



HAL
open science

La cinéphilie comme leçon de vie dans l'œuvre de Woody Allen

Damien Keller

► **To cite this version:**

Damien Keller. La cinéphilie comme leçon de vie dans l'œuvre de Woody Allen. *The Wild Bunch*, 2012, La cinéphilie représentée, 3, pp.60-74. hal-03130654

HAL Id: hal-03130654

<https://hal.science/hal-03130654>

Submitted on 15 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

“La cinéphilie comme leçon de vie dans l’œuvre de Woody Allen”

par Damien Keller

« C’est agréable de temps en temps d’entrevoir ce qu’aurait pu être l’existence si Dieu avait eu le budget et de meilleurs scénaristes »
Woody Allen, « Si j’étais le cinéma », *Le Monde*, 2 décembre 1994.

¹ C’est ainsi que, en prenant comme unique exemple l’ouvrage collectif intitulé *Woody dans tous ses états*, L’Harmattan, Paris, 2005, pas moins de trois articles sont consacrés à cette question de l’emprunt métafilmmique : « Un cinéma de cinéphile » par René Prédal, « Something borrowed, something new » de Fabien Meysembourg, « Le voleur d’images (La Rose pourpre du Caire) » de Jean-Max Méjean.

² Le titre original (*Play it Again, Sam*) fait référence à un classique de la cinéphilie : *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). Il s’agit d’une citation volontairement déformée issue d’un échange de répliques entre Ilsa Lund (Ingrid Bergman) et le pianiste Sam (Dooley Wilson) : « Play it, Sam. Play As Time Goes By. » Par ce choix, Allen situe son œuvre dans la lignée des parodies de *Casablanca* dont la première occurrence est *Une Nuit à Casablanca* (Marx Brothers, 1946), film à l’origine de cette citation erronée. Le titre français rompt cette filiation afin d’attirer le public par une référence au premier long-métrage réalisé par Allen, *Prends l’oseille et tire-toi* (*Take the Money and Run*, 1969).

Si l’étude de la représentation cinématographique des comportements cinéphiles constitue le parent pauvre des recherches, tant françaises qu’anglo-saxonnes, sur la cinéphilie, le dépouillement attentif des références, hommages et autres clins d’œil cinéphiliques dans l’œuvre de Woody Allen forme, tout aussi malheureusement, l’unique axe de recherche des esthéticiens travaillant sur le rapport entretenu par le cinéaste avec la cinéphilie¹. Pourtant, cet enjeu, loin d’être entre le cinéaste et le spectateur averti un simple aparté, construit un discours non disjoint de la narration ou de l’univers diégétique. Le lien noué par Allen avec ses modèles doit avant tout être incarné, d’où la présence notable de ces quelques personnages, le plus souvent interprétés par Allen lui-même, dont l’attitude peut être qualifiée de cinéphile. Pas moins de neuf films, répartis de 1972 à 2000, mettent en scène de pareilles conduites qui peuvent constituer le cœur du film (*Tombe les filles et tais-toi*, 1972² ; *La Rose pourpre du Caire*, 1985) ou un de ses aspects (*Annie Hall*, 1977 ; *Manhattan*, 1979 ; *Stardust Memories*, 1980 ; *Hannah et ses sœurs*, 1986 ; *Crimes et délits*, 1989 ; *Meurtre Mystérieux à Manhattan*, 1993 ; *Escrocs mais pas trop*, 2000).

³ Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, Armand Colin, Paris, 2010, p. 10.

L'appellation de cinéophile nécessite, au vue de ces films, une acceptation plus large qu'à l'accoutumée comme le proposent Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto dans leur récent ouvrage consacré aux formes plurielles de cinéphilies : « le cinéophile n'est pas simplement quelqu'un qui va au cinéma, c'est une personne qui aime particulièrement le cinéma, qui défend le cinéma qu'il aime et, ce faisant, nous confirme qu'il rend au cinéma l'amour que celui-ci lui a donné »³. L'exil d'un réalisateur sur le déclin ayant tourné à l'aveugle son dernier film à la fin d'*Hollywood Ending* (2002) condense à la perfection cette dynamique : alors que les français portent aux nues cette œuvre informe, Val Waxman décide de partir travailler en France afin de sceller la correspondance de cet amour mutuel. Par ce double mouvement, la cinéphilie n'apparaît pas en tant que relation unilatérale (que ce soit du personnage vers le film ou du film vers le spectateur, ni simple caractérisation, ni fugitif clin d'œil) mais davantage comme un tournoiement de forces s'engageant sur la voie d'une corrélation entre l'art et la vie. La mise en scène d'Allen ouvre grand les possibilités de confusion entre ces dimensions, inscrivant la classique leçon de vie hollywoodienne au cœur même de l'existence cinéphilique de ses personnages par leur capacité à articuler les domaines les plus hétérogènes afin de tirer meilleur partie d'eux-mêmes dans la vie quotidienne.

Décloisonner

La cinéphilie constitue une des facettes récurrentes dans la caractérisation du personnage type mis en place et interprété par Allen lui-même à partir de sa pièce de théâtre *Tombe les filles et tais-toi* (1969). Elle est indissociable de cet ensemble homogène composé d'intellectuels, d'artistes et autres *limousine liberal*⁴ new-yorkais névrosés, maladroits, hypocondriaques et indécis

⁴ Terme américain péjoratif utilisé pour qualifier l'hypocrisie de cette classe sociale libérale dont les pratiques sont à l'opposé de leurs discours, à l'image de ce que l'on appelle la « gauche-caviar » en France.

qu'interprètera le cinéaste tout au long de son œuvre. C'est ainsi que le cinéophile allénien se fait critique de cinéma (*Tombe les filles et tais-toi*), scénariste pour la télévision (*Manhattan*), comique (*Annie Hall*), cinéaste (*Stardust Memories* ; *Crimes et délits*), producteur d'émissions télévisuelles (*Hannah et ses sœurs*) ou encore éditeur littéraire (*Meurtre mystérieux* à *Manhattan*). D'une toute autre façon, la rencontre entre le personnage allénien et le monde du cinéma est organisé par Martin Ritt dans *Le Prête-nom* (*The Front*, 1976) sans passer par la cinéphilie. Ce film joue de ces deux matériaux non sur le mode de l'union comme dans les films précédents mais sur celui de la collusion. Allen y joue un personnage totalement étranger à l'univers du cinéma qui accepte cependant de signer les travaux d'un scénariste blacklisté à Hollywood au moment du maccarthysme jusqu'au jour où il est convoqué à son tour devant la commission.

Au premier abord, il semble que la dimension cinéphilique constitue une spécificité propre aux personnages écrits par Allen pour lui-même. Face à ces récurrences, *La Rose pourpre du Caire* propose un portrait de cinéophile *a priori* diamétralement opposé sur presque tous les points de caractérisation (sexe, situation sociale, géographique, temporelle,...) bien que l'on retrouve en lui des traits de maladresse (renversant des plats ou cassant la vaisselle par pure étourderie) typiques des cinéphiles maladifs interprétés par Allen. La cinéphilie s'incarne ici par le biais d'une *ordinary movie fan*, amatrice ou consommatrice ordinaire de cinéma par opposition à une posture auto-appréhendée comme savante. Notre spectatrice « sans qualités », Cécilia, modeste serveuse dans le snack-bar d'une petite ville du New Jersey durant la Grande Dépression, s'évade d'un mari coureur de jupons et d'un quotidien trop morose par la fréquentation assidue d'une salle de cinéma (le Jewel) où passent comédies musicales et autres *champagne comedies*⁵. Le cinéma (comme lieu et activité) est alors l'occasion

⁵ Expression utilisée par Allen pour qualifier « ces films des années 30 et 40... », Stig Björkman, *Woody Allen, Entretiens avec Stig Björkman*, Cahiers du cinéma, Paris, 2002, p. 149.

⁶ Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, poème XLVIII, coll. de la pléiade, Gallimard, 1975, tome 1, p. 356.

⁷ Woody Allen, « Entretien avec Woody Allen », *Le Figaro*, 5 décembre 2001.

⁸ René Prédal, « Un cinéma de cinéophile », dans Jean-Max Méjean (dir.), *Woody dans tous ses états*, L'Harmattan, Paris, 2005, p. 66-67.

⁹ Jean-Max Méjean, « Le voleur d'images. *La Rose pourpre du Caire* », dans Jean-Max Méjean (dir.), *op. cit.*, p. 109.

d'une fuite vers un autre monde hors de la pauvreté du quotidien. Être cinéophile pour Cécilia, ce serait être « Anywhere out of the world »⁶. Face à ce constat, nous pourrions faire l'hypothèse d'une opposition entre deux types de cinéphilies représentées : l'une savante et masculine, l'autre populaire et féminine. On pourrait croire également que les propos du cinéaste confortent, tout en la complétant, cette posture lorsqu'il oppose « deux sortes de films, les films d'évasion et les films de confrontation »⁷. Cependant, l'étude attentive de la mise en représentation de la cinéphilie nous conduit à proposer une autre hypothèse : l'expérience cinéphilique se constitue en tant que leçon de vie se jouant des routines classificatoires et binaires de la pensée traditionnelle occidentale (culture savante vs culture populaire, film d'auteur vs film commercial, art vs divertissement...).

Il est de bon ton, parmi les exégètes de Woody Allen, de chercher à créer des liens entre la personnalité du cinéaste et celle des personnages qu'il incarne à l'écran selon une perspective monographique tout en recherchant dans les films les indices et les marques de sa culture cinématographique. Point de départ bien problématique en ce qu'il réduit l'enjeu cinéphilique à une expression autobiographique et narcissique : « Aussi, bien que la première source d'inspiration du cinéaste Woody Allen soit Woody Allen lui-même, la seconde est indubitablement le cinéma, c'est-à-dire ses grands films, son histoire et son essence même »⁸. Dans cette optique, il semble aller de soi, c'est-à-dire sans que cela soit nécessaire de le justifier, que la cinéphilie savante revendiquée par Allen corresponde trait pour trait à celle de ses personnages. Ce raccourci quelque peu hâtif amène ainsi Jean-Max Méjean à exclure rapidement Cécilia du clan cinéphilique, la qualifiant « d'accro des salles obscures ("accro" employé sciemment, car le terme de cinéophile ne lui convient pas) »⁹ sans préciser sur quels éléments repose cette distinction. Sa pensée se révèle emblématique

d'une certaine cinéphilie savante qui se veut avant tout orthodoxe, détentrice d'une vérité quant au rapport à entretenir entre le spectateur et le film, excluant de l'appellation contrôlée « cinéphilie » tout ce qui n'est pas conforme au dogme. Cécilia est-elle donc si différente de ces autres portraits de cinéphiles alléniens qu'il faille l'écartier, et si oui sur quels critères ?

¹⁰ René Prédal, *op. cit.*, p. 85.

Il importe d'analyser en détail le discours produit par l'association narrative entre des personnages et les films visionnés par ces derniers pour dépasser l'aride constat d'un « plaisir de la citation »¹⁰. Les œuvres sur lesquelles Cécilia jette son dévolu sont tout à fait emblématiques de ce cinéma d'évasion, léger et insouciant, dont parle Allen : d'un côté une comédie sophistiquée inventée pour les besoins du film (*La Rose pourpre du Caire*) et de l'autre une bien réelle et célèbre comédie musicale avec Fred Astaire et Ginger Rogers pour duo vedette (*Top Hat*, Mark Sandrich, 1935). Cependant, la cinéphilie incarnée par Allen-acteur ne se limite pas à l'inverse aux films de confrontation. Le cinéphile est tout autant appelé à revoir de très longs documentaires historiques sur l'occupation allemande durant la seconde guerre mondiale (*Le Chagrin et la pitié*, Marcel Ophuls, 1969 dans *Annie Hall*) et des films sociaux (*Le Voleur de bicyclette*, Vittorio de Sica, 1948 dans *Stardust Memories*) que des films de genre : comédies les plus débridées (ou régressives) mettant en scène les Marx Brothers (*La Soupe aux canards*, Leo McCarey, 1933) ou WC Fields, comédies musicales (*Chantons sous la pluie*, Stanley Donen et Gene Kelly, 1952), films noirs ou de gangsters,... Toute volonté de systématisation est ici vouée à l'échec : on pourrait croire à la vue de certaines œuvres (comme *Casablanca*, *Chantons sous la pluie*, *Le Voleur de bicyclette*, *La Grande illusion*,...) que la cinéphilie allénienne est uniquement à vocation patrimoniale mais ce serait alors ne pas tenir compte de ces films restés plus méconnus, et

¹¹ *Ibid.*, p. 88.

donc difficilement identifiable de prime abord, que vont aussi voir les personnages sans que soit mise en scène une quelconque différence de statut (*Tueurs à gage*, Frank Tuttle, 1942 ; *Un Héritage sur les bras*, George Marshall, 1945 ; *Le Dernier gangster*, Edward Ludwig, 1937,...). On pourrait également remarquer qu'« on ne saurait relever la moindre mention du cinéma d'aujourd'hui »¹¹ chez Allen mais ce serait alors omettre le cas d'Annie Hall où les personnages ont prévu d'aller voir *Face à Face* d'Ingmar Bergman dont la sortie en salles en 1976 coïncide avec le tournage du film. Loin de toute rigidité d'esprit, Allen déploie de nombreuses possibilités quant à la citation d'œuvres cinématographiques interdisant toute classification parfaitement homogène et lisse.

¹² *id.*

Examinons ensuite si les comportements de ces personnages correspondent aux caractéristiques d'une certaine cinéphilie française de type savante et auteuriste que l'on rapproche souvent d'Allen, qualifiant par exemple son « panthéon cinéphilique [...] [d'] exactement identifiable à celui des critiques des *Cahiers du cinéma* »¹². Cette manière de voir des films mais aussi d'en parler se construit historiquement comme une contre-culture autour du cercle parisien des « Jeunes Turcs » durant les années 1950. Il s'agit pour ces jeunes gens de proposer une nouvelle interprétation intellectualisée du plaisir esthétique en appliquant les « critères d'apprentissage (l'érudition, l'accumulation du savoir) et de jugement »¹³ de la culture classique vers les objets de la culture industrielle. Cette position ne consiste pas en un transfert d'objets (de l'industriel vers le classique) mais en une recherche de légitimation et d'affirmation lettrée du plaisir esthétique ordinaire et industriel, par « l'entrelacement du plaisir pris au spectacle cinématographique et de la culture de plaisir esthétique transmise par les études secondaires »¹⁴. En conséquence, l'une des caractéristiques parmi les plus importantes de cette cinéphilie

¹³ Antoine de Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Fayard, Paris, 2003, p. 19.

¹⁴ Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵ Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 11.

consiste pour ses adeptes en la capacité à bien parler des films que l'on a vu comme l'exprime à nouveau Antoine de Baecque qui épouse cette conception : « aller au cinéma, voir des films, cela ne se comprend pas sans ce désir d'en prolonger l'expérience par la parole, la conversation, l'écriture. Chacune de ces remémorations donne au film sa vraie valeur »¹⁵.

À partir de ces quelques remarques, il apparaît légitime de s'interroger sur le traitement de la parole dans le cas des cinéphiles alléniens. Il est étonnant d'observer, pour un cinéma réputé particulièrement prolixe et bavard, que les personnages parlent fort peu longtemps des films vus ou des cinéastes appréciés. Sur les neuf œuvres étudiées, on ne compte aucune occurrence de discussion cinéophile y compris sous forme de simple amorce. Seuls quelques mots sont rapidement échangés ici et là mais l'enjeu ne se situe jamais sur un terrain intellectuel. Un unique personnage correspond toutefois à ce type de comportement lors d'une célèbre séquence d'*Annie Hall* où les personnages qu'interprètent Woody Allen (Alvy Singer) et Diane Keaton (Annie Hall) font la queue au cinéma pour *Le Chagrin et la Pitié*. Deux positions cinéphiliques se font jour, rigoureusement opposées par la mise en scène. D'un côté Alvy Singer qui pousse malgré elle sa compagne à venir voir ce très long documentaire, de l'autre un professeur d'université qui pérore derrière eux, discourant longuement sur « l'absence de cohésion de structure » du dernier film de Federico Fellini, questionnant l'intentionnalité du cinéaste (« On a l'impression qu'il ne sait pas vraiment ce qu'il a envie de dire »), le qualifiant de « maestro de l'imagerie négative » puis d'ajouter « d'une complaisance choquante » avant d'enchaîner sa diatribe sur la « Weltanschauung » de Samuel Beckett. Excédé par le discours de cet universitaire, Alvy finit par prendre à parti le spectateur face caméra (« Que faire lorsque vous vous retrouvez dans une queue avec un

type comme ça ? »), l'incluant ainsi dans une position ridiculisant par la mise en scène les excès de cette forme cinéphilique savante trop ostensiblement verbeuse.

L'intellect en général et l'intellectualisation face à une œuvre d'art en particulier n'apparaît ici jamais sous un jour valorisant. Le propos du cinéphile ordinaire, qu'il soit ou non un intellectuel, s'attache avant tout, lorsqu'il ne s'agit pas de s'en moquer, à sa fascination pour le monde diégétique et les personnages auxquels il s'est identifié ainsi qu'à l'expression de son pur plaisir. Cette relation type entre le spectateur et le film contribue de nouveau à ne surtout pas considérer le personnage de Cécilia dans *La Rose pourpre du Caire* comme un hapax, un cas cinéphilique à part dans l'œuvre d'Allen. En effet, les commentaires de cette dernière (« Ils sont tous si beaux et intelligents et font des choses si romantiques ») apparaissent très proches de ceux de Cliff qui incarne pourtant une figure plus intellectuelle dans *Crimes et délits* (« C'était super ! Avec les smokings et les robes de soirées. C'était génial de vivre comme ça. »). De films en films, la mise en scène insiste tout particulièrement sur les multiples réactions de ces personnages de cinéphiles par une abondance de plans rapprochés fort similaires les uns des autres et véhiculant tous la puissante fascination exercée par ce monde derrière l'écran perçu comme merveilleux. Allan (cinéphile interprété par Allen dans *Tombe les filles et tais-toi*) reste tout aussi ébahi par la fin de *Casablanca* que peut l'être Cécilia face aux pas de danse d'Astaire. L'un comme l'autre ne pourront ni s'en remettre, ni l'exprimer par des mots (alors même qu'Allan a pour profession celle de critique de cinéma). La cinéphilie passe davantage par le corps de l'acteur/spectateur et les émotions que par l'intellect et le verbe. Elle doit trouver avant tout à s'incarner : « Mieux vaut ne pas trop penser. Se reposer davantage sur le corps : il est plus digne de confiance »¹⁶.

¹⁶ Woody Allen, *Destins tordus*, Robert Laffont, Paris, 2006.

Affronter la réalité à la lueur de la fiction

C'est dans ces conditions que la cinéphilie est représentée en tant que point d'intersection où se rencontrent vie quotidienne et vie rêvée, la réalité la plus triviale et l'imaginaire le plus loufoque, pesanteur et légèreté. Le culte de la salle de cinéma comme seul et unique espace légitime pour accéder au film constitue une autre caractéristique essentielle liée à la cinéphilie savante, caractéristique absente de notre corpus. Ce type de rapport sentimental à la salle suppose une nouvelle série d'oppositions que le cinéma d'Allen désamorçe (cinéma vs télévision, expérience collective vs consommation individuelle) en établissant la coexistence des deux espaces sans que la représentation ne vienne jamais les opposer. Si certains films mettent en scène davantage la salle de cinéma (*Tombe les filles et tais-toi*, *Annie Hall*, *La Rose pourpre du Caire*) tandis que d'autres se construisent autour de la télévision (*Manhattan*, *Meurtre mystérieux à Manhattan*, *Escrocs mais pas trop*), l'attitude de tous ces cinéphiles face au film n'en reste pas moins étonnamment similaire. La cinéphilie, quelque soit son mode d'expression, n'est jamais le noble lieu d'une abstraction sublimée mais bien au contraire celui des besoins les plus primaires comme de se sustenter et il est parfois bien difficile de trancher pour savoir si les personnages mangent devant un film ou regardent un film tout en mangeant. La fascination indéniable des spectateurs ainsi que la fuite hors du quotidien n'implique pas pour autant une transcendance exclusive, mais plutôt une forme d'immanence cinéphilique.

Par ailleurs, si cette représentation de la cinéphilie s'ancre dans un monde trivial, la narration la mêle parfois étroitement à la vie sentimentale des personnages. Dans *Annie Hall*, l'histoire du couple central Annie Hall/Alvy Singer est encadrée par deux situations durant lesquelles les personnages se rendent au cinéma. La première nous présente le couple en crise ayant choisi d'aller voir *Le Chagrin*

et *la Pitié* en second choix après qu'Annie soit arrivé trop en retard pour *Face à Face*. C'est dans la queue du cinéma que se font jour les tensions entre les personnages, la perte du désir. La seconde met en scène Annie et Alvy quelques années après leur séparation lors d'une rencontre fortuite devant un cinéma passant de nouveau le film d'Ophuls. La structure narrative articule étroitement le retour du cinéphile vers un film déjà vu et la remémoration des moments agréables que les personnages ont passé ensemble. Le souvenir d'un film et d'une relation amoureuse appartenant au passé s'entremêlent, créant ainsi du jeu entre continuité et rupture. Dans *Manhattan*, la cinéphilie sert également de révélateur aux relations amoureuses. Le film raconte les doutes amoureux d'Isaac Davis (interprété par Woody Allen) quant à la compagne la plus à même de s'accorder à lui, hésitant entre Tracy, jeune adolescente de 17 ans, et Mary, l'ex-maîtresse de son meilleur ami. La liaison avec Mary apparaît vouée à l'échec dès leur première rencontre où elle place Bergman dans la catégorie des artistes surestimés. Le couple n'est alors pas uni par la cinéphilie à l'opposé de celui formé par Tracy et Isaac que l'on voit au lit regarder un film de WC Fields à la télévision. Alors qu'ils sont séparés, Tracy appelle Isaac pour lui signaler que *La Grande Illusion* passe à la télévision. Les difficultés d'ordre intime que rencontrent les personnages, loin de s'effacer, se développent face au film.

Cette logique d'entrelacement reliant le film et le monde, le fictif et le réel est poussé à son comble avec *La Rose pourpre du Caire*. Le déplacement des frontières y découle du comportement cinéphilique de Cécilia qui aime à revoir aussi souvent que possible la dernière comédie sophistiquée du moment, portant un titre identique au film de Woody Allen que nous sommes nous même en train de regarder. C'est sous le regard du spectateur que fiction et réalité entrent en tension à quelque échelle que l'on se place. La mise en place d'un film

dans le film construit en effet une fiction première (en couleur) qui s'affirme comme réalité face à la fiction seconde (en noir et blanc) dans laquelle Tom Baxter, un explorateur de l'Égypte antique vêtu d'une tenue coloniale qu'il n'abandonne jamais, fait ses premiers pas parmi la haute société new-yorkaise. L'intrigue sentimentale débute dans la salle de cinéma même entre le personnage de Tom à l'écran et sa spectatrice lorsque celui-ci interrompt le déroulement du film pour dialoguer avec Cécilia dont il a remarqué la présence à de nombreuses reprises comme si les acteurs étaient aussi en quelque sorte spectateurs. L'écran est ici une frontière réversible fonctionnant dans les deux sens : tous les personnages du film sans exception sont à la fois, voire même simultanément, acteurs et spectateurs. Le film matérialise ensuite le processus d'identification, le désir du spectateur de se retrouver de l'autre côté, par une série de déplacements : Tom puis Cécilia vont traverser ce miroir dans un sens puis dans l'autre tout en conservant leur essence, fictive ou réelle. Des logiques opposées à bien des égards se retrouvent en situation de coprésence. La légèreté, l'insouciance véhiculé par ce personnage fictif qu'est Tom fait alors l'expérience de la pesanteur du monde quotidien avec ses multiples petits tracés à laquelle Cécilia est soumise, et vice-versa. Ces deux personnages constituent des cinéphiles alléniens typiques en ce qu'ils construisent un amalgame de réalité et de fiction. Cécilia confond par exemple le personnage et l'acteur en tombant successivement amoureuse de l'un puis de l'autre. La posture cinéphilique construite par Allen consiste à mettre avant tout le corps de ses personnages en jeu afin de confronter la pesanteur du monde à la légèreté de l'écran. Il ne s'agit pas, contrairement à la cinéphilie savante, d'extraire le film hors de la pesanteur du quotidien et du corps pour en arriver au monde épuré de l'abstraction théorique et esthétique de l'esprit mais la légèreté permet d'affronter la pesanteur. Le cinéphile n'a de

cesse de chercher à articuler ces deux dimensions, l'une éclairant l'autre comme dans *Meurtre mystérieux à Manhattan* où la vision d'*Assurance sur la mort* (Billy Wilder, 1944) donne à Carol Lipton (Diane Keaton) l'intuition que la mort soudaine d'une voisine cache peut être un meurtre conjugal. Il ne suffit pas cependant pas au personnage d'avoir vu ce film pour en arriver à cette déduction car Larry (Woody Allen), son mari, refuse quant à lui d'en arriver à pareille théorie qu'il juge trop extravagante, simple délire fantasmagorique provoqué par un excès de cinéma : « Too much *Double Indemnity* you know... ». Si cela ne fonctionne pas avec lui dans un premier temps, c'est qu'il dresse une frontière étanche entre la routine du monde réel et l'extraordinaire des fictions cinématographiques, frontière qui ne le dérange absolument pas comme il l'énonce à plusieurs reprises contrairement à sa femme qui, elle, cherche à redonner de la vitalité à leur quotidien en lui donnant l'impulsion cinématographique nécessaire, en l'enrichissant d'éléments lourds de fictions.

Le cinéphile allénien construit donc sa vie en affrontant ses soucis quotidiens à la lumière des films qu'il fréquente. Ce processus dynamique implique une co-construction puisque le spectateur n'est pas face à l'œuvre dans une posture de déchiffrement ou d'interprétation (au sens où l'on peut chercher à décrypter le sens caché d'un texte mystique ou religieux) mais « fait le choix de l'expérience ordinaire de penser avec le cinéma »¹⁷. Le lien développé entre l'écran et la vie relève assez rarement du miroir. Nous sommes ici à l'opposé d'une esthétique classique qui opte fréquemment pour une relation d'adéquation entre ce que vivent les personnages et ce qui advient dans les films qu'ils vont voir : le passage par le cinéma alors sert alors de révélateur en tant qu'ils reconnaissent à l'écran leurs problèmes, qu'ils soient existentiels, professionnels ou encore de couple. Au contraire, la cinéphilie est ici avant tout représentée comme une véritable

¹⁷ Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *La leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, Vrin, Paris, 2008, p. 9.

¹⁸ *Ibid.*, p. 8.

leçon de vie par la capacité de ces spectateurs créatifs à articuler le réel à l'imaginaire. Cette idée d'une école de la vie se retrouve très explicitement dans *Crimes et délits* où Cliff Stern, ayant promis à la mort de son beau-frère de pourvoir sa nièce d'une éducation culturelle complète, emmène quotidiennement la jeune adolescente au cinéma voir des classiques du cinéma hollywoodien. Associé au film, cette dernière a droit, exclusivement après chaque séance, à une courte leçon de vie sous forme de conseil pratique basé sur l'expérience de son oncle (« N'écoute pas ce que les professeurs te disent. Regarde plutôt à quoi ils ressemblent. Tu sauras à quoi ressemble la vie » ou encore « C'est très dur d'accorder sa tête et son cœur »). L'association se fait alors tout naturellement entre une pratique cinéphilique et une certaine forme de « philosopher pratique »¹⁸. *Hannah et ses sœurs* développe ainsi avec Mickey (Woody Allen) un personnage de producteur de télévision hypocondriaque cherchant en vain un sens à l'existence en s'inventant des maladies imaginaires, angoissée qu'il est devant l'idée même d'être mortel, que sa vie puisse s'arrêter à tout moment. Il part alors à la recherche d'une réponse pratique à cet état de fait en s'essayant à la philosophie puis en interrogeant ses proches et enfin, après l'échec de ces deux tentatives, par la conversion à diverses religions (catholique, bouddhiste,...). Aucun de ces points de vue ne parvient à le rassurer, à lui permettre d'accepter quotidiennement l'idée de la mort. Après une tentative de suicide qui échoue elle aussi lamentablement, il se retrouve par hasard dans une salle de cinéma face aux Marx Brothers dans *La Soupe aux canards* (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933). L'expérience de ce film vu déjà à plusieurs reprises par le passé, son engagement corporel dans la fiction renforcé par la sensation d'appartenir à une communauté de spectateurs, lui redonne alors goût à la vie. Aucune réponse définitive ne lui est apporté mais la vision l'encourage à accepter l'inconnu au profit des quelques bons moments de la vie.

¹⁹ 453 représentations à partir de février 1969 au Broadhurst Theater de New York dans une mise en scène de Joseph Hardy. Cf. Jean-Philippe Guérand, *Woody Allen*, Rivages/Cinéma, Paris, 1991, p. 125.

Cette leçon de vie ne découle ni du film ni du spectateur mais bien du dialogue particulier qui s'est instauré entre ces deux éléments dans un rapport de cinéphilie. Dialogue avec soi-même suscité par le film qui devient le sujet principal d'une pièce de théâtre écrite et interprétée par Woody Allen en 1969¹⁹ avant d'en écrire l'adaptation cinématographique en 1972 pour un film qu'il choisit de ne pas réaliser mais qui conserve les mêmes quatre comédiens principaux : *Tombe les filles et tais-toi*. Le protagoniste central de cette comédie est Allan Felix (Woody Allen), critique de cinéma dans une revue confidentielle dont la cinéphilie s'exprime dès les premiers plans par sa fascination pour le personnage d'Humphrey Bogart dans *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). Dépressif après que son épouse l'ait quitté, lui reprochant au passage sa passivité et son attitude de spectateur face à la vie, un couple d'amis, Dick et Linda, tente de l'aider à refaire surface en lui présentant plusieurs femmes susceptibles de lui plaire. Sa cinéphilie aiguë lui apporte une série de conseils pratiques de séduction prodigués par des apparitions d'Humphrey Bogart dialoguant avec Allan lors de ses moments de doutes.

La leçon de vie nécessite ici cette présence fantasmagorique permettant une fois de plus le dialogue entre réalité et fiction. En bon cinéphile allénien, Allan ne rêve que d'une chose : réduire l'écart entre ces deux dimensions afin qu'elles finissent par se confondre, c'est-à-dire devenir Bogart, agir comme lui avec flegme et désinvolture tout en ayant l'occasion de rejouer les situations de *Casablanca* dans la vie réelle. Le cheminement d'Allan vers la découverte de soi nécessite qu'il dépasse ce rêve de fusion avec le film : l'exercice ne peut être profitable à Allan que s'il se l'approprie. Tels quels, les conseils de Bogart (du type « Il n'y a rien qu'un bon bourbon-soda ne puisse guérir » ou encore « Il n'y a pas de poule qui ne comprenne une claque dans la figure ou une volée de pruneaux. Sois dur, et

les poules tombent à tes pieds. ») ne peuvent que mal finir une fois exécutés par Allan. Les séquences où il s'identifie à Bogart, mimant ses gestes et sa façon de parler, restent engluées dans l'imaginaire ou l'onirique donc à l'opposé de la leçon de vie qui suppose une application pratique dans la réalité. Ce n'est qu'à la toute fin du film, après avoir finalement réussi à séduire la femme de son meilleur ami, qu'il comprend de quelle façon les actes de Bogart peuvent, pour lui, avoir valeur de guide dans la vie réelle en choisissant par générosité de sacrifier son amour. Cette action par laquelle il pense réellement pour la première fois avec *Casablanca* permet à Allan de rejouer à sa manière la célèbre séquence finale de son film fétiche. L'opposition entre réalité et fiction qui constitue le sujet du film (« Ca n'arrive qu'au cinéma, je ne serais jamais comme ça ») se trouve dépassée dès lors qu'Allan n'est plus dans une attitude de reproduction mais d'invention à partir de ses connaissances cinéphiliques.

La leçon de vie n'est ainsi pas une attitude inhérente au cinéophile, inscrite dans son code génétique, mais une découverte que ce dernier doit faire, un processus qui l'amène à réaliser ses rêves (*Tombe les filles et tais-toi*), à résoudre une enquête criminelle (*Meurtre mystérieux à Manhattan*), à affronter le réel (*Hannah et ses sœurs*, *La Rose pourpre du Caire*) ou encore à accepter la rupture (*Annie Hall*). La légèreté de la fiction ne peut servir de refuge viable mais arme le cinéophile. La pure fascination affective du spectateur pour ces ombres le pousse à sa propre perte si elle ne trouve à se doubler d'un sens pratique. La capacité du spectateur ordinaire, qu'il soit ou non un intellectuel, à tirer leçon de sa cinéphilie lui confère un statut particulier diamétralement opposé à cette description établit par Alvy dans *Annie Hall* : « les intellectuels prouvent qu'on peut être brillant et totalement à côté de la plaque ».