées qui animent les personnages.

Maurice Yacowar traite des références historiques comme contexte ou décor, donnant lieu à une réflexion politique et philosophique, tandis qu'Ellen Chances<sup>13</sup> perçoit les références aux auteurs russes du XIX<sup>e</sup> siècle comme une filiation, à travers des angoisses communes qui altèrent le rapport au réel. L'article d'Ellen Chances propose un chassé-croisé entre l'œuvre de Woody Allen et celles de Dostoïevski, Tchekhov, Tolstoï et Gogol. Elle passe au peigne fin la filmographie et plusieurs nouvelles de Woody Allen et tente de prouver en quoi chaque œuvre possède une *âme* russe. Sa recherche me sert de point de départ pour le troisième chapitre de ce livre : en effet, j'ai trouvé des ressemblances entre les personnages de Woody Allen et ceux de Tchekhov. Ellen Chances n'est pas la seule critique à relever des points communs entre Woody Allen et les auteurs russes et à parler de l'admiration du cinéaste pour ces derniers. Yannick Rolandeau et Roland Quilliot font de même. Les références aux auteurs russes – et notamment à Tchekhov – ont permis de justifier mon intuition. Toutefois, je n'ai pas trouvé, même dans l'approche d'Ellen Chances, de parallèle consacré à Tchekhov et à Woody Allen. Or,

---

<sup>13</sup> CHANCES, Ellen, « Moscow Meets Manhattan : The Russian Soul of Woody Allen's Films », *American Studies International*, April 1992, Vol. XXX, No.1.