Université de Toulouse, UT2J
Département de Lettres Modernes, Cinéma et Occitan
Master Cinéma et audiovisuel, Parcours Esthétique du cinéma
UFR Lettres, Philosophie, Musique, Arts du spectacle et Communication

Mémoire de Master 2
Tom Cohen-Jonathan
Session de Juin 2022

Le nouveau territoire de l'Américain dans le cinéma de Woody Allen

De l'espace au sein du territoire allenien

Dirigé par : Zachary Baqué et Vincent Souladié

Université de Toulouse, UT2J
Département de Lettres Modernes, Cinéma et Occitan
Master Cinéma et audiovisuel, Parcours Esthétique du cinéma
UFR Lettres, Philosophie, Musique, Arts du spectacle et Communication

Mémoire de Master 2
Tom Cohen-Jonathan
Session de Juin 2022

Le nouveau territoire de l'Américain dans le cinéma de Woody Allen

De l'espace au sein du territoire allenien

Dirigé par : Zachary Baqué et Vincent Souladié

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont contribué et m'ont aidé lors de la rédaction de ce mémoire.

Je voudrais dans un premier temps remercier mes directeurs de mémoire M. Zachary Baqué et M. Vincent Souladié qui m'ont accompagné tout au long de mes études à l'Université Toulouse Jean-Jaurès, particulièrement durant ces deux années de Master.

Mes remerciements et ma reconnaissance vont aussi aux personnes suivantes pour leur aide et leur soutien dans la réalisation de ce mémoire :

Mes parents, pour leur soutien constant et leur encouragement durant ces longues années.
Maureen Certain pour avoir été un modèle d'assurance, d'assiduité et d'investissement personnel.

Et enfin, Adrien Cohen-Jonathan pour avoir toujours été présent et avoir cru en moi. Si je suis arrivé à rédiger ce mémoire et ces remerciements c'est en grande partie grâce à sa bienveillance et ses conseils précieux.

Sommaire

Introduction ……. 11

New York et l'Europe, des territoires cinématographiques et allenien …….25

1. Une première introduction au New York allenien ……. 25

1.1 New York, un paysage et ses personnages ……. 25

1.2 New York, une ville aux espaces variés ……. 30

2. Les différences esthétiques entre New York et l'Europe dans le cinéma de Woody Allen ……. 37

2.1 La grande ville, un contraste fort avec le paysage de la campagne ……. 37

2.2 la musique, une ambiance sonore dépendante du territoire ……. 40

3. New York et l'Europe, un traitement semblable sous différentes aspects ……. 43

3.1 Les motifs récurrents dans le cinéma allenien ……. 43

3.2 Un lien fort entre New York et Paris ……. 48

3.3 La ville comme territoire aux différentes facettes ……. 50

Le portrait de de ville, l'Europe de Woody Allen ……. 55
1. Le Londres de Woody Allen, entre
glamour et pauvreté ……. 55
1.1 *Matchpoint*, le Londres luxueux et glamour ……. 55
1.2 *Le Rêve de Cassandre* ……. 59
1.3 Londres, un territoire à deux visages ……. 63
2. Les capitales européennes chez Woody Allen,
l'esthétique de l'idéal ……. 69
2.1 Un genre cinématographique attaché
à une ville propre ……. 69
2.2 Paris, le rêve de l'Américain ……. 70
2.3 Rome, ville découverte et hétéroclite ……. 74
2.4 Barcelone, un territoire qui s'étend au-delà
de la ville ……. 79
2.5 La capitale européenne, un territoire à diverses facettes, propice à la
nouvelle vie ……. 81
3. La ville entre espace et territoire ……. 87
3.1 L'ouverture : la découverte de la ville par ses espaces, une représentation de la
puissance spatiale du territoire ……. 87
3.2 Le traitement de la ville par les lieux clos ……. 89
3.3 La ville de Woody Allen, des espaces de réalité
dans un territoire de rêve ……. 94

Le personnage de l'Américain en Europe, sa relation à autrui et au
nouveau territoire ……. 99
1. Le nouvel espace géographique ……. 99
1.1 La découverte de la ville entre visite et errance ……. 99
1.2 Intégrer l'espace, l'habitation ……. 104

2. La relation à autrui ……. 109
2.1 La rencontre ……. 109
2.2 La romance idyllique ……. 113
2.3 Le rejet de la personne étrangère ……. 115
3. La relation à la nouvelle culture ……. 119

3.1 L'art européen, un monde inconnu (ou non)
pour l'Américain ……. 119
3.2 La barrière de la langue ……. 122
3.3 L'envie de partir ailleurs et de quitter
cette nouvelle culture ……. 125

Conclusion ……. 128

Introduction

Présentation du réalisateur / hypothèse de départ

Woody Allen et New York, ce n'est pas seulement une relation cinématographique, c'est un lien inhérent dépassant le cadre du septième art. Né à New York, il est un habitant de la ville de « La Grosse Pomme[1] » et le revendiquera fièrement dans ses oeuvres tant dans l'esthétique que dans le discours. De son vrai nom Allan Stewart Konigsberg, Woody Allen est un réalisateur dont la célébrité tient particulièrement de son cinéma new-yorkais. C'est avec *Annie Hall* (*Annie Hall*, Woody Allen, 1977) et deux ans après dans *Manhattan* (*Manhattan*, Woody Allen, 1979), que le cinéaste dépeint sa ville natale avec énormément de respect et d'admiration. Ce n'est pas seulement la ville en tant qu'espace territorial ou géographique qu'Allen représente à travers ses films, c'est une culture propre, un mode de vie, une ambiance. Musicien à ses heures perdues, le réalisateur passionné de jazz (en particulier américain) associe alors New York et ce genre musical comme une relation pluri-artistique comme en témoigne l'ouverture de *Manhattan* où la voix-off de Isaac Davis (interprété par Woody Allen) accompagnée du *Rhapsody in Blue* de George Gershwin est une véritable déclaration d'amour à New York[2].

Cependant, Woody Allen ne se concentre pas uniquement sur le cinéma new-yorkais. Profondément attiré par l'Europe et sa culture, son oeuvre voyage tout au long de sa filmographie, à travers de nombreuses villes du vieux continent. Sa première réalisation elle-même se déroule en France, en grande partie à Paris : *Quoi de neuf, Pussycatt?*(*What's New, Pussycat?*, Woody Allen, 1965).

---

[1] https://www.barrypopik.com/index.php/new_york_city/

[2] « Chapitre un. Il adorait New-York. Il idolâtrait cette ville au delà de toute mesure » Cette citation est la première parole de Isaac Davis, on ne peut que faire le parallèle entre le personnage et le réalisateur lui-même qui disait de son film « Je voulais montrer ce que je pensais de cette ville ».
Manhattan, Woody Allen, 1979

On constate dans sa filmographie une véritable volonté de rendre hommage au cinéma, que le réalisateur invoquera comme une influence primordiale[3]. Ce cinéma, c'est un cinéma européen passant entre autres par la Nouvelle Vague française ou le cinéma italien, en particulier celui de Fellini, que Woody Allen citera à de nombreuses reprises dans ses interviews.

C'est à partir de 2005, avec la sortie de *Matchpoint* (*Matchpoint*, Woody Allen, 2005), que Woody Allen part à la rencontre de nombreuses villes européennes. Il serait alors possible de détacher cette période du reste de la filmographie de Woody Allen, tant celle-ci se permet des revirements aussi bien dans le genre, le casting ou la musique par exemple. Cependant, on constate de nombreuses similitudes entre les films européens et new-yorkais du réalisateur, que ce soit dans sa filmographie datée ou plus contemporaine. L'attrait du thème de la ville comme territoire reste néanmoins prédominant dans le cinéma de Woody Allen, faisant parfois figurer le nom de ladite ville dans le titre de ses films : c'est le cas de *Midnight in Paris* ou *To Rome With Love* (*To Rome With Love*, Woody Allen, 2012) par exemple.

Depuis quelques années Woody Allen revient aux États-Unis, se mettant en scène dans la série produite par Amazon, *Crise en six scènes* (*Crisis in six scenes*, Woody Allen, 2016) où laissant le rôle du protagoniste à de jeunes acteurs tels que Timothée Chalamet dans *Un Jour de Pluie à New York* (*A Rainy Day in New York*, Woody Allen, 2019) ou Jesse Eisenberg dans *Café Society* (*Café Society,* Woody Allen, 2016).

Choix du sujet

De manière plus personnelle, Woody Allen a toujours été un réalisateur important. Passion héréditaire, commune à mon père et le sien avant lui, le travail du réalisateur a affecté la vision du cinéma de ma famille depuis des dizaines d'années. Il m'a paru alors évident de traiter de ce cinéaste dans mon mémoire de recherche en Master de cinéma.

[3] BJÖRKMAN Stig, *Woody Allen Entretiens avec Stig Björkman*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2002 Page 83

Il a cependant été très vite réfutée l'idée de traiter de « Woody Allen et New York » ou « l'humour juif chez Woody Allen », des sujets déjà grandement évoqués par bon nombre de théoriciens et écrivains du cinéma[4]. Ces questions, inhérentes au cinéaste ne correspondent toutefois pas au travail que je désire fournir dans ce mémoire, en effet il me semblait plus intéressant de me pencher sur une réflexion plus novatrice dans le milieu de la théorie allenienne. La production d'ouvrages relatifs et d'entretiens avec Woody Allen régressant avec le temps, la matière littéraire reste concentrée sur la période la plus célèbre du réalisateur, celle des années 80. Je me suis alors posé la question des thèmes peu abordés chez Woody Allen. Son oeuvre étant associée à la ville de New-York, il m'a semblé intéressant, dans un premier temps, de me concentrer sur ses films ne se déroulant pas aux États-Unis. M'est alors venue l'envie de traiter de son cinéma « européen », dans le sens où une série de ses films des années 2000 a été tournée dans les grandes villes européennes. En parallèle d'un traitement de la ville en tant qu'entité allenienne, le rôle du personnage de l'Américain dans le portrait urbain chez Woody Allen apportera, quant à lui, une conception narratologique à la réflexion de ce mémoire de recherche.

Présentation du corpus filmique[5]

- *Tout le Monde dit I Love You*
- *Matchpoint*
- *Le Rêve de Cassandre*
- *Vicky Cristina Barcelona*
- *Midnight in Paris*
- *To Rome With Love*

---

[4] Collectif, *New York Stories*, Paris, Capricci, coll. « So Film », 2017
COLOMBIANI Florence, *Woody Allen*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Maitres du Cinéma », 2007
MENEGALDO Gilles, *Les imaginaires de la ville*, Presses Universitaires de Rennes, pages 259-275

[5] Les synopsis et fiches techniques des films du corpus principal figurent en annexe.

Ce corpus peut être organisé selon les thèmes, les genres et les traitements esthétiques des différents films proposés. *Tout le Monde dit I Love You* est à part dans la filmographie : il est réalisé 8 ans avant la « période européenne[6] » du réalisateur et garde en son sein une imagerie semblable aux oeuvres new-yorkaises du réalisateur en incorporant un nouveau genre prédominant dans ce film : la comédie musicale.

Les cinq autres films constituent une vision très variée des capitales européennes, *Matchpoint* et *Le rêve de Cassandre* se situent à Londres et proposent deux représentations très distinctes de la capitale anglaise. *Vicky Cristina Barcelona, Midnight in Paris* et *To Rome with Love*, quant à eux, sont assez proches dans leur rapport à la ville concernée, le nom de ladite ville figurant dans le titre des films.

Si les films londoniens sont assez proches dans leur ton, des thèmes sont abordés de manière quelque peu nouvelle pour le réalisateur. Le meurtre en est un des plus significatifs. Les trois autres films forment ce triptyque que je traiterai sous l'appellation de « trilogie européenne ».

Un corpus secondaire sera présent pour alimenter ma réflexion. Celui-ci comportera quelques-unes des oeuvres les plus influentes du cinéaste telles que *Annie Hall*, *Manhattan* ou encore *Crimes et délits (Crimes and Misdemeanors,* Woody Allen, 1993), en tant que modèle discursif et esthétique du style allenien. Ce corpus secondaire servira à établir un parallèle entre les films new-yorkais et européens de Woody Allen, ainsi qu'à évoquer les références filmographiques présentes dans les oeuvres du cinéaste.

---

[6] La « période européenne » est un terme personnel afin de contextualiser les différentes oeuvres dans la filmographie du cinéaste. Cette période commencerait en 2005 avec *Matchpoint* et se conclurait avec *To Rome with Love* en 2011.

État de la recherche sur le sujet / méthodologie de la recherche

Une très grande partie des ouvrages parus sur le cinéaste sont des biographies ou alors des analyses temporaires et linéaires du travail gargantuesque du réalisateur. Je travaillerai toutefois avec l'autobiographie de Woody Allen *Soit dit-en Passant*[7] mais aussi les biographies de Jason Bailey et Jason Solomons, ces deux dernières proposant une rétrospective analytique film par film. Ces ouvrages me permettront entre autres choses de justifier l'évocation de certaines notions relatives au cinéma de Woody Allen (son rapport à New York, le « substitut » allenien, Woody Allen en tant que cinéaste mais aussi en tant que personnage etc.).

Dans un premier temps, la méthodologie de recherche du mémoire se concentrera sur un visionnage poussé de la filmographie de Woody Allen, en particulier de ses films tournés en Europe et faisant partie des corpus principal et secondaire. Ces analyses amèneront à une réflexion plus personnelle de l'esthétique du réalisateur durant cette période et à travers ces territoires géographiques. Pour ce faire, des analyses textuelles et surtout narratives se feront afin de dresser une conception des oeuvres de Woody Allen en tant qu'entités autonomes, visuelles mais aussi sonores[8]. L'approche auteuriste quant à elle sera plus importante lors de la conclusion, en essayant de présenter l'impact de cette période européenne dans le cinéma allenien.

Ces éléments biographiques et récapitulatifs constitueront des repères objectifs dans la filmographie du réalisateur. Je m'appuierai également sur les travaux de théoriciens du cinéma, de géographes et d'urbanistes.

Ces travaux de recherches me soutiendront quant à une réflexion autour de certaines notions et concepts liés à mon sujet. La question de l'espace par exemple, étant particulièrement importante je m'appuierai donc sur les travaux d'André Gardies et Antoine Gaudin afin d'élargir le champ de réflexion.

---

[7] ALLEN Woody, *Soit Dit en Passant, Autobiographie,* Paris, Stock, coll. « La Bleue », 2020

[8] AUMONT Jacques & MICHEL Marie, *L'analyse des films*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts Visuels », 2015

Les travaux d'André Gardies[9] liés à ceux de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier[10] me permettront d'ouvrir le champ théorique de la notion d'espace afin de la dissocier du lieu ou du territoire. Les travaux de Gardies et particulièrement sa classification en quatre catégories/types (cinématographique, diégétique, narratif et du spectateur) me permettra de nommer plus aisément les espaces que je concevrai durant ma réflexion. Antoine Gaudin quant à lui, propose une vision plus phénoménologique de l'espace cinématographique[11] à travers un ouvrage questionnant la relation inhérente du corps et de l'espace. C'est à travers un travail d'analyse de l'espace au cinéma que l'ouvrage d'Antoine Gaudin me permettra d'étudier plus en profondeur le travail esthétique de Woody Allen lié à cette question d'espace en théorisant les nombreuses définitions de la notion.

Le territoire, enfin, sera associé au concept de ville. C'est en évoquant Thierry Paquot et ses ouvrages relatifs à la définition de territoire que je tenterai de proposer une conception de territoire cinématographique au prisme du travail de Woody Allen.

La définition de la notion de milieu sur laquelle je reviendrai à de nombreuses reprises ne rejoindra pas celle des différents théoriciens du cinéma en particulier celle de Benjamin Thomas pour n'en citer qu'un. Dans ce travail de recherche le milieu opère par sa valeur sociale. Hors de tout champ esthétique le milieu figurera alors en tant qu'espace diégétique comme peut l'être la haute bourgeoisie londonienne présente dans *Matchpoint*.

Il me semble nécessaire de présenter une approche désormais personnelle des notions évoquées afin d'aider la compréhension de mon travail réflexif qui va suivre. L'espace comme je l'entends ici posséderait différentes formes, différentes profondeurs. Il serait à la fois la composition visuelle de l'image, mais aussi sa valeur tridimensionnelle questionnant la profondeur spatiale d'une image et ce qu'elle véhicule.

---

[9] GARDIES André, *L'espace au cinéma*, Paris, Hachette, 1993

[10] ROPART-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Ecrire l'Espace*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002

[11] GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique, Esthétique et dramaturgie*, Malakoff, Armand Colin, 2015

Enfin, le territoire agira comme une entité puissante, stratifiant les espaces en son sein et délimitant ce que nous considèrerons comme la ville allenienne. Influente sur ses espaces et ses habitants, le territoire sera traité à la fois en tant que force géographique mais aussi cinématographique.

Problématique

L'Europe allenienne n'est pas seulement une période dans la filmographie du cinéaste complètement détachée du reste de ses oeuvres. Certes, historiquement et chronologiquement, on peut remarquer une distinction nette entre 2005 et 2013 dans le cinéma de Allen dans la conception géographique que l'on peut se faire du réalisateur new-yorkais. Mais la barrière est toutefois plus subtile. Des échos se font à travers les films, qu'ils se déroulent à Londres, Paris ou New York. Comment Allen s'approprie-t-il la ville européenne est la question primordiale du sujet. Comment le fait-il à travers ses yeux de cinéaste américain, mais aussi comment le laisse-t-il transparaître dans la composition de ses différents protagonistes américains ?

L'analyse de cette question peut se faire sur différents niveaux, que ce soit par les concepts inhérents au cinéma, le traitement de la ville ou le discours des protagonistes.

Woody Allen est un cinéaste qui possède des codes, des normes si l'on peut dire, distinctives et propres au réalisateur, tant dans sa représentation de la ville que des habitants eux-mêmes.

La réflexion de ce mémoire de recherche tend à présenter une période précise de la filmographie de Woody Allen en la mettant en relation avec d'autres oeuvres du cinéaste, mais en la questionnant aussi en tant qu'entité filmique propre. L'Europe de Woody Allen pourrait alors être un reflet du traitement de New York dans la filmographie du réalisateur.

Le cinéaste tendrait alors à dépeindre un territoire comme une puissance esthétique à travers ses différents espaces tout en conservant des thèmes généraux comme les relations entre les personnages ou encore la ville comme entité.

Annonce de plan

Ce mémoire de recherche se divisera en trois grandes parties qui permettront de délimiter le champ de réflexion autour d'une problématique et d'un concept propre.

La première partie aura une valeur définitoire. Par le biais d'une comparaison entre les cinémas new-yorkais et européen de Woody Allen, je tenterai de présenter les codes et les notions importantes relatives au travail du cinéaste. Cette partie me permettra de présenter une assise théorique quant aux diverses notions de ce mémoire vis-à-vis du cinéma allenien avant d'aborder le sujet en comparant ces notions à la fois dans le cinéma new-yorkais de Woody Allen et dans son cinéma européen.

Une seconde partie, soutenue lors du mémoire de Master 1, se concentrera sur la ville en tant qu'entité cinématographique; une identité iconique dont Woody Allen dresse un portrait plus ou moins représentatif et fidèle aux atmosphères de celles-ci. La valeur comparative restera toutefois un élément clef de la réflexion afin de dresser différents concepts esthétiques dans la filmographie d'Allen. L'étude analytique des films relatifs à cette partie convoquera les notions d'espace et de territoire.

Une troisième partie se concentrera sur le personnage de l'Américain(e) au milieu d'un nouveau territoire, celui de l'Europe. Que ce soit par le biais du personnage de Nola dans *Matchpoint* ou de Gil dans *Midnight in Paris* par exemple, la réflexion se concentrera sur trois notions : le nouvel espace géographique, la relation à autrui et la relation à la nouvelle culture.

Plan détaillé

Introduction

Présentation du réalisateur / hypothèse de départ

Choix du sujet

Présentation du corpus

État de la recherche / méthodologie de recherche

Problématique

Annonce du plan

Plan détaillé

New York et l'Europe, des territoires cinématographiques et alleniens

1. Une première introduction au New York allenien

1.1 New York, un paysage et ses personnages

New-York et Woody Allen, la création d'une entité territoriale personnifiée.

1.2 New York, une ville aux espaces variés

New-York est une ville avec de nombreuses facettes, de nombreux espaces iconiques ou anonymes.

1.3 Une inscription de l'espace filmique au sein du territoire new-yorkais et allenien, dans et hors de l'image

Comment s'inscrivent alors les espaces filmiques au sein du territoire new-yorkais?

2. Les différences esthétiques entre l'Europe et New York dans le cinéma de Woody Allen

2.1 La grande ville, un contraste fort avec le paysage de la campagne européenne

Sortir de la ville pour partir à la campagne se fait plus facilement en Europe, les escapades champêtres des personnages de Woody Allen (*Vicky Cristina Barcelona*, *Le rêve de Cassandre*…)

2.2 La musique, une ambiance sonore dépendante du territoire

Amoureux de Jazz, Woody Allen s'essaiera à de nouveaux genres musicaux dans ses films lors de sa période européenne (*Manhattan, Le rêve de Cassandre, To Rome with Love, Matchpoint*…)

3. New York et l'Europe, un traitement semblable sous différents aspects

3.1 Les motifs récurrents dans le cinéma allenien

Woody Allen retrouve en Europe des lieux semblables à ceux de New York, que ce soient des parcs, des musées ou des bords de rivières (*Manhattan*, *Tout le monde dit I love you*, *Le rêve de Cassandre*…)

3.2 Un lien fort entre New York et Paris

Woody Allen le disait lui-même : il subsiste entre les deux villes un lien fort dont découle une représentation commune (*Manhattan, Midnight in Paris*…)

3.3 La ville comme territoire aux différentes facettes

La ville s'ouvre, s'étale et laisse place à de nouveaux espaces, de nouveaux cadres cinématographiques séparant les classes (*To Rome With Love, Annie Hall*…)

Le portrait de ville, l'Europe de Woody Allen

1. Le Londres de Woody Allen, entre glamour et pauvreté

1.1 *Matchpoint*, Le Londres luxueux et glamour

Matchpoint de Woody Allen est une représentation de la ville au prisme de son aspect purement luxueux. On découvre les hauts lieux de la société londonienne en même temps que le protagoniste (*Matchpoint*)

1.2 *Le Rêve de Cassandre*, la banlieue populaire

Le rêve de Cassandre propose une vision plus sombre du paysage londonien en montrant les quartiers populaires du sud. Les décors ne sont pas grandioses, la ville est sale et les personnages sont solitaires (*Le Rêve de Cassandre*)

1.3 Londres, un territoire à deux visages

Les deux films proposent deux versions de Londres, deux conceptions à travers les différentes classes sociales qui composent la démographie de la ville (*Matchpoint*, *Le Rêve de Cassandre*…)

2. Les capitales européennes chez Woody Allen, l'esthétique de l'idéal

2.1 Un genre cinématographique attaché à une ville propre

Woody Allen est un cinéaste prolifique. Son importante filmographie lui a permis d'aborder de nombreux genres cinématographiques. Le réalisateur rattache chaque ville européenne à un genre en particulier (*Midnight in Paris, To Rome with Love*…)

2.2 Paris, le rêve de l'Américain

Paris est un rêve d'un américain, magnifié et idéalisé par Woody Allen. La capitale est représentée par le cinéaste à travers ses clichés (*Tout le monde dit I Love You*, *Midnight in Paris*…)

2.3 Rome, une ville découverte hétéroclite

Rome, dans le cinéma allenien, propose de nombreux lieux très différents, de l'hôtel luxueux aux vestiges antiques, en passant par les lieux de cultures. Comment Allen utilise-t-il le genre du film à sketches pour laisser transparaître cette conception kaléidoscopique de la ville ? (*To Rome with Love*)

2.4 Barcelone, un territoire qui s'étend au-delà de la ville

Dans *Vicky Cristina Barcelona,* Woody Allen ne se limite pas aux rues du centre-ville et présente les mondes qui gravitent autour de la capitale catalane (*Vicky Cristina Barcelona*)

2.5 La capitale étrangère, un territoire à diverses facettes, propices à la nouvelle vie

Un lien fort unis ces quatre films (*Tout le monde dit I love You, Vicky Cristina Barcelona, Midnight in Paris* et *To Rome*) : l'idée que l'Europe permet l'installation d'une nouvelle vie, d'un nouveau cadre.

3. La ville entre espace et territoire

3.1 L'ouverture : la découverte de la ville par ses espèces, une représentation de la puissance spatiale du territoire

Les ouvertures des films de Woody Allen, du moins les premières images de la ville, apportent un premier goût de la représentation esthétique de l'espace filmique (*Midnight in Paris, To Rome with Love*)

3.2 Le traitement de la ville par les lieux clos

Woody Allen aime se rapprocher de l'intimité de ses personnages, il le fait particulièrement par le biais des lieux clos (*Matchpoint*, *Midnight in Paris*…)

3.3 La ville de Woody Allen, des espaces de réalité d'un territoire de rêve

La conception de la ville par Woody Allen, que ce soit esthétiquement ou narrativement, se fait par un traitement de l'espace inscrit au sein même d'un grand territoire aux facettes multiples.

Le personnage de l'Américain en Europe, sa relation à autrui et au nouveau territoire

1. Le nouvel espace géographique

1.1 La découverte de la ville, entre visite et errance

Le personnage découvrant un nouvel espace se déplace à travers la ville, perdu ou du moins cherchant son propre chemin (*Midnight in Paris, To Rome, Matchpoint*…)

1.2 Intégrer l'espace, l'habitation

Intégré ou intégrant, le personnage de l'Américain se doit d'intégrer un lieu de vie dans lequel il peut s'incorporer au nouveau paysage qui l'entoure (*To Rome with Love*, *Matchpoint*…)

2. La relation à autrui

2.1 La rencontre

Le personnage de l'Américain va être amené à faire des rencontres lors de son séjour ou son périple (*Midnight, To Rome with Love, Vicky Cristina*)

2.2 La romance idyllique

La relation avec autrui rime aussi très souvent avec romance dans le cinéma de Woody Allen. Comment le réalisateur présente-t-il cette relation avec autrui, avec une personne native du pays visité ?
(*Midnight in Paris*, *Tout le monde dit I love You*…)

2.3 Le rejet de la personne étrangère

Arriver dans un pays étranger signifie être soi-même étranger dans ce pays. Comment les personnages vivent, et parfois subissent, le rejet de l'autre venu d'ailleurs ? (*Matchpoint*, *To Rome With Love*…)

3. La relation à la nouvelle culture

3.1 L'art européen, un monde inconnu (ou non) pour l'Américain

Comment le personnage de l'Américain découvre ou redécouvre la culture du pays inconnu et comment se l'approprie t-il? (*Midnight in Paris, Tout le monde dit I Love You*…)

3.2 La barrière de la langue

La barrière de la langue peut parfois être un frein pour interagir avec le nouveau territoire (*To Rome With Love*, *Vicky Cristina Barcelona*…)

3.3 L'envie de partir ailleurs et quitter cette nouvelle culture

Le personnage de l'Américain, parfois confronté à différents déboires, décide de quitter le nouveau territoire (*Le rêve de Cassandre*, *Vicky Cristina Barcelona*…)

Conclusion. Une ouverture vers le retour à New York de Woody Allen

New York et l'Europe, des territoires cinématographiques et alleniens

1. Une première introduction au New York allenien

1.1 New York, un paysage et ses personnages

Comme nous venons de le voir dans notre introduction, il existe entre Woody Allen et New York une véritable alchimie, une inhérence forte que l'on retrouve tout au long de la filmographie du cinéaste. Il semble alors nécessaire de présenter, en amont de la recherche, un rapide aperçu de cette inhérence en invoquant les notions clés du mémoire.

Dans la conception de la ville, en particulier celle de New York, les personnages des films de Woody Allen jouent un rôle crucial. Crucial dans le sens où il peuvent affecter le regard que porte le spectateur à la ville. On retrouve tout d'abord une multitude de protagonistes dans les films de Woody Allen, masculin ou féminin, Européen ou Américain, Woody Allen dresse le portrait de plusieurs personnes imaginaires (presque) toujours de manière réaliste frôlant parfois l'autobiographique[12].

La conception filmique de la ville peut alors se faire à travers ces personnages. Le spectateur jouit très souvent de la ville par la position, le regard ou les dialogues des personnages. Prenons pour premier exemple *Manhattan* et la célèbre scène du Queensboro Bridge.

---

[12] On retrouve toutefois chez Woody Allen des personnages qui se détachent de tout réalisme avec par exemple le spermatozoïde personnifié dans *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe sans jamais avoir osé le demander*. La part autobiographique que je cite ici dans les personnages des films du cinéaste n'est pas démentie par le réalisateur, au contraire, celui-ci l'a évoquée à de nombreuses reprises entre autre dans son interview avec Stig Björkman : BJÖRKMAN Stig, *Woody Allen Entretiens avec Stig Björkman*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2002, p.83



Fig**. 1.** *Manhattan*, Woody Allen

Les spectateurs suivent Isaac Davis et Mary Wilkie dans les rues new-yorkaises avant de prendre du recul sur la scène et admirer en même temps qu'eux la ville et en particulier ce pont. Ce sont les personnages qui amènent le regard dans un premier temps afin de concevoir la ville comme un paysage mais nous y reviendrons. Comment la ville se façonne-t-elle par ses personnages ? Ils permettent de voyager à travers les rues et les habitations. *Escroc mais pas Trop* (*Small Time Crooks*, Woody Allen, 2000) permet, à travers la vie de Ray Winkler et sa femme, de présenter au spectateur les différents quartiers qui composent la ville de New York. Ce serait alors les personnages qui feraient office de découverte de la ville, à la conception que le spectateur s'en fera durant le film. Comme nous le prouve l'ouverture de *Manhattan* où Isaac Davis prévient le spectateur des raisons du noir et blanc et plus largement du traitement esthétique de la ville perçue par Woody Allen durant l'entièreté de son oeuvre.

Une notion est venue s'ajouter à notre réflexion : celle du paysage. Le paysage sera traité dans ce mémoire à travers une notion de paysage-urbain, lorsque la ville devient paysage. Nous allons toutefois proposer une définition personnelle du paysage et du paysage urbain à travers les travaux d'Antoine Gaudin qui pose la question du paysage au cinéma dans son ouvrage *L'espace au cinéma*[13]. Selon les mots de l'auteur l'émergence du « sentiment de paysage » viendraient d'une « composition manifeste et explicitement dévolu à l'activité

[13] GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique, Esthétique et dramaturgie*, op. cit., p.30.

contemplative»[14]. Plus explicitement, lorsque l'image met provisoirement l'action en retrait pour produire une émotion esthétique chez le spectateur. Ce que nous venons de voir avec notre premier exemple rejoint cette idée que propose Antoine Gaudin, en effet les protagonistes du film créent une action par leur longue ballade nocturne dans les rues de New York mais créent aussi à posteriori une forme de pause, physique lorsque ceux-si s'assoient sur le banc mais aussi narrative, la relation naissante mis de côté quelques instant pour un moment de pure contemplation esthétique. Enfin, la notion de paysage apparait grâce à une composition visuelle du cadre. Ce « sentiment de paysage » se forme dans le cadre par ce que nous pouvons appeler un plan-paysage (utilisé aussi par Antoine Gaudin dans son ouvrage[15]), un plan ou une série de plans larges et en extérieur apportent un sentiment de contemplation, une émotion esthétique. La notion de paysage-urbain apparait alors, celle-ci correspond à l'esthétisation, à l'image de la ville, par une pause narrative marquée par le ralentissement de l'action et/ou des paramètres de composition au sein du cadre filmique. Ces deux formes de « paysagéification » de la ville nous les retrouvons avec notre exemple cité plus tôt du Queensboro Bridge dans *Manhattan* de Woody Allen.

Il est cependant nécessaire de le considérer ici sous sa forme allenienne et poser la question suivante : comment Woody Allen rend-il la ville de New-York paysage ?

Pour commencer nous pouvons dire de Woody Allen qu'il parvient à rendre esthétique la ville de New-York par les images qu'il en propose au spectateur. Prenons pour premier exemple l'ouverture de *Manhattan*, les images de la ville se confondent entre elles dans un noir et blanc uniforme. La ville devient alors paysage par ces plans fixes semblables à des tableaux variés présentant tour à tour des scènes de New-York à la fois par ses lieux iconiques et ses rues anonymes. En effet, « La grosse pomme » acquiert son statut paysager par son détachement aux figures narratives, celles-ci ne devenant plus l'accroche entre le spectateur et l'objet filmique. Le spectateur devient alors observateur du paysage urbain, il se laisse transporter par Woody Allen dans les dédales de la ville le temps d'une expérience esthétique délestée de toute figure principale.

[14] ibid. p.30

[15] ibid. p.31

Cette conception du paysage rejoint celle d'Alain Roger dans son *Court traité du paysage* désignant la naissance du paysage par la peine à reconnaitre cette figure principale[16] qui est, pour le cinéma, la narration et ses protagonistes. La ville de New York devient une figure pour ne pas dire la figure du film, il est intéressant de remarquer que le cinéaste joue de cette domination de la ville-paysage sur la narration. Lors de l'ouverture de *Manhattan* les habitants de la ville sont déshumanisés, ils font partie du paysage comme dans une fourmilière, se mêlant les uns aux autres. Un plan de l'ouverture se détache des autres, celui présentant un couple s'embrassant sur un balcon en face de Central Park. Cependant, ayant vu New-York et ses habitants déshumanisés en amont de ce plan, le spectateur ne rattache pas à ce couple le statut de figure ou du moins d'intérêt premier, le couple devient indice de vie à l'intérieur du paysage qu'est la ville (fig.2). La musique joue aussi un rôle primordial dans cette séquence d'ouverture dans le sens où celle-ci insuffle à New York un second souffle. La symphonie de Gershwin monte crescendo et « explose », laissant entendre l'ensemble de l'orchestre dirigé par le compositeur, à ce moment précis, la caméra prend du recul sur la scène et propose au spectateur d'observer la ville de New York dans son entièreté (fig. 3). Ce parallèle entre la musique et l'image devient un second élément de représentation de la ville, présentant peu à peu les différents espaces de la ville comme Gershwin introduit petit à petit les instruments de l'orchestre, Woody Allen offre la quintessence de la ville, son immensité et sa puissance de grandeur.



Fig**. 2. 3.** *Manhattan*, Woody Allen

[16] ROGER Alain, *Court traité du paysage,* Paris, Gallimard, 1997, p.79

Woody Allen concevrait alors cinématographiquement la ville de New York comme un paysage en la présentant comme un espace esthétique et immense qui obtiendrait une puissance par et pour les personnages. Nous pouvons cependant faire un aparté sur la conception de la ville en tant que personnage à part entière dans le cinéma allenien. Au delà d'un statut de paysage, la ville de New-York devient une entité, puissante et influente à la fois sur les personnes vivants en son sein mais aussi sur les espaces qui la composent.

Elle est donc esthétiquement personnifiée comme nous venons de le voir mais un personnage peut être le personnifiant de la ville. C'est le cas dans *Le Complot d'oedipe*, court-métrage réalisé par Woody Allen en 1989 dans le cadre du film à sketches *New York Stories* où le cinéaste s'est associé à Martin Scorsese et Francis Ford Coppola afin de réaliser trois histoires originales autour de la ville de New-York. Pour résumer rapidement le film, Woody Allen interprète le rôle d'un avocat névrosé incapable d'échapper à l'omniprésence de sa mère jusqu'au jour où celle-ci disparaît. Très vite celle-ci réapparaitra dans le ciel de la « grosse pomme » et mènera encore plus la vie dure à son fils. Ce qui nous intéresse ici c'est l'association dans l'histoire du film entre New-York et la mère de l'avocat, celle-ci devient un symbole de la ville, une marque indélébile dans le paysage new-yorkais. Un personnage devient ville et la ville devient personnage, la narration nous conforte alors dans cette conception de la ville toute puissante régissant n'importe quel espace et n'importe quel personnage. Car la mère dans le ciel observe tout et parvient toujours à retrouver son fils même dans l'immensité de la ville et de ses différents espaces. Le personnage ici devient la ville tout d'abord d'un point de vue esthétique, la mère n'est filmée qu'en plan large, sa taille immense lui incombe alors un statut d'entité gigantesque tout comme la ville-paysage, visible dans son ensemble uniquement lorsque la caméra prend du recul. Enfin dans la narration, tout comme un monument célèbre, la mère devient une icône de la ville visible par toutes et tous au milieu des grattes-ciels.



Fig**. 4.** *Le complot d'Oedipe* dans *New York Stories*, Woody Allen, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, 1989

On peut alors proposer une première conception de New York, celle d'une ville à la fois dépendante de ses personnages et de leur histoire mais qui parvient à se détacher d'eux. Dans les deux cas, la ville se voit octroyer par Woody Allen un statut d'entité puissante et influente, incorporée à l'espace filmique comme le serait un personnage, ce que Woody Allen métaphorise dans *Le Complot d'Oedipe*. Le New York allenien possèderait sa propre force discursive par l'esthétique qu'elle dégage, elle parvient à s'incorporer au sein de chaque espace qu'il soit de l'ordre de la narration ou se détachant du cadre filmique créant ce qu'Antoine Gaudin cite comme « l'écran fenêtre[17] ». La ville n'est plus régie par un cadre ou une image imposée par le réalisateur, elle devient autonome s'étendant au delà de ce qu'un film peut donner à voir au spectateur. L'espace situé « derrière » l'écran, dans le cadre n'est plus la seule puissance esthétique de la ville, celle-ci parvient à s'étendre, à sous-entendre que les limites d'un cadre ne cloisonnent pas sa puissance spatiale. Tout comme la mère dans *Le Complot d'Oedipe*, la ville est omniprésente, elle voit tout et surtout contrôle tout ce qui se passe en son sein, chaque espaces. Cette idée de multiplicité d'espace est le sujet de notre prochaine partie afin d'essayer de figurer la diversité de paysage que peut proposer la ville de New York.

[17] GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographie, Esthétique et dramaturgie*, Malakoff, Armand Colin, 2015, p. 42

1.2 New York, une ville aux espaces variés

Il est important de se figurer la ville de New York et comment elle se définit sur un plan urbanistique, en particulier avec le *borough* le plus représenté chez Woody Allen : l'île de Manhattan.

L'île de Manhattan est entourée d'eau, elle possède cependant de nombreux ponts permettant de rejoindre le New Jersey (à l'ouest), Brooklyn (au sud) ou le Queens (au sud-est). Manhattan possède de nombreux lieux distinctifs que ce soit les quais, qui seront notre premier point, les espaces verts avec Central Park ou encore Wall Street où trônent la *skyline* tout au sud de l'île. Woody Allen s'est attelé à représenter Manhattan sous toutes ses formes en ne délaissant aucun espace filmique possible.

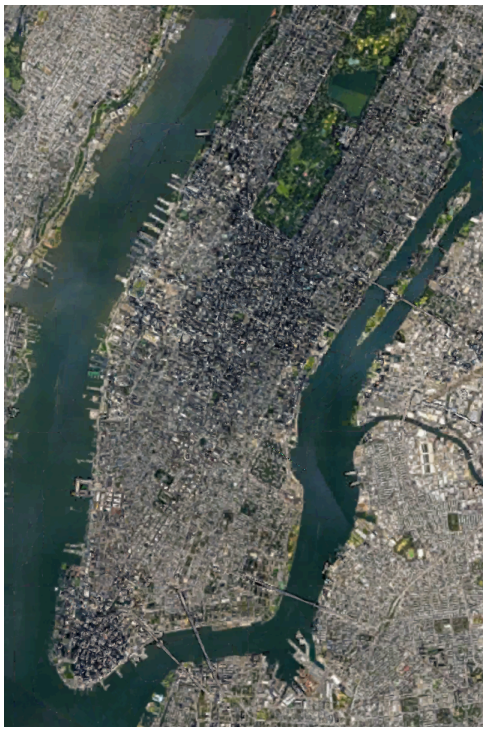


Fig**. 5.** Carte de l'ile de Manhattan

L'étude de New York et ses espaces va tout d'abord se concentrer sur les quais et ce qu'ils proposent au réalisateur particulièrement d'un point de vue esthétique. Ville toute en hauteur, New York peut être perçue par ses espaces faits d'aplats que sont les eaux de la rivière serpentant autour de l'ile de Manhattan. Espaces de calme au sein de l'effervescence urbaine de la ville, les quais permettent aux personnages des films d'Allen de se reposer, d'appréhender une certaine intimité propre.

La question de l'eau pourrait alors apparaître et lui insuffler un statut de frontière. L'eau permettrait ainsi la symbolisation d'une frontière entre deux mondes dans le cinéma de Woody Allen, elle permettrait de délimiter deux espaces filmiques mais aussi géographiques. Prenons comme exemple la scène de déclaration d'amour entre Woody Allen et Diane Keaton dans *Annie Hall*. Même

si les personnages sont encore sur l'île de Manhattan, le fait de les présenter au premier plan permet au spectateur d'élargir son champ de vision, accentué par cet espace à plat créé par l'eau de la rivière.



Fig**. 6.** *Annie Hall*, Woody Allen

La profondeur de champ, laissant deviner le paysage urbain en arrière plan, permet à Woody Allen de créer une frontière entre les personnages et la ville, une frontière entre l'intime et l'effervescence, l'eau devient figure de cette délimitation et permet de structurer les espaces que l'on présente au spectateur. Ce lieu revient d'ailleurs plusieurs années plus tard dans la filmographie de Woody Allen avec *Blue Jasmine*, où les quais de l'île en face du Brooklyn Bridge deviennent un lieu de promenade pour Ginger (Sally Hawkins) et Augie (Andrew Dice Clay).

On retrouve aussi sur l'ile de Manhattan le très célèbre Central Park, icône de la ville et aussi un des plus grands parcs urbains au monde. Woody Allen s'emparera à de nombreuses reprises de cet espace dénotant avec le paysage urbain de New-York et en particulier celui de Manhattan. En effet, on retrouve le parc de façon récurrente dans la filmographie du cinéaste. Il revient même plusieurs fois dans l'un des derniers films de Woody Allen : *Un jour de pluie à New York* (*A Rainy Day in New York*, Woody Allen, 2019). L'utilisation de Central Park permet de marquer des temps forts dans la narration d'*un Jour de pluie à*

New York. On découvre le paysage du parc en même temps que les personnages lors de leur arrivée dans la « grosse pomme », plus précisément dans leur hôtel mais aussi lorsque le couple en question se sépare avant que Gatsby retrouve Shannon. Car Central Park propose aussi plusieurs espaces, allant des étangs aux chemins empruntés par les calèches en passant par le célèbre Zoo de Central Park (scène finale du film). Central Park permet de proposer une réflexion quant à la représentation d'un New York allenien par sa diversité. Celle-ci revient à concevoir la ville comme un ensemble d'éléments, comprenant par exemple l'eau (la Hudson River), la nature (Central Park) ou la pierre (les buildings). Ce qui distingue New York est l'immensité et l'importance de ces éléments, chacun d'eux fait partie intégrante du paysage new-yorkais et semble impossible de l'en dissocier.

Il y a toutefois un espace qu'il est nécessaire de traiter dans le cinéma de Woody Allen et que nous n'avons pas encore évoqué dans ce mémoire : celui du lieu clos. En effet, même si Woody Allen sort souvent sa caméra pour filmer les rues de New York et son architecture, il le fait aussi à travers des espaces narratifs fermés intimistes ou non. L'intimité apparait particulièrement dans les appartements que Woody Allen aime filmer, grandiose dans *Stardust Memories* ou modeste dans *Annie Hall*, ceux-ci offrent aux personnages un cadre de vie, un espace détaché de toute l'effervescence extérieure. Outre ces espaces privés, Woody Allen aime filmer ses personnages dans des lieux culturels, l'opéra dans *Escrocs mais pas trop*, le cinéma ou la librairie dans *Annie Hall* ou encore le musée avec *Un Jour de pluie à New York*. Enfin, poussé à l'extrême, Woody Allen aime filmer ses personnages dans l'espace restreint de la voiture souvent dans une situation dangereuse ou effrayante comme dans *Annie Hall*.

La diversité d'espaces que Woody Allen filme dans ses films constitue alors l'ensemble de la ville de New York, le territoire se construit peu à peu grâce à ces espaces et propose une multitude de visages et de formes. Pour conclure cette partie, il est important de s'attarder sur l'imbrication de l'espace au sein du territoire et comment les deux notions communiquent entre elles, soit à l'intérieur même de l'image soit par la construction narrative du film.

1.3 Une inscription de l'espace filmique au sein du territoire new-yorkais et allenien, dans et hors de l'image

Comment Woody Allen parvient-il à faire percevoir au spectateur les deux idées distinctes d'espace et de territoire ? Je pense qu'il le fait par le biais de deux traitements de la ville dans ses films.

Tout d'abord, il faut aborder la question de l'imbrication de l'espace dans le territoire lorsque celle-ci se fait à l'intérieur d'une seule et même image. La notion de surcadrage sera notre premier exemple. La fenêtre est un outil qui permet au cinéaste de filmer à la fois les lieux clos mais aussi d'introduire son sujet de prédilection qu'est la ville, elle permet très souvent de créer un surcadrage au sein de l'image. On retrouve ce schéma dans son récent *Un jour de pluie à New York* où les protagonistes arrivent à Manhattan et découvrent le paysage de la ville à travers la fenêtre de leur chambre d'hôtel. Dans ce cas précis, le lieu clos est ouvert vers l'extérieur, ceci étant renforcé par le jeu de double regard entre le spectateur et les personnages incarnés par Timothée Chalamet et Elle Fanning. L'espace et le territoire sont alors délimités par une marque visuelle, le second cadre force la distinction entre la ville et l'espace clos de la chambre. Un autre exemple permet d'invoquer le rôle de la fenêtre sans que celle-ci ne soit un objet de double contemplation. Lors d'une scène de *Stardust Memories* (*Stardust Memories*, Woody Allen, 1980), Sandy Bates (Woody Allen), un célèbre réalisateur tiraillés par ses démons et les femmes de sa vie raconte un de ses plus beaux souvenirs : assis dans son fauteuil, sa compagne Dorrie (Charlotte Rampling), alors allongée par terre, le regarde amoureusement pendant de longues minutes sans dire un mot. Le spectateur peut toutefois remarquer la construction du plan et comment Woody Allen travaille l'espace au sein de celui-ci. Sandy est assis devant la fenêtre et est filmé de face durant le champ/contre-champ, une grande fenêtre laisse apercevoir New York en arrière plan.





Fig**. 7.** *Stardust Memories*, Fig**. 8.** *Un Jour de pluie à New York*

Dans le cas de ces deux premiers exemples, la limite entre le dedans et le dehors est tangible, conceptualisable, du moins celle-ci se fait naturellement par le regard que porte le spectateur. On peut remarquer aussi une construction semblable sans que celle-ci ne soit proposée par un surcadrage aussi marqué qu'une fenêtre, c'est le cas d'*Annie Hall* où Annie et Alvy discutent sur le balcon de la jeune chanteuse. Ici encore, l'espace est mis au premier plan et laisse apercevoir derrière lui, un territoire s'étendant, dans ce cas là, de manière verticale.

Une seconde forme d'imbrication de l'espace au sein du territoire existe aussi, mais celle-ci est moins de l'ordre de l'esthétique que les exemples précédents et se caractérise plus par sa forme narrative. En effet, le territoire et ses espaces variés peut se construire par l'histoire d'un film, sans se suffire d'un plan figurant espace et territoire à l'intérieur du cadre. Afin d'appuyer ces propos, *Prends l'oseille et tire toi* (*Take the money and Run*, Woody Allen, 1969) peut être un exemple parfait. Narrant l'histoire inventée de Virgil Starkwell, le spectateur accompagne le personnage durant sa vie depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte. Par cette construction narrative c'est le portrait de Virgil qui est dressé mais aussi celui de la ville de New-York, passant de Coney Island à Manhattan en passant par les quartiers résidentiels de la banlieue new-yorkaise. C'est l'avancée de l'histoire qui présente peu à peu toute les formes de la ville, voyageant d'espace en espace. Au-delà de la diversité des espaces mentionnés dans la partie précédent, ce film permet de concevoir à l'image les nombreux quartiers qui

composent la ville de New York. Tout comme le personnage, le spectateur avance de quartiers en quartiers, d'espaces en espaces.

On a alors ici deux schémas de représentation de l'espace filmique au sein du territoire new-yorkais, tout d'abord un schéma esthétique direct qui propose textuellement les deux conceptions de la ville et ensuite un schéma narratif et indirect qui repose sur l'histoire du film pour présenter le territoire et ses espaces. Toutefois, on retrouve cette notion d'imbrication, visible dans un seul cadre dans le premier cas et reposant sur la continuité narrative dans le second.

Le New York allenien est alors une ville qui propose de nombreux espaces filmiques, c'est même ce qui le caractériserait dans un sens, car on peut retrouver ce schéma esthétique dans de nombreuses oeuvres de la filmographie de Woody Allen. Les espaces variés de la ville de New-York jouent sur cette conception de la ville en « poupées russes » imbriquées les unes dans les autres créant au final une infinité d'espaces au sein d'un seul et même territoire. Cet aparté sur New York était important à faire afin d'introduire le cinéma de Woody Allen dans son ensemble avant d'aborder le sujet principal du mémoire. En effet, cette inhérence entre le cinéaste et « la grosse pomme » est primordiale à introduire pour présenter la conceptualisation de la ville allenienne en général. La ville de New York étant introduite, la réflexion va tout d'abord se pencher sur les différences esthétiques que l'on peut retrouver avec le cinéma européen de Woody Allen.

2. Les différences esthétiques entre New York et l'Europe dans le cinéma de Woody Allen

2.1 La grande ville, un contraste fort avec le paysage de la campagne européenne

Avant d'introduire cette nouvelle notion de campagne en tant que paysage il est important de préciser que la superficie des capitales et métropoles européennes ne peut rivaliser avec celle de New-York. Lorsque des personnages s'évadent du centre-ville européen dans les films de Woody Allen, ceux-ci se retrouvent dans de nouveaux territoires dans le sens où la ville-territoire n'est plus une figure prédominante au sein du cadre filmique. Comme nous venons de le voir, New York reste constamment une figure importante à l'écran même si les personnages tentent de sortir du bouillon infernal de la ville en quête d'intimité ou de solitude. Figure alors, très souvent en arrière plan, la *skyline* de la Grosse Pomme se posant, comme dit précédemment, au dessus des personnages. Dans le cas de l'Europe, Woody Allen traite différemment ces escapades extra-urbaines en plongeant ses acteurs au sein d'un nouveau paysage, un paysage extra-urbain, sans trace de la ville.

Dans *Le Rêve de Cassandre* on retrouve plusieurs fois cette idée d'escapade champêtre, loin de la ville avec le personnage Ian (Ewan McGregor) moins attaché à Londres que sa famille et fuyant celle-ci pour des déjeuners sur l'herbe. Nous allons nous pencher plus en détail sur une séquence particulière, celle du pique nique entre Ian et sa première conquête du film : Lucy (Ashley Madekwe). La séquence s'ouvre sur la voiture du jeune couple se déplaçant de l'extreme du cadre à un autre, ce mouvement linéaire créé une notion de fuite, allant en sens inverse des lignes de fuites que forme la route, le véhicule apparait de loin sur la droite de l'écran mais sort complètement du cadre à gauche. De ce fait, le spectateur ressent une sensation de départ mais pas d'arrivée de ce mouvement, l'étroitesse de la route de campagne enfermant la voiture dans un chemin qui ne semble pouvoir être emprunté que dans un seul sens, le léger panoramique droite/gauche appuyant quant à lui aussi l'impossibilité de concevoir une arrivée à cette fuite car trop lent pour accompagner la vitesse du véhicule. Une ellipse pose alors un tout nouveau décor au film, accompagné par la musique

de Philip Glass changeant radicalement de ton lors de cette rupture temporelle les personnages sont désormais à l'arrêt, assis dans l'herbe.





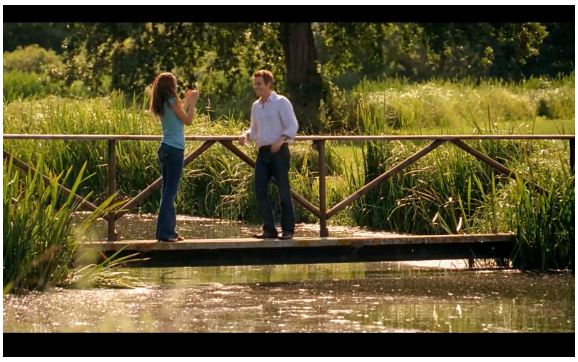


Fig**. 9.**, Fig**. 10.**, Fig**. 11.**, *Le Rêve de Cassandre*

Tout comme les personnages, la caméra prend le temps de s'arrêter pour contempler le paysage de la campagne, posée au ras du sol laissant entrevoir au premier plan des amorces végétales (voir fig. 7 et 11). Contrairement à ce que nous avons pu voir avec New York, la campagne anglaise du *Rêve de Cassandre* recentre complètement l'intimité sur les personnages, cadrés au centre de l'écran (fig. 9 et 11) ou en surcadrage formé par les arbres les entourant (fig. 10). La notion de profondeur de champ est ici aussi à prendre en compte, en effet, à l'instar de New York avec ses grattes-ciels dépassant ou tutoyant le bord supérieur du cadre, la végétation des arbres et les monts vallonnés créent l'idée de profondeur, d'espace étalé sans pour autant que ceux-ci ne soit présentés comme dominant de l'image. Cette profondeur permet aussi de renforcer le fait que les personnages sont bel et bien hors de tout espace urbain, loin de la ville dans un nouveau territoire.

Afin d'appuyer nos propos nous pouvons analyser une seconde séquence proche de celle-ci, présente dans *Vicky Cristina Barcelona*. Se déroulant à

contrario du *Rêve de Cassandre* bien plus tard après le début de l'intrigue, Woody Allen met toutefois en scène un pique nique champêtre loin de la ville.





Fig**. 12.** *Le Rêve de Cassandre*, Fig**. 13.** *Vicky Cristina Barcelona*

Le parallèle entre les deux séquences se fait aussi dans l'esthétique et la construction des plans. Comme dans les figures 12 et 13 nous pouvons voir que le schéma de mouvement droite-gauche avec l'apparition au loin à droite et la sortie de cadre à gauche devient presque un motif allenien de l'escapade champêtre. Quant à la construction de ces deux plans, ils semblent symétriques avec la route s'arrêtant à la limite de l'angle inférieur gauche du cadre et la végétation occupant l'espace droit formant l'ébauche d'un arc de cercle au-dessus des personnages. Lors de l'arrêt des personnages dans *Vicky Cristina Barcelona*, la caméra ne s'arrête pas contrairement à l'exemple précédent, celle-ci effectue un travelling latéral ascendant présentant peu à peu la grandeur de l'espace étendu de la campagne catalane. La campagne dans cette séquence ne tient pas tant sa force de contraste avec la ville mais elle devient plutôt une force d'esthétique propre sur différents niveaux.





Fig**. 14.**, Fig**. 15.**, *Vicky Cristina Barcelona*

Le mouvement commence alors figure 6 pour finir figure 7, l'ascension permet alors à la caméra de ne figurer que de la netteté in fine à la fin du plan, l'amorce des fleurs floues créée par la focale est peu à peu effacée par le travelling. On découvre alors une construction du plan sur plusieurs niveaux, plusieurs échelles usant parfaitement d'un travail du cadre en trois dimensions par ses notions de verticalité, horizontalité et profondeur. La verticalité est présente dans un premier temps par le mouvement mais l'est aussi grâce à la hauteur des arbres débordant au-delà de la limite supérieure du cadre ainsi que la colline en troisième plan ce que nous verrons juste après. L'horizontalité quant à elle est le sol dont le motif répétitif des fleurs jaunes se répète et ce par delà le cadre. Enfin la profondeur est représentée sur différents niveaux, nous avons donc, si nous les énumérons du plus proche au plus éloigné : le parterre, les arbres (sous lesquelles Maria Helena interprétée par Penelope Cruz fait office de référence scalaire), la colline et pour finir l'aplat territorial figuré à l'extrême gauche du cadre poussant la profondeur de champ vers un infini visible.

Ces deux analyses de séquences mettent en exergue un contraste, une différence esthétique notable entre la représentation filmique de la campagne et la ville par Woody Allen. Ces envolés champêtres (particulièrement poétique dans *Le Rêve de Cassandre*) permettent au réalisateur de démarquer ces paysages européens non-urbain dans son cinéma plutôt porté sur la ville et ses esthétiques en particulier avec New-York comme nous l'avons vu dans la partie précédente. Réside toutefois d'autres différences entre l'Europe et le New York allenien et ceci au sein de la ville, en particulier par la distinction que l'on peut faire entre les cultures que nous traiterons au travers de l'utilisation de la musique dans notre corpus filmographique.

2.2 La musique, une ambiance sonore dépendante du territoire filmique

Comme nous l'avons déjà évoqué à plusieurs reprises, la musique est inhérente dans le cinéma de Woody Allen, elle revient très souvent intra ou extra diégétiquement devenant presque un motif allenien à proprement parlé. Le jazz est le genre prédominant dans le cinéma du réalisateur, il est même une passion comme le souligne Gilles Mouëllic dans son ouvrage sur le jazz au cinéma.

Woody Allen lui-même ira jusqu'à dire : « « Pour moi la musique voudra toujours dire George Gershwin, Cole Porter Irving Berlin, Frank Sinatra, Fred Astaire.[18] ». Cependant, le cinéaste se détache du jazz prédominant en arrivant en Europe afin d'explorer de nouveaux genres, plus fidèles aux pays dans lesquels sont tournés les films de notre corpus.

Dès l'ouverture de *To Rome With Love*, le *Volare* de Domenico Modugno résonne comme contrastant avec les ouvertures plus célèbres du réalisateur (celle de *Manhattan* avec George Gershwin par exemple). Certes durant le film, le jazz reviendra pour accompagner les personnages, en particulier lors des séquences avec Jack (Jesse Eisenberg) et Monica (Ellen Page), mais celui-ci est accompagné très souvent d'un chanteur italien avec l'exemple de *Non Dimenticar le Mie Parole* de Emilio Livi lorsque le jeune couple visite les vestiges romains en plein après-midi. Malgré cela, le genre le plus marquant dans ce film reste l'opéra où Jerry (Woody Allen) tentera de relancer sa carrière de compositeur d'opéra en employant le talentueux père de son gendre. On retrouvera alors différentes scènes se déroulant tantôt sous la douche, tantôt sur les planches où l'opéra deviendra un élément narratif mais aussi humoristique dans le film.

L'opéra est aussi invoqué dans son plus sombre *Matchpoint* où le genre n'est plus seulement dominant mais omniprésent afin de se marier avec le ton morbide de ce film. Le *Caruso* accompagne alors la lente descente en enfer de Chris Wilton (Jonathan Rhys Meyers) lors de l'assasinat de Nola et de sa voisine masquant presque le son assourdissant des coups de fusils. Même intra-diégétiquement, l'opéra prend place dans l'oeuvre de Woody Allen comme un des moteurs de l'histoire, c'est à l'opéra que Chris fera la rencontre de sa future femme et c'est à l'opéra que celui-ci doit la rejoindre après son meurtre, le genre deviendra alors même un alibi, s'inscrivant en tout point au sein de *Matchpoint*. Toujours en Angleterre, Woody Allen commande pour *Le Rêve de Cassandre* une bande-son originale écrite par le célèbre compositeur Philip Glass afin de laisser transparaître un Londres froid et gris avec différents visages.

Afin de revenir sur un exemple de l'inhérence entre musique et territoire filmique plus marqué que l'opéra et Londres nous pouvons nous pencher sur le

[18] Citation tirée d'un entretien entre Jean-Bourget, Frank Garbarz et Woody Allen dans *Woody Allen*, Paris, Éditions Scope, Coll. « Positif », 2008, p.196

cas *Vicky Cristina Barcelona*. En effet, le film propose un tout nouveau genre musical dans la filmographie de Woody Allen avec des sonorités espagnoles très assumées et ce dès le générique avec *Barcelona* de Giulia Y Los Tellarini qui reviendra à de nombreuses reprises comme un motif musical récurrent, prononçant l'aspect pittoresque de la capitale catalane et ses campagnes. Le guitariste classique est un personnage présent aussi dans le film, lors des rendez-vous entre Vicky et Juan Antonio par exemple où les deux personnages tomberont peu à peu amoureux accompagnés des notes de guitare en live.

Enfin pour ce qui est de Paris, *Midnight in Paris* propose une bande originale plus « classique » dans la filmographie de Woody Allen avec un *New Orleans*[19] présent à la fois musicalement mais sous forme physique avec les vinyles achetés par Gil le long des quais de Seine. Le film permet cependant une nouvelle façon de concevoir le jazz chez Woody Allen en particulier par le bouleversement temporel mettant en scène directement à l'écran Cole Porter interprété par Yves Heck jouant au piano son fameux titre *Let's do it, let's fall in Love*. Une référence très discrète à la France est présente toutefois lors de l'ouverture du film avec le morceau de Sidney Bechett *Si tu vois ma mère* (en français dans le titre). Quant à *Tout le monde dit I Love You*, le genre de la comédie musicale brise un peu toute idée de genre musicale rattaché à un territoire au sein de l'oeuvre, voyant les personnages chanter et danser de New-York à Paris en passant par Venise.

Cette réflexion nous amène à penser que Woody Allen a voulu apporter un vent de fraîcheur, un nouveau visage à son cinéma en allant filmer ailleurs qu'à New York. S'essayant à des genres novateurs tant filmiques que musicaux, le cinéaste laisse des indices de différences fortes au sein de ses oeuvres. Cependant, New York et l'Europe alleniens ne sont pas incompatibles dans la représentation qu'en fait Woody Allen, c'est ce que nous allons observer dans la partie suivante.

[19] Genre musical du jazz très présent dans le cinéma de Woody Allen.

3. New York et l'Europe, un traitement semblable sous différents aspects

3.1 Les motifs récurrent dans le cinema allenien

Dans un premier temps nous pouvons définir cette notion de motif cinématographique mais aussi de motif du cinéaste. On retrouve dans le cinéma des motifs récurrents, cela se fait souvent à travers un genre qui possède ce que l'on pourrait aussi appeler des codes. Ces motifs subissent toutefois des traitements divers suivant le réalisateur ou le contexte historique et géographique par exemple.

Pour revenir à Woody Allen, le réalisateur possède ses propres codes, ses propres motifs que nous avons déjà pu évoquer dans notre première partie relative à new York. En effet, dans le cinéma d'Allen des thématiques narratives mais aussi esthétiques reviennent à de nombreuses reprises. Ces deux points seront traités à travers deux axes : les motifs spatiaux et les motifs narratifs. Les motifs spatiaux seront des récurrences tendant vers l'ordre de l'esthétique, de ce qui est montré au sein du cadre. Ce seront par exemple des lieux symboliques de la ville mais aussi des constructions du plan faites par le réalisateur. Le motif narratif tiendra son intérêt des similitudes de narration entre les oeuvres américaines et les oeuvres européennes de Woody Allen. La catégorisation et les analyses comparées apporteront à la réflexion un travail de binarité entre les deux périodes cinématographiques que nous étudions chez le cinéaste new-yorkais.

Nous allons ouvrir la réflexion en nous concentrons tout d'abord sur ces motifs d'espace/géographiques afin de mettre en exergue la récurrence de ces motifs dans la filmographie d'Allen. Dans un premier temps, les villes choisies par Woody Allen dans ses films en Europe possèdent des lieux similaires à ceux que l'on retrouve à New York mais aussi dans la filmographie new-yorkaise allenienne. C'est le cas par exemple du parc urbain, un espace de verdure détaché en partie des zones urbanisées du centre-ville. Comme nous l'avons vu précédemment avec Central Park à New York, ces espaces permettent aux personnages de retrouver un semblant d'intimité au sein du chaos citadin des métropoles ou des capitales. C'est le cas par exemple du *Rêve de Cassandre* où les

personnages de Ian et Terry retrouvent leur oncle dans un petit parc au milieu de la banlieue londonienne. Comme dans *Café Society* ou *Un jour de pluie à New York*, un évènement narratif important se déroule dans cet espace d'intimité. En effet l'oncle des deux frères s'ouvre à eux et leur expose son plan d'assassinat, tout cela en étant abrité, presque caché, sous les ramages d'un saule pleureur le temps d'une averse. Mais contrairement à ce que nous avons pu précédemment voir avec les scènes de déjeuner sur l'herbe en campagne dans le même film, la ville figure encore comme un point d'ancrage : les deux séquences précédant et suivant cette séquences se déroulent en extérieur en plein jour et en ville. L'espace verduré du parc n'est donc qu'un moment d'inimité perdu au milieu de la ville, narrativement mais aussi géographiquement. Nous pouvons aussi voir que le parc peut se marier à la ville dans un seul et même cadre ce que nous pouvons remarquer dans *Vicky Cristina Barcelona* avec la séquence de retrouvailles entre Vicky et Juan Antonio au Parc Guel. Dans cette séquence la caméra opère un long mouvement de travelling, présentant tout d'abord le parc Guel et les bâtiments de la capitale catalane en arrière plan avant de finir sur les célèbres marches autour de la statue de la salamandre où les ex-amants vont se retrouver par hasard. Par ce mouvement, on profite à la fois d'une construction de plan similaire à celles de New York avec la figuration de la ville en arrière plan (laissant deviner la hauteur des bâtiments) et l'intimité des personnages dans un espace moins urbain.

Le parc urbain n'est pas le seul élément de la ville qui devient un motif allenien, en effet on retrouve aussi les bords de rivières, canaux et fleuves qui reviennent très souvent dans le cinéma du réalisateur new-yorkais.

Prenons pour premier exemple la capitale anglaise avec *Matchpoint* et *Le Rêve de Cassandre*. De nombreuses scènes se déroulent sur les bords de la Tamise, les personnages s'y retrouvent pour discuter ou simplement errer sans discuter. Celles-ci peuvent aussi présenter la Tamise en la figurant comme un détail du paysage urbain. En effet, dans l'appartement de Chris Wilton dans *Matchpoint* les grandes baies vitrées laissent apercevoir une amorce du fleuve que l'on retrouvera à de nombreuses reprises. Pour ce qui est du *Rêve de Cassandre*, les quais sont plutôt liés à la romance. On retrouve plusieurs fois le personnage de Ian avec sa fiancée seul à seul ou dans une séquence particulière où le jeune homme rencontre sa belle-famille. Cette romance liée aux quais, on peut aussi la

retrouver dans *Tout le monde dit I Love You* avec la ville de Venise dans un premier temps. Par sa géographie, la ville de Venise se prête parfaitement à ces scènes de déambulation ou de romance sur les quais des canaux. Prenons pour exemple le rendez-vous entre Von (Julia Roberts) et Joe (Woody Allen) où les deux personnages se retrouvent presque les pieds dans l'eau. Avant de retrouver les personnages dans le cadre, Woody Allen insère un rapide plan sur le canal seul. Si l'on se fie à l'architecture des bâtiments, on peut comprendre que les deux plans sont en fait côte à côte.





Fig**. 16.**, Fig**. 17.** *Tout le monde dit I Love You*

Là où un réalisateur pouvait très bien effectuer un léger panoramique latéral pour arriver sur les personnages, Woody Allen préfère couper le plan. Le réalisateur opère alors ici une réelle césure temporelle, le bateau dans la première figure faisant office de référent disparait dans le second remplacé par une gondole. Woody Allen inscrit alors le canal comme une entité présente avant les personnages, le paysage de la ville de Venise devient en quelque sorte une priorité esthétique sur l'histoire. Nous pouvons pousser la réflexion en présentant ce motif aquatique comme prenant les devants sur Woody Allen lui-même. Lors du deuxième plan fixe les personnages sont eux aussi arrêtés, seules l'eau du canal et la gondole apportent une notion de mouvement dans le cadre. Le fait d'utiliser la même focale sur les deux plans et à la même échelle appelle ici aussi le regard du spectateur à se focaliser sur les décors et non les personnages.

Si nous nous plongeons plus en détails sur le scénario, les dialogues précédant et suivant ce plan fixe sur le canal déteignent d'une réalité quasi autobiographique du cinéaste. Le fait que Woody Allen soit plus apprécié en France qu'aux États-Unis (« Je suis très controversé aux États-Unis. À Paris où on

à l'oreille littéraire, on a vite reconnu le génie »)[20], son pays natal, tout d'abord puis son rapport à la technologie et ses préférences pour les vieilles machines à écrire (« Je tape toujours sur une vieille portative d'un autre âge »)[21]. Il est alors intéressant de constater que la part autobiographique du réalisateur passe alors au second plan par le simple ajout d'un plan de deux secondes qui pouvait simplement être corrigé par un léger mouvement de caméra. Ce que Woody Allen cherche alors à mettre en avant c'est, en dehors de l'aspect personnel que l'on retrouve dans ses films, un amour de la photographie et plus encore de la photographie de lieux comprenant les motifs qu'il aime présenter à l'écran.

Toutefois, cette séquence présente un motif narratif très important chez le cinéaste new yorkais : celui de la romance.

En effet, l'histoire d'amour sous toutes ses coutures est un thème prédominant dans la filmographie de Woody Allen. Même si elle peut être mise en arrière plan, la relation amoureuse ou le couple sont toujours évoqués dans ses films. La période européenne de Woody Allen ne déroge pas à cette règle en proposant à chaque fois une vision particulière de la romance. Nous pouvons même nous permettre d'introduire comme motif allenien, non seulement la romance mais surtout l'adultère présent dans chaque film de notre corpus avec plus ou moins d'insistance[22]. Que ce soit une idylle amoureuse dans *Vicky Cristina Barcelona*, une relation qui vire au sérieux dans *Matchpoint* ou encore l'adultère comme une récompense de la réussite dans *To Rome with Love*, la romance et l'adultère sont omniprésents dans la filmographie d'Allen devenant des motifs à part entière[23]. Enfin, nous pouvons évoquer comme dernier motif narratif, la présence importante de la culture dans les oeuvres alleniennes qu'elles soient new-yorkaises ou européennes. Par culture nous entendons ici en particulier les formes d'art présentes à l'écran comme par exemple la littérature, le cinéma ou encore la musique.

---

[20] Citation de Joe Berlin dans *Tout le monde dit I Love you*.

[21] Citation de Joe Berlin dans *Tout le monde dit I Love you*.

[22] L'adultère est beaucoup moins présente dans *Le Rêve de Cassandre* que dans le film que les autres oeuvres du corpus.

[23] Nous nous pencherons plus en détail sur les romances entre les personnages dans notre troisième chapitre.

Commençons par le cinéma, le septième art est très présent dans la filmographie d'Allen à la fois par les références directes à des films comme l'ouverture de *Stardust Memories* et sa référence à *Huit et demi* de Federico Fellini ou encore *Tout le monde dit I Love You* et la référence à *Un Américain à Paris* mais le cinéma est aussi mis en scène. Dans *Un jour de pluie à New-York* c'est lors d'un tournage que Gatsby rencontre Shannon (Selena Gomez) tout comme dans *To Rome with Love* où Milly (Alessandra Mastronadi) tombe par hasard sur le tournage d'un film avec son idole Luca Salta (Antonio Albanese). Dans ce dernier le personnage de l'acteur de cinéma rejoint un motif important chez Allen : l'acteur comme moteur de l'idylle amoureuse, symbole de fantasme. Ici encore nous pouvons faire un parallèle narratif entre les deux films où un personnage féminin tombe dans les bras d'un acteur célèbre et charismatique. Outre l'acteur de cinéma, le personnage de l'artiste revient à de nombreuses reprises dans les films de Woody Allen. En particulier avec l'écrivain, Gil Pender dans *Midnight in Paris* et Harry Block dans *Harry dans tous ses états* par exemple. Bien évidement, l'artiste peut être un peintre avec Juan Antonio dans *Vicky Cristina Barcelona* ou encore un musicien dans *Accords et Désaccords* (*Sweet and Lowdown*, Woody Allen, 1999) où Sean Penn interprète Emmet Ray, un guitariste de jazz follement passionné du talent mais surtout du succès de Django Reinhardt.

Pour rebondir sur ce thème, la musique intra-diégétique aussi résonne comme une récurrence, particulièrement le jazz joué en piano-voix avec Gatsby à New York dans *Un jour de pluie à New York* ou Cole Porter à Paris, cité plus tôt dans *Midnight in Paris*. Mais les genres musicaux réapparaissent aussi entre les oeuvres avec l'opéra par exemple, présenté de façon sérieuse et dramatique dans *Matchpoint* ou alors évoqué sur le ton de l'humour avec *Meurtre mystérieux à Manhattan* où l'opéra de Wagner donne « envie d'envahir la Pologne » à Larry Lipton interprété par Woody Allen.

Cette énumération de motifs chez Woody Allen que l'on peut retrouver à la fois à New York et en Europe n'est toutefois pas exhaustive, elle permet de présenter les liens que l'on peut retrouver dans ces deux périodes cinématographiques pour le réalisateur. Avant d'introduire un nouveau schéma

d'analyse comparatif nous allons nous concentrer en aparté sur un lien important que nous retrouvons dans le cinéma allenien : celui entre New York et Paris.

3.2 Un lien fort entre New York et Paris

Si l'on compare Paris et New-York, nous pouvons trouver de grandes similitudes, à la fois géographiquement et cinématographiquement. En effet les deux villes sont déjà de grands pôles touristiques. Les personnages peuvent être touristes dans les villes de Paris ou New-York mais peuvent aussi être des locaux assistant aux vagues de tourisme. Très récemment avec *Un Jour de Pluie à New York*, Woody Allen a mis en scène des personnages américains, touristes à New York. Malgré le fait que Gatsby soit natif de la ville en question, il déambule dans les rues comme le ferait un touriste découvrant pour la première fois la ville et est présent à certains lieux iconiques et bien évidemment touristiques de New York. C'est entre autres choses l'hôtel Pierre et sa vue sur Central Park, Central Park lui-même ou encore le MOMA et la séquence où Gatsby fuit sa tante dans la salle de l'Egypte antique. Pour ce qui est de Paris et son attrait touristique nous pouvons bien évidemment traiter de *Midnight in Paris* où Gil Pender, amoureux de la capitale française vient en vacances le temps de quelques voyages temporels et d'un divorce. Le protagoniste découvre alors un Paris touristique sur deux niveaux, le premier étant celui de la première temporalité de la narration, le second celui des années 1920 où Gil se retrouvera lors de ses voyages temporels. Dans tout les cas, ces deux films aspirent à présenter les personnages comme des érudits de cultures artistiques dans une ville où l'art prend une place importante. Mais c'est aussi le cas pour la fascination du cinéaste lui-même qui prend le temps lors de l'ouverture de *Manhattan* et *Midnight in Paris* de présenter la ville à travers une forme extra-narrative mais nous y reviendrons plus tard.





Fig**. 18.** *Midnight in Paris*, Fig**. 19.** *Un Jour de Pluie à New York*

Les villes ont cependant plus en commun que le tourisme et l'influence qu'elles dégagent, en effet, on retrouve de véritables similitudes dans la construction géographique de New York et Paris. Comme nous l'avons précisé plus tôt, Woody Allen aime présenter New York à travers ses quais, en témoignent les divers célèbres scènes de *Annie Hall* ou *Manhattan*. La romance au bord du fleuve, on la retrouve dans *Tout le monde dit I love You* où Joe et Steffi, ex-amants, se laissent aller à la danse sur les quais de Seine le temps d'une déclaration d'amour, celle d'un amour passé.





Fig**. 20.** *Annie Hall*, Fig**. 21.** *Tout le monde dit I Love You*

Même si New York n'est pas une capitale comme Paris, les deux villes possèdent une grande diversité culturelle et démographique. Les villes s'étalent en tant que territoire vaste et proposent alors aux cinéastes une possibilité quasi infinie d'espaces à filmer. De ce fait, Woody Allen adapte ses histoires en fonction de ce qu'il veut présenter des villes en question. Sans vouloir en dresser un panel

complet afin de retranscrire l'immensité territoriale des villes et ce qui les occupent, le cinéaste aime varier les traitements narratifs au sein de ces métropoles en exploitant les voyages temporels avec *Midnight in Paris* cités plus tôt ou encore les films chorals avec *Tout le monde dit I Love You*. Cela permet de représenter par le traitement narratif donc mais aussi le genre une plus grande diversité d'espaces et de lieux que proposent respectivement Paris et New York.

Paris chez Woody Allen peut alors être une représentation de New York, un New York allenien pour être plus précis. Comme nous venons de le voir *Tout le monde dit I Love You* ferait correspondre la ville de Paris à New York par l'iconographie de sa géographie. En effet Paris n'est que très peu montrée si ce n'est pas ses quais de Seine, Paris deviendrait pour ce film et pour Allen une ville de romance par ses lieux reconnaissables. Pour ce qui est de *Midnight in Paris* à contrario, la ville se veut plus présente à l'écran mais pour soutenir ce que Woody Allen avait déjà implanté dans le décor new-yorkais de ses précédents films à savoir une richesse frôlant la bourgeoisie, très érudit, voguant d'une culture à une autre. Le réalisateur emploierait alors la ville de Paris comme remplaçante de New York et ce à travers différents films pour, à chaque fois, laisser transparaitre l'atmosphère new-yorkaise qu'il avait déjà établi dans sa filmographie.

Avant de conclure ce premier chapitre sur ces similitudes entre New York et Woody Allen ainsi que notre ouverture sur l'Europe, il est nécessaire de présenter, en amont de l'étude de l'Europe allenienne, la notion clé de ce mémoire : la ville comme territoire et ses différentes facettes.

3.3 La ville comme territoire aux différentes facettes

Avant de nous plonger plus en détail sur les villes de la période européenne de Woody Allen, il est important d'introduire une réflexion autour de différentes notions clés qui définiront notre conception de la ville allenienne. Comme nous l'avons déjà précisé précédemment, la ville chez Woody Allen possède plusieurs visages, plusieurs facettes que ce soit par sa diversité de lieux dans un premier temps avec ses motifs spatiaux que l'on retrouve avec, par exemple, les parcs et quais, mais aussi par la variation de cadrage que propose le cinéaste. Lorsque Woody Allen filme New York par exemple, il exploite chaque

possibilité de cadrage, du plan serré sur un personnage au plan fixe et symétrique en passant bien évidemment par le plan d'ensemble, véritable icône de la ville comme territoire grandiose. Cependant Woody Allen possède une patte cinématographique dans la conception de ses plans et du montage qui en découle. La ville chez Woody Allen n'est pas qu'un simple point de repère visuels pour le spectateur, ne cherchant qu'à présenter les métropoles à travers un visage purement esthétique. À cela, Woody Allen préfère les plans séquences ou les plans longs aux coupure élégantes laissant alors le temps aux images de présenter la ville et ses personnages au sein d'un cadre prédéfini. Car la ville chez Woody Allen ce n'est pas seulement un plan fixe d'une ville en mouvement, c'est une vie filmée en mouvement au sein d'une ville fixe. Prenons pour premier exemple l'ouverture de *Celebrity* où l'avion dessinant les lettres du mot « Help » dans le ciel (accompagné de la 5e symphonie de Beethoven) devient indice de mouvement dans le cadre fixe du plan présentant une ville toute aussi fixe observant l'étrange scène se déroulant dans le ciel de New York. Cette séquence propose une vision pluri-spatiale de la ville à travers plusieurs échelles de plans se répondant entre elles par des raccords regards/regardants. La ville filmée en plan d'ensemble propose une construction à deux niveaux, ce qui est proche du sol tout d'abord (les buildings particulièrement figurant la verticalité du discours des images de la séquence) puis ce ciel immaculé sur lequel vient s'inscrire en traînées blanches les quatre fameuses lettres. Ce plan est alors entrecoupé de plusieurs autres plus courts présentant les badauds arrêtés, le nez vers le ciel observant, tout comme le spectateur juste avant, l'avion et son message de détresse. Dès l'ouverture de *Celebrity*, Woody Allen impose plusieurs espaces à la ville, par la construction des plans mais aussi leurs diversités. Du dedans, avec les travailleurs se précipitant sur les grandes baies vitrées des gratte-ciels pour observer le spectacle, au dehors avec la cohue de Time Square dont quelques marcheurs arrêtent leur marche frénétique, interpellant leurs voisins pour leur pointer du doigts l'étrange scène. Ces diverses scènes proposent à chaque fois une échelle de plan différente, du plan serré sur les passants au plan d'ensemble sur la ville. Woody Allen ne cherche toutefois pas à ordonner ces plans, ils ne sont pas mis bout à bout afin d'avoir une construction croissante, au contraire, la diversité

de ces échelles est désordonnée afin d'appuyer la multitude de points de vue sur la scène mais aussi au final sur la ville.

Ce schéma est ici un exemple pour la ville de New York mais nous le retrouverons dans le prochain chapitre relatif à l'Europe.



Fig**. 22.** *Celebrity*

Comme nous l'avons cité à de maintes reprises dans ce premier chapitre, la variété d'espaces géographiques dans le cinéma de Woody Allen conforte la conception des villes comme des territoires aux facettes/visages divers et variés. Ces différents visages de la ville et le comportement des personnages au sein d'eux seront alors nommés comme les espaces cinématographiques, la ville quant à elle conservera son statut territorial tout au long de ce mémoire.

Nous venons donc de voir comment Woody Allen représente ses villes à travers sa variété d'espaces qu'ils soient de l'ordre cinématographique ou géographique. Cependant il est important de noter que le cinéaste ne saisit pas l'entièreté de la ville dans ses films malgré cette diversité présente à l'écran. Charlotte Garson disait de Woody Allen dans *La ville au cinéma* : « Qu'il ne saisit pas la métropole, loin s'en faut dans la totalité de ses dimensions. ». C'est le cas de New-York par exemple où la métropole n'est présentée (sans faire de

généralités) qu'à travers l'île de Manhattan et parfois Coney Island. En effet, le New York allenien devient une entité urbaine mono-culturelle dans le sens où celui-ci n'est pas réellement fidèle à ce que la ville de la grosse pomme est dans la vraie vie sur un plan culturel, démographique mais aussi géographique. Je contesterais toutefois les propos de l'auteure du fait que ceux-ci ont été publiés en 2005, ce qui nous amènerait à nous pencher plus en détail sur l'Europe et sa diversité spatiale dans le cinéma de Woody Allen.

Notre conception du traitement de la ville par Woody Allen dans ce mémoire ne peut se résumer en l'étude d'un seul film. Tout comme notre réflexion, la représentation de la diversité urbaine des métropoles chez le réalisateur new-yorkais repose sur un ensemble filmographique, un ensemble qui fait un tout. Certes nous venons de voir des récurrences chez Woody Allen mais on ne peut cantonner la représentation de la Grosse Pomme à seulement *Manhattan* ou *Annie Hall*, celle-ci est bien plus vaste que cela. Tout comme l'Europe de Woody Allen que nous allons étudier plus en détail dans le prochain chapitre qui sera réellement le coeur de notre réflexion. Car nous allons voir comment Woody Allen construit le traitement de la ville en étage, en emboitement et en diversité de discours qu'il peut proposer à travers ses différents films sur le sol de l'ancien continent.

En effet, la ville européenne chez Woody Allen est présentée à travers de nombreux visages, Londres par exemple est traitée sous deux différents aspects dans deux films distincts que sont *Matchpoint* et *Le Rêve de Cassandre*, deux films que nous allons désormais étudier.

Le portrait de ville, l'Europe de Woody Allen

1. Le Londres de Woody Allen, entre glamour et pauvreté

1.1 *Matchpoint,* le Londres luxueux et glamour

« En un clin d'oeil, je signai le contrat et bientôt New York devint Londres. Les Hamptons furent remplacés par les Cotswolds, les cafés devinrent des pubs, et on mangeait des puddings à la place des bagels[24] ».

En 2005, Woody Allen délaisse les grandes rues de son New York natal pour la capitale anglaise dont les décors resteront présents sur les deux films suivants[25]. Cependant, *Matchpoint* n'est pas seulement le premier film ouvrant la période européenne de Woody Allen : il instaure un effet de bascule esthétique, une passerelle avec un nouveau ton qu'il tentera d'aborder lors son voyage cinématographique à travers le vieux monde. Sa première approche du continent européen lors de sa période contemporaine réside dans une volonté de se détacher des genres qui lui sont chers : la romance reste présente, mais l'aspect comique de celle-ci est totalement délaissé pour laisser place à un scénario plus sombre, déteignant sur l'esthétique du film dans son entièreté. Ce romantisme prédominant dans la filmographie du cinéaste est toutefois traité sous couvert d'un érotisme plus cru, plus sensuel. Woody Allen se permettra d'allonger son discours, qu'il limite souvent à la durée moyenne de 105 minutes. *Matchpoint* peut se vanter d'être le plus long de ses films avec ses 124 minutes. Ce n'est pas anecdotique : le film se veut comme une une véritable transition, un renouveau du réalisateur ouvrant sur la période que nous étudions dans ce mémoire.

---

[24] ALLEN Woody, *Soit dit-en passant, Autobiographie*, Paris, Stock, coll. « La Bleue », 2020 Page 471.

[25] *Scoop* (2006) et *Le Rêve de Cassandre* (2007)

La caméra devient un véritable support pour la fascination du spectateur à l'égard du personnage de Nola (Scarlett Johansson), la magnifiant par des plans serrés sur son visage. Lors de la rencontre entre Chris et Nola en particulier, le plan épouse le visage de la femme fatale américaine allumant sa cigarette.
Cet érotisme est aussi traité par le réalisateur à travers la couleur de l'image et des décors : il règne lors des scènes d'ébats une lueur dorée, contrastant avec la pureté blanche de la haute bourgeoisie londonienne.

Car le personnage de Nola est à l'opposé du monde que découvre Chris. C'est dans un appartement modeste que les amants se retrouvent, loin des grandes maisons de vacances en campagne ou des penthouses avec vue sur la Tamise.




Fig**. 23. 24.** *Matchpoint*

Woody Allen joue de ce contraste entre le blanc, synonyme de pureté, et les teintes chaudes variant du jaune au rouge. La couleur rouge se remarque particulièrement lors des séquences se déroulant à l'opéra. C'est à l'ombre des balcons que l'on découvre le visage empourpré de Chris, tourmenté tout d'abord par l'adultère puis par le meurtre. L'opéra devient un lieu de réflexion, ou du moins de transition entre un pic de la narration et un autre. La première rencontre entre Chloé et Chris se fait à l'opéra très tôt dans le film. Rapidement, on remarque les enjeux du cloisonnement spatial et intime du balcon créant un véritable espace constitué de ses corps. En hauteur et loin de la foule, Chloé peut observer Chris sans crainte d'être remarquée. Les retrouvailles entre Nola et Chris après leurs premiers ébats se déroulent ici aussi à l'opéra. Les deux protagonistes se retrouvent isolés durant une représentation, afin de reparler de ce qu'il leur est arrivé, au milieu d'un long couloir vide éclairé par une lumière rougeâtre.

Cette construction de l'espace peut rejoindre celle que Gilles Deleuze théorise et présente dans son ouvrage *L'image-temps*[26], où l'auteur démontre la relation inhérente du corps à la construction de l'espace. Citant les notions d'images blanche, noire, froide ou chaude[27], Deleuze tente de démontrer l'importance du corps vis à vis de son espace et comment ils peuvent discourir entre eux.

Même si *Matchpoint* traite de ce conflit entre le luxe sérieux et le plaisir inconscient, il conserve une notion importante : celle du glamour.

Car Londres est représentée par Woody Allen dans *Matchpoint* comme une ville glamour, dans le sens où celle-ci possède son propre charme sophistiqué. La haute bourgeoisie, incarnée par la famille de Tom, apporte cette notion au film. Le personnage de Chris découvre alors les beaux lieux de la capitale anglaise, en particulier dans les salles d'opéra. L'image que l'on voit de la ville se concentre particulièrement sur un Londres propre, soigné et bien évidemment luxueux. Cette facette de Londres repose en grande partie sur ses décors, ses lieux de vie ou de travail : les terrains de tennis impeccablement soignés, les grands appartements aux murs blancs ou encore les immenses demeures familiales et leurs jardins. Woody Allen présente ces lieux par le biais de plans d'ensemble ou larges permettant de filmer l'étendue des jardins de la famille de Tom. Cette composition a pour intérêt d'amplifier l'aspect ostensiblement privilégié de la vie bourgeoise londonienne.

La première séquence du film nous plonge dans cet espace luxueux protégé par le grillage. Ce grillage instaure alors pour le spectateur un sentiment d'espace infranchissable, cloisonné. Cette haute bourgeoisie en tant que cellule socio-culturelle, se fait sentir aussi dans la ville de Londres elle-même, lorsque Chris croise par hasard un ancien collègue du tennis à New Bond Street, célèbre rue de la capitale comportant quelques-uns des plus prestigieux magasins de luxe. Chris Wilton est alors magnifié dans le regard de son ami impressionné par le chauffeur, le costume et la voiture de fonction mais aussi par ce décor. Associé à

---

[26] DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985

[27] *Ibid*. page 259

des noms prestigieux tels que Cartier ou Chanel le protagoniste apparait au centre d'un sur-cadre luxueux composé des deux boutiques.

Ces cellules stratifient le paysage, créants de véritables espaces connotatifs. Des espaces créés par la composition visuelle de l'image de Woody Allen ayant une valeur cloisonnante.



Fig**. 25. 26.** *Matchpoint*, Woody Allen

Nous pouvons mettre en évidence cette réflexion en étudiant plus en détails les premier[28] et dernier plans de *Matchpoint*. Dans ces deux scènes, on retrouve le personnage de Chris Wilton, tout d'abord de dos puis enfin de face, observant la Tamise et la ville de Londres.

Dans un premier temps donc, Chris intègre la vie luxueuse londonienne. Il pénètre dans la haute bourgeoisie, un monde fermé, représenté par cette clôture cloisonnant un espace dont l'accès est limité. Lors du dernier plan du film, Chris est montré de face faisant désormais partie de sa nouvelle classe sociale. Le spectateur n'est plus spectateur *avec* le protagoniste, mais spectateur *du* protagoniste; car ce monde reste un rêve pour l'observateur, un rêve que Chris a atteint au prix d'un immense sacrifice. Ce spectateur accompagnant tout d'abord Chris devient observateur, détaché de toute attache au personnage par ce plan très serré sur le visage tourmenté du protagoniste. Il est intéressant de noter la relation que l'on peut entretenir avec le personnage en tant que spectateur en fonction de la narration bien entendu, mais aussi de cette composition visuelle des images d'ouverture et de fin. On se sent plus proche du personnage lorsqu'on le suit de dos à travers le grillage, mais le fait de se rapprocher autant du visage de Chris

[28] Le « premier plan » de *Matchpoint* ici est le premier plan au sens diégétique du terme, ne considérant pas le plan fixe et métaphorique de la balle de tennis frappant le filet comme les premières images du film.

éloigne le spectateur du personnage de manière contre-intuitive. Il pourrait sembler étonnant au premier abord de détacher la relation au personnage en le faisant passer de dos à de face. Cependant la projection du spectateur dans le film tiendrait de sa représentation en tant qu'entité spatiale. Chris n'occupe pas le plan lors de l'ouverture, il n'est qu'une forme au premier plan laissant deviner l'espace qui lui fait face.

Ce schéma n'est pas présent lors du dernier plan : Chris devient l'élément central du cadre, ne laissant pas au spectateur la possibilité d'étendre son regard au delà d'un premier plan personnifié et découvrir une profondeur de champ et d'espace. L'espace n'est alors plus partagé entre le spectateur et le personnage. L'immersion à l'intérieur du cadre ne peut plus se faire à cause de cette composition occupée par le visage de Chris.

Comme nous venons de le voir par les notions de luxe ou de glamour, le Londres de *Matchpoint* se concentre sur un seul milieu social aisé et délaisse une classe plus modeste. C'est cette population que l'on pourrait même considérer comme pauvre que Woody Allen présente dans son troisième film londonien : *Le Rêve de Cassandre*.

1.2 Le rêve de Cassandre, la banlieue populaire

Troisième film se déroulant à Londres, *Le rêve de Cassandre* signe le retour de Woody Allen à un ton plus sombre que dans son précédent *Scoop*. Londres ici se résume à ses quartiers populaires, au sud de la capitale, où l'on découvre nos deux protagonistes, les deux frères Ian et Terry interprétés respectivement par Ewan McGregor et Colin Farrell. Avec ce film, Woody Allen semble profiter du cadre gris et populaire des quartiers du sud pour se pencher sur des questions beaucoup plus intimes que ses précédents films.

Le rêve de Cassandre se distingue dans la filmographie de Allen pour de nombreuses raisons. Tout d'abord, Woody Allen délaisse totalement ses castings d'Américains pour une distribution purement britannique aux divers accents[29].

Sur un plan plus diégétique, le traitement de la fraternité change le discours allenien alors plutôt porté sur la relation entre soeurs[30]. À ceci s'ajoute une bande originale composée par Philip Glass, aux antipodes du jazz traditionnel que l'on peut retrouver dans une grande majorité de la filmographie de Woody Allen.

Oeuvre à part dans la filmographie du cinéaste, le film sera très vite détesté par la critique[31]. Toutefois, *Le Rêve de Cassandre* s'inscrit logiquement dans son oeuvre.

Lors de sa période européenne, le réalisateur s'est essayé à de nouveaux genres, de nouvelles esthétiques, *Le rêve de Cassandre* serait alors le paroxysme du drame sombre allenien surclassant *Matchpoint* ou *Crimes et délits* par son ton purement froid et son propos immoral.

Après *Matchpoint* et *Scoop*, Woody Allen sort du territoire londonien et de sa « City » luxueuse[32] pour inscrire ses protagonistes dans un paysage gris et dénué de charme. Les quartiers résidentiels aux maisons toutes semblables forment un décor parfait pour représenter la perdition des personnages du *Rêve de Cassandre*.

La monotonie de la banlieue populaire rejoint les sentiments des personnages. Lors des séquences en extérieur, Allen se détache de ses personnages, la caméra filme la scène en étant assez éloignée de celle-ci et permet de remarquer la profondeur de vide des banlieues de la capitale anglaise. On peut le remarquer lors d'une séquence de discussion entre Ian et Terry. Les personnages marchent le long d'une rivière. Isolés, les deux frères sont

---

[29] On peut remarquer l'accent cockney de Colin Farrell ou encore l'irlandais de Ewan McGregor.

[30] *Hannah et ses soeurs* est l'exemple parfait du traitement de la sororité dans le cinéma de Woody Allen.

[31] Fervent admirateur de Woody Allen, Philip French dira du *Rêve de Cassandre* dans *L'observer* à sa sortie : « *Le rêve de Cassandre* est une succession de moments à la mise en scène médiocre (…), les personnages se regardent maladroitement tout en échangeant des dialogues mal écrits (…). »

[32] La « City » londonienne, est le quartier de la rive gauche de la capitale anglaise. En plein coeur de la ville, elle est l'emblème de la prospérité de Londres, de sa puissance économique.

accompagnés d'un lent travelling arrière et d'une courte focale laissant deviner les rares silhouettes de passants beaucoup trop éloignés pour que cela dérange Ian et Terry. La filature des protagonistes est aussi une séquence où prend du recul sur la scène : le décor prend le dessus sur les personnages et les perd dans une immensité spatiale. Mis à part les péripéties d'Ian et Terry, rien ne semble réellement se passer dans la banlieue londonienne, il y règne une atmosphère grise, froide, mais surtout vide.

Les quelques moments de bonheur du film se résument aux rapides virées dans la nature d'Ian et de ses différentes compagnes. Ici, la musique de Philip Glass prend le dessus sur l'image, le soleil brille (ce qui n'est presque jamais le cas dans le film) et les personnages semblent épanouis, à distance des atrocités qui suivront. Car le film dans son entièreté, devient une oeuvre grisâtre, la couleur des bâtiments se mariant au ciel constamment nuageux apporte cette atmosphère lourde et pesante. Woody Allen ne présente pas ses personnages de manière manichéenne et tend à proposer une vision nuancée de la psychologie de Ian et Terry. Sans noir ou blanc *Le rêve de Cassandre* joue de cette nuance de gris qui devient une réelle force esthétique. La première séquence se déroulant sur le Cassandra's Dream (le bateau des deux frères) en est l'exemple parfait. Avant même que la question principale du film soit évoquée, il règne au dessus des protagonistes ce ciel noir et orageux annonciateur du futur malheur.



Fig**. 27.** *Le Rêve de Cassandre*

Même si le thème du meurtre était présent chez Woody Allen avec *Crimes et délits* et *Matchpoint*, dans ce troisième volet londonien, le réalisateur se plonge dans une psychologie bien plus profonde, une analyse de la pensée de l'homme « lambda[33] » face à l'acte le plus impardonnable qui soit. Profondément triste et cynique, *Le Rêve de Cassandre* ne laisse aucune place à l'espoir ou ne serait-ce qu'une part d'émotion positive pour le spectateur. Ce personnage modeste, et populaire en quête de richesse illustre une question essentielle dans la réflexion autour du *Rêve de Cassandre* : comment Woody Allen représente-t-il cet écart social que l'on peut retrouver dans une géographie urbaine très structurée entre son centre-ville et sa banlieue pauvre ?

Londres, depuis 1970, a subi ce que l'on qualifie aujourd'hui de fragmentation sociale de l'espace[34]. La gentrification du centre-ville londonien amène cet écart des classes sociales, poussant les plus démunis à s'éloigner vers les banlieues populaires, le centre-ville devenant un monde presque inaccessible pour la majeure partie de la population.

Les personnages d'Ian et Terry représentent cette pauvreté de Londres, ne rêvant que d'une seule chose : s'extraire de leur quartier populaire. Les seconds rôles sont alors présents pour démontrer cet écart entre deux espaces au sein d'un seul et même territoire.

Howard (Tom Wilkinson), l'oncle riche vivant aux États-Unis revenu à Londres pour demander à ses neveux de l'aider à régler son problème par exemple, le véritable antagoniste du film, invite sa famille au Claridge, haut lieu luxueux de Londres où la famille de Ian et Terry semble perplexe à l'idée de s'intégrer à ce monde qui leur est inconnu. Cette dualité dans *Le Rêve de Cassandre* entre le monde riche et le monde pauvre de la capitale anglaise revient à de nombreuses reprises durant le film. Le personnage de Ian représente à lui seul les deux esthétiques de Londres. Habillé en costume chic et conduisant des

---

[33] « l'homme lambda » est ce personnage des milieux populaires, dont l'attachement se fait plus facilement de par sa proximité, ses similitudes avec le spectateur moyen ne répondant que rarement aux critères des jeunes hommes riches et érudits chez Woody Allen.

[34] Se référer à la thèse de Frédéric Richard. De la polarisation à la fragmentation socio-spatiale, processus de recomposition urbaine à Londres. Géographie. Université de Poitiers, 2001. Français. tel-01679675

voitures de luxe, Ian ne reste pas moins un membre de cette classe populaire de la banlieue. Malgré son envie de se démarquer de sa famille en tentant d'impressionner ses proches il ne peut toutefois pas mentir éperdument. Sa pauvreté le rattrape lors d'une séquence dans un bar en compagnie des amies de sa compagne. Ian ne parvient pas à se vanter de l'acquisition de son bateau, reprenant chaque remarque en insistant sur la petite taille du voilier, comme pour rappeler au monde qu'il reste modeste et bien moins flamboyant qu'on peut le croire.

Le Rêve de Cassandre propose alors une toute nouvelle vision de la capitale anglaise dans le cinéma européen de Woody Allen. On pourrait même dire une nouvelle vision de la ville elle-même dans l'esthétique du réalisateur.

Cependant, si l'on se concentre sur *Matchpoint* et *Le rêve de Cassandre*, apparait une question importante vis à vis du traitement de la ville au cinéma et de son portrait : Comment Woody Allen, dans un seul et même territoire, laisse-t-il transparaitre une véritable dualité opposant deux mondes très distincts, esthétiquement et socialement ?

1.3 Londres, un territoire à deux visages

On peut faire de nombreux parallèles entre *Matchpoint* et *Le rêve de Cassandre*, mais ceux-ci seront principalement de l'ordre de la différence entre les deux oeuvres de Woody Allen. Bien que liés par le genre dramatique et le thème de l'homicide, chacun des deux films traite à sa manière ces aspects. Le Londres de *Matchpoint* n'est pas le Londres du *Rêve de Cassandre*. le premier serait donc une représentation glamour de la ville, le second plutôt tourné vers son fond discursif populaire.

Woody ne cherche pas à représenter la ville par le biais d'une explosion de couleurs comme il pourra le faire dans *Midnight in Paris*, par exemple. Le réalisateur privilégie un filtre grisâtre à l'image se couplant parfaitement avec le temps pluvieux de la capitale anglaise.

Les décors deviennent alors de véritables motifs discursifs dans le cinéma londonien de Woody Allen. D'un côté, dans *Matchpoint,* ces décors sont épurés, les appartements immenses et vitrés apportent cette impression de grandiose, une véritable romantisation de la ville de Londres. De l'autre, dans *Le rêve de Cassandre,* l'espace est restreint, les appartements encombrés ne laissent pas la possibilité aux protagonistes de respirer librement. On retrouve cette idée lors des séquences se déroulant dans l'appartement des parents d'Ian et Terry, où les personnages sont enfermés dans le cadre, très encombré par un mobilier qui semble occuper chaque recoin possible de la pièce.

Outre les lieux de vies, les milieux de culture et de travail sont très différents dans les deux films : Chris Wilton évolue en costume dans son grand bureau de la City, un décor à l'opposé du garage sale et salissant de Terry. Les décors filmiques deviennent alors le reflet de la société londonienne présentée par Woody Allen. Ces lieux, par leurs façades, confortent cette idée d'uniformité du paysage en tant qu'indicateur social.

Plus précisément, ces bâtiments se répétant grâce à la profondeur de champ apportent une unité graphique, esthétique, démontrant l'aspect prédominant de la classe sociale dans un espace donné. C'est par exemple, la New Bond street de *Matchpoint* comme évoqué plus tôt ou les quartiers résidentiels du *Rêve de Cassandre* où les maisons ne se distinguent pas de leurs voisines. Cependant, l'étendue spatiale n'est pas présentée par Allen de la même manière dans les deux films et ne véhicule pas les mêmes impressions pour le spectateur.

Le fait de faire répéter un motif dans un espace donné, comme la New Bond Street, cloisonne le personnage à l'intérieur de cet espace et ne le pousse pas à sortir de celui-ci. Cependant, l'espace filmique n'est pas toujours ressenti par le spectateur comme il pourrait le concevoir pour le personnage. Afin d'appuyer mes propos concentrons nous sur une citation d'Antoine Gaudin :

> « La sensation spatiale sera donc plus ample et plus vaste dans un film en Scope quasi intégralement composé de plans larges en extérieurs naturels dégagés (…) que dans un film quasi intégralement composé de plans rapprochés en intérieurs urbains surchargés ».
>
> Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique*[35]

[35] GAUDIN, Antoine, *L'espace cinématographique, Esthétique et dramaturgie*, *op.cit.*, page 83

Cette citation d'Antoine Gaudin rejoint la double conception de la ville de Londres par Woody Allen avec *Matchpoint* et *Le Rêve de Cassandre* sur le plan de la sensation spatiale. Cette sensation spatiale plus ample est celle des quartiers populaires du sud de Londres en dualité avec la surcharge du centre-ville de *Matchpoint*. Le fait de placer sa caméra au plus près des personnages les cloisonne dans l'espace urbain qui les entoure. On remarque qu'Allen joue avec ce principe dans *Matchpoint*, comme nous l'avons vu plus tôt, avec le grillage surchargeant l'image. *Le Rêve de Cassandre* par le biais de ces espaces au paysage dégagé propose une vision plus étendue de Londres et ses alentours. Le décor naturel de la ville de Londres deviendrait alors référence spatiale dans sa force symbolique en tant qu'entité réaliste.

Véritable indice tangible de la représentation spatiale, le décor devient un réel élément discursif pour Woody Allen et lui inculque sa propre puissance de présence au même niveau que les personnages eux-mêmes.

Par sa présence discursive et symbolique, le décor londonien des films de Allen devient sujet et agit sur le film comme un acteur[36]. Le décor allenien se suffit alors à lui-même et se détache du discours diégétique afin de véhiculer une pensée autre, ici celle du territoire étendu.

Lié à cette notion de décor, le lieu clos amène une nouvelle réflexion quant à la représentation des deux Londres. Dans *Matchpoint*, le centre-ville, de par sa densité démographique, devient un lieu où l'intimité des personnages est brisée, où le secret ne peut pas être gardé en toute sécurité. De ce fait le réalisateur plonge ses personnages dans divers lieux fermés, à l'abri des regards.

Dans *Le rêve de Cassandre*, Woody Allen filme ses personnages en plein air, que ce soit aux terrasses des pubs, dans les parcs mais aussi dans les quartiers résidentiels chics dont les rues vides la nuit deviennent le lieu parfait pour les méfaits des protagonistes. Dans ce film, le lieu clos n'est plus un endroit sûr, il est plus aisé de parler en extérieur loin de l'affluence, comme en témoigne cette séquence où Terry et Ian sortent par une porte arrière d'un bar pour discuter aux abords de la voie ferrée. La conception de l'espace, tout en profondeur, est

[36] BAZIN André, *Le décor est un acteur*, Ciné-club, n°1, décembre 1949

renforcée dans cette scène par les rails qui occupent une grande partie du cadre et créent de nombreuses lignes de fuites.

Woody Allen suggère alors cette idée de vide, jouant de la grande valence spatiale[37] qu'apportent ces voies ferrées, le paysage des quartiers populaires diffère de l'imagerie condensée, surchargée du centre-ville londonien. Ce qui renforce cette notion ce n'est pas seulement ici la profondeur de champ c'est la ligne de fuite crée par les rails mais aussi les trains qui rendent les espaces presque palpables pour le spectateur.



Fig**. 28.** *Le Rêve de Cassandre*

Apparait alors une atmosphère claustrophobique dans *Matchpoint* : Chris Wilton cachant sa liaison avec Nola doit s'éloigner, difficilement, afin d'éviter Chloé ou les personnes l'entourant. La tension est alors bien plus palpable dans *Matchpoint* où le danger peut se cacher tout près du protagoniste et surgir sans prévenir. Lors de l'assassinat de Nola, la séquence est basée sur la réflexion de Chris, le protagoniste se doit d'agir de manière réfléchie et échafauder le plan parfait afin de ne pas tomber nez à nez avec des voisins, possibles témoins de la scène. Dans *Le rêve de Cassandre*, les personnages peuvent évoluer à leur aise dans les quartiers du sud de la capitale. Seules des habitations semblent occuper le

[37] « Au cinéma, la notion de valence spatiale : la présence, l'habitabilité et la grandeur de l'espace *représenté*, telles qu'elles sont *perçues consciemment*; et la répartition abstraite des volumes de plein et de vide *inscrite* au sein de l'image, telle qu'elle est *sentie primordialement* (la valence spatiale étant proportionnelle au volume de vide). »
GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique, Esthétique et dramaturgie*, *op.cit.,*Page 75

paysage de ce film, laissant l'effervescence de Londres à distance, dans un centre-ville que l'on ne verra qu'à très peu de reprises.

Nous pouvons toutefois remarquer quelques détails importants lorsque nous cherchons à trouver des similitudes entre les deux films. Un lieu réunit *Matchpoint* et *Le rêve de Cassandre* : les bord de la Tamise, lieu iconique laissant apercevoir Big Ben ou Westminster, lorsque Ian rencontre sa belle-famille par exemple ou le magnifique appartement de Chris et Chloé surplombant la ville, niché au-dessus de Lambeth Bridge. Ce lieu confère à la ville de Londres une force implacable. Ces décors unifient la capitale en en faisant une seule entité aux visages multiples. Woody Allen étale sa représentation géographique de Londres, en particulier dans *Le rêve de Cassandre* où il propose une vision plus complète de la cité. Toutefois, le fait d'insérer des séquences se déroulant dans les lieux iconiques mentionnés plus tôt permet à Allen de recentrer son discours vis-à-vis de Londres. Même si la narration se déplace à travers divers espaces, la puissance territoriale de Londres reste prédominante. Car les espaces alleniens ne sont pas seulement créés par son travail de composition de l'image et du cadre imposé. Les espaces sont cette pluralité de lieux et de décors qu'Allen propose à travers *Matchpoint* et *Le Rêve de Cassandre*.

Chaque lieu-décor s'inscrivant un territoire défini deviendrait alors un espace filmique allenien. Le garage de Terry ou encore l'appartement de Chris et Chloé se démarquent en tant que motifs spatiaux dans leurs films respectifs, proposant un regard particulier à l'égard de la ville de Londres et de son territoire.

Woody Allen dépeint alors les diverses facettes de la capitale anglaise, dans *Matchpoint* il tente de retrouver une part de son New York avec ses beaux quartiers où trônent les bâtiments tout en hauteur. *Le rêve de Cassandre*, en revanche, veut ancrer le spectateur dans un monde sans idéal, loin des images romantisées que l'on peut se faire de l'Europe. Cette romantisation de l'Europe, Woody Allen s'y attardera bien plus en profondeur avec sa « trilogie européenne » prenant place dans Barcelone, Paris et Rome.

2. Les capitales européennes chez Woody Allen, l'esthétique de l'idéal

2.1 Un genre cinématographique attaché à une ville propre

Tout au long de sa carrière, Woody Allen a pu s'essayer à différents genres cinématographiques, que ce soit le drame avec *Matchpoint*, la comédie musicale de *Tout le monde dit I Love You* ou encore le faux documentaire avec *Zelig* (*Zelig,* Woody Allen, 1983). Cet intérêt porté aux genres permet à Woody Allen de s'associer à la ville qu'il souhaite présenter.

Londres par exemple, son climat grisonnant, sa pluie battante et son centre-ville toujours vivant a toujours été représenté par le réalisateur sous couvert du genre dramatique associé au polar[38]. Cette association genre-ville permet à Woody Allen de proposer une vision particulière de Londres : celle d'une ville à plusieurs facettes qui cache derrière une haute bourgeoisie un visage plus sombre, populaire et sale, peut-on dire.

La comédie légère, parfois même onirique est, quant à elle, souvent associée à la ville de Paris. Capitale influente sur le plan de la culture et de l'art, le Paris de Woody Allen propose un véritable voyage dans un autre monde. Le ton de ces films dénote avec la représentation de Londres : Paris est une ville magique où il ne peut subsister que de la joie et du bonheur.

Barcelone, quant à elle, est vue par Woody Allen, du moins dans son *Vicky Cristina Barcelona*, comme une ville chaude où les personnages se laissent emporter par leurs désirs. La prédominance romantique dans ce film présente Barcelone comme une ville où la libération peut s'avérer contraignante. Le triangle amoureux (devenant parfois même un quatuor) renforce cette idée : la capitale catalane est le théâtre de jeux de relations, de désirs, que ce soit pour les nouveaux arrivants (Vicky et Cristina) ou les Barcelonais eux-mêmes (Juan-Antonio et Maria-Helena).

Enfin, Rome est une ville plus ouverte, où la diversité des personnalités est poussée au paroxysme par le biais du film à sketches. Mais nous y reviendrons plus tard.

---

[38] Le ton dramatique omniprésent figure particulièrement dans *Matchpoint* et *Le rêve de* Cassandre. *Scoop* malgré son ton plus comique traite toutefois d'une histoire de meurtre.

Woody Allen associe alors chaque ville européenne à un genre. Cela permet de renforcer le ton du film, qu'il soit comique ou dramatique, mais apporte aussi une réelle valeur esthétique à la ville filmée par le réalisateur.

2.2 Paris, le rêve de l'Américain

Comme présentée en introduction, *Quoi de Neuf Pussycat ?* est le premier film de Woody Allen en tant que scénariste et se déroule à Paris. Depuis, le réalisateur a filmé la capitale française à deux reprises, tout d'abord dans *Tout le monde dit I Love You* puis dans *Midnight in Paris.*

« J'aime New York. Paris aussi. J'habite New York mais je vivrais bien à Paris.
C'est la seule ville qui lui soit comparable. »[39]
Woody Allen

Cet amour de Woody Allen pour la ville de Paris se ressent à travers ses deux films[40]. Tout d'abord, dans *Tout le monde dit I Love You*, Woody Allen est lui-même à l'écran, interprétant le rôle d'un homme parti s'exiler dans la capitale française après une rupture difficile. Cet exil dans le film est introduit par l'humour. L'homme désespéré qu'interprète Woody Allen ne sait pas comment réagir au départ de sa compagne. Sa première intention est de partir à Paris et de se suicider en sautant du haut de la Tour Eiffel. S'en-suivent alors de bons mots autour de la question du décalage horaire[41].

Toutefois la référence à la ville n'est pas seulement humoristique : elle dépeint un véritable idéal de Paris. Dans un premier temps, la capitale représentée à travers des lieux iconiques tels que la Tour Eiffel ici, pourrait apporter une valeur « grandiose » au suicide de Joe (Woody Allen). Mais Paris en tant que

---

[39] Citation de Woody Allen tirée d'une interview donné à l'émission télévisuelle « Ciné Regard » en Janvier 1979.

[40] Les « deux films » qui seront évoqués dans cette sous-partie sont *Tout le monde dit I Love You* et *Midnight in Paris*. Faisant partie du corpus principal, cette appellation aura pour but d'éviter la répétition des deux titres.

[41] « Avec Concorde, je serai mort 3 heures plus tôt. Avec le décalage horaire je peux être vivant ici et mort à Paris…Faire un tas de choses et aussi être mort » Joe Berlin (Woody Allen), *Tout le monde dit I Love You*

territoire lointain, permet d'évoquer la question de distance et par extension celle du décalage horaire renforçant cette idée de pays déconnecté du monde américain.

Dans *Midnight in Paris*, on retrouve particulièrement le lien entre New York et Paris dans l'ouverture du film, semblable à celle de *Manhattan*.

Les deux films proposent, en amont de la diégèse, un enchainement de plan sur la ville, sans réel discours ou amorce diégétique. *Manhattan* s'ouvre sur des plans de la ville, devenant de véritables cartes postales sur le *Rhapsody in Blue* de George Gershwin. Trente-trois ans après, avec *Midnight in Paris*, le réalisateur réitère ce schéma esthétique afin de présenter la ville de Paris. Sous la pluie ou le soleil, de nuit comme de jour, la capitale française est filmée sous ses meilleurs aspects grâce à la photographie de Darius Khondji, et magnifiée par Sidney Bechet et son *Si tu vois ma mère*[42]. Comment Woody Allen retranscrit-t-il sa propre vision de la ville de Paris à travers les premières images de celle-ci ?

Dans sa comédie musicale *Tout le monde dit I love You*, les premières images de Paris poussent l'imagerie de la capitale au paroxysme de ses clichés. Ces clichés sont à la fois filmiques et culturels, véhiculés par une imagerie particulière de la capitale et de ses habitants. Joe Berlin (Woody Allen) erre silencieusement sur un pont au dessus de la Seine, une baguette sous le bras, bien évidemment. On remarque alors que Woody Allen joue des clichés de la capitale, un Américain à Paris se doit de s'intégrer en déambulant sans but dans les rues de la ville après avoir acheté une baguette à la boulangerie.

Qu'en est-il de *Midnight in Paris*? Comme dit précédemment, les premières images de la capitale, contrairement à son prédécesseur, sont extra-narratives[43] et n'ont d'autres intentions que de magnifier Paris et ses différents lieux iconiques.

---

[42] Sydney Bechet ayant vécu à Paris, ceci explique l'intitulé francophone de son morceau.

[43] Les images d'ouverture de *Midnight in Paris* se détachent de la narration, elles ne s'inscrivent pas dans un continuum temporel ou spatial de l'histoire des personnages du film. Cette ouverture possède une véritable valeur discursive hors du schéma narratif, elle propose la vision de Woody Allen du Paris en tant que ville plus qu'en tant qu'entité spatiale et narrative.

C’est durant près de trois minutes et demie que la caméra du cinéaste se positionne aux quatre coins de la capitale, traduisant, avant même la première ligne de dialogue, la fascination de Woody Allen pour Paris.

Cette fascination idéalisée répond à un imaginaire cinématographique de la France par les États-Unis. Gil Pender (Owen Wilson) représente la fascination des Américains à l’égard de la capitale, en incarnant un jeune érudit, dont l’intérêt pour l’art se concentre à Paris.

Le cinéaste s’amusera de ces clichés et les répandra à travers ses films comme des clins d’oeil au cinéma classique hollywoodien et ses comédies musicales se déroulant à Paris. Nous pourrions penser à la dernière danse entre Joe Berlin et son ex-femme Steffi Dandrige (Goldie Hawn) dans *Tout le monde dit I Love You* qui n’est pas sans rappeler les chorégraphies d’ *Un Américain à Paris* (*An American in Paris*, Vincente Minnelli, 1951). Les deux protagonistes s’approprient le décor de la ville de Paris, devenant figure de la capitale. La chorégraphie en elle-même de Steffi et Joe rappelle la danse autour de la fontaine de Gene Kelly et Leslie Caron, jouant de la prouesse des deux danseurs et la caricaturant presque lorsque Goldie Hawn s’envole quelques mètres au dessus de Woody Allen pour retomber délicatement dans ses bras.



Fig**. 29.** *Tout le monde dit I Love You*

Cette imagerie idéalisée de la ville de Paris a pour vocation de lui conférer un statut magique, onirique. Cette séquence finale de danse entre les deux protagonistes dans *Tout le monde dit I Love You* en est un exemple parfait. Le film, réaliste dans sa narration, s'octroie un aparté magique, brisant les barrières de la physique. Paris devient le cadre propice à la rêverie, une échappatoire à la vie morose, ou du moins simple et sans extravagance. Le réalisme de la vie des personnages y est bousculée dés l'arrivée à Paris. Ceci se fait ressentir davantage encore dans *Midnight in Paris*. Gil Pender voit sa vie basculer lors de son voyage dans la capitale. La magie chamboule totalement sa pensée et sa conception du monde. Woody Allen traite le voyage temporel de manière très simple, sans extravagance ni représentation graphique. Du moins ces sauts temporels ne rejoignent-t-ils pas les codes habituels de la science fiction, genre inhérent à ce thème. Sans paradoxe ou complication, le passage d'une époque à une autre ou le voyage temporel pour le dire autrement de *Midnight in Paris* se dispense d'une représentation graphique forte[44], et se contente non sans pertinence, d'une simplicité narrative liée à l'imaginaire onirique que Woody Allen présente. Gil voyage à travers les époques de manière très fluide, soit par le biais d'une vieille voiture, ou tout simplement en passant une porte, se rendant compte à posteriori que les bars des années 20 sont redevenus des laveries et des épiceries de quartiers. Paris n'a alors pas besoin de se justifier : elle est magique par essence et ceci est accepté comme tel.

Woody Allen s'amuse aussi à proposer sa propre vision de Paris. La plongée dans les années 20 permet d'accompagner ses images d'un jazz joué intra-diégétiquement[45] par exemple dans *Midnight in Paris*. Mais cependant, la vision la plus allenienne de la capitale française est à la fin de son *Tout le monde dit I love You*, où se déroule pour le réveillon une grande fête en l'honneur des Marx Brothers, un moyen pour Woody Allen d'exprimer sa passion pour Groucho Marx[46].

---

[44] Ces scènes n'ont pas de « représentation graphique forte » dans le sens où celles-ci ne rejoignent pas les codes esthétiques des genres employant plus fréquemment les voyages temporels comme la science-fiction par exemple.

[45] L'apparition de Cole Porter au piano lors de la première soirée de Gil par exemple ou encore *La Conga Blicoti* de Josephine Baker jouée dans un bar de la capitale.

[46] Le titre original du film est aussi une référence aux Marx Brother, plus précisément un emprunt à une des chansons de *Plumes de cheval* (*Horse Feathers*, Norman Z. McLeod, 1932).



Fig**. 30.** *Tout le monde dit I Love You*

Le Paris de Woody Allen est alors à la fois magnifié, magique et idéalisé. Les personnages s'intègrent au paysage de la capitale sans avoir à se soucier de quoi que ce soit. Tout se déroule parfaitement, sans accroc. Paris devient une porte vers un autre monde, métaphoriquement dans *Tout le monde dit I love You* ou concrètement dans *Midnight in Paris*.

2.3 Rome, ville découverte et hétéroclite

Suite de sa virée européenne, Woody Allen réalise *To Rome with Love* en 2012, un an après le très apprécié *Midnight in Paris*[47]. Dans ce film, le cinéaste cherche à présenter la capitale italienne comme un lieu vaste, où les décors se multiplient, en parallèle de la diversité de personnages vivant ou séjournant dans la ville.

Woody Allen propose de nouveau un genre particulier afin de traiter des villes européennes : ici, c'est le film à sketches qui a été choisi. Par le biais de la multitude d'histoires que le réalisateur met en scène, il a la possibilité de filmer de nombreux lieux de la capitale et d'y présenter toutes les différentes classes sociales. Rome est à la fois une ville découverte, à découvrir et à redécouvrir. Ville découverte par ses personnages romains, en particulier la belle-famille de Jerry (Woody Allen) ou encore Anna (Penelope Cruz) dont la réputation au sein de

[47] *Midnight in Paris* reste, à ce jour, le film le plus apprécié par le public et la critique si l'on prend en compte le box-office, où il devance toutes les autres oeuvres de Woody Allen.

la capitale n'est plus à faire[48]. Une ville à découvrir pour les personnages en voyage comme Jerry et sa femme Sally (Greta Gerwig), par exemple. Enfin Rome est une ville à redécouvrir : c'est le cas pour les autres personnages, notamment lors des scènes relatant les aventures amoureuses Jack (Jesse Eisenberg), qui revisite la capitale et ses lieux iconiques pour les présenter à Monica (Elliot Page, prénommé Ellen lors du tournage).

Woody Allen se retrouve une nouvelle fois devant et derrière la caméra, endossant le rôle de Jerry, un Américain en voyage en Italie avec sa femme afin de rencontrer la famille de son gendre. En parallèle à cela, on peut citer le personnage de Jack, un Américain vivant à Rome et dont la vie est bouleversée par l'arrivée de Monica, une Américaine, amie de sa petite-amie. Enfin, Leopoldo Pisanello (Roberto Benigni) est un romain lambda qui découvre la vie de star, intégrant le milieu huppé de la capitale après une célébrité mystérieuse qui l'a happé sans véritable raison tangible.

Il est intéressant de noter que la représentation de la ville de Rome ne peut toutefois pas se résumer à ses lieux, riches d'un côté et populaires de l'autre.

Woody Allen dresse un véritable panel de personnalités et de visions des classes dans *To Rome With Love*. Le Rome chic est à la fois représenté par ses déjeuners d'affaire dans de luxueux jardins, ses palaces mais aussi ses opéras, lieux de mondanité où Jerry tente d'inscrire par tous les moyens possibles le nom du père de son gendre. On retrouve aussi le personnage de Leopoldo, un homme modeste vivant avec sa famille dans une maison au coeur de la ville, se satisfaisant, avant de rencontrer la célébrité, de sa vie simple et sans excès.

Enfin, on peut dresser un parallèle entre Jack et John (Alec Baldwin) : le premier est un étudiant en architecture vivant avec sa petite-amie dans un appartement simple dans le quartier des artistes de la ville, le second est un architecte ayant fait ses preuves, en vacances dans la capitale italienne. John est un homme qui a réussit sa vie et se permet une ballade dans les quartiers modestes qu'il côtoyait étant jeune.

Chaque personnage de *To Rome with Love* possède sa propre vision de Rome, sa propre interprétation. Le Rome de Pisanello n'est pas celui de Jack : la

[48] On peut citer cette séquence où Anna, lors d'une fête organisée par la famille de Antonio se fait alpaguer par ses clients, venant s'amasser autour d'elle.

ville déteint différemment sur chacun des personnages, dont elle devient à la fois le reflet et le réfléchissant. Leopoldo Pisanello est tout d'abord un réfléchissant de la ville de Rome : modeste père de famille, il mène la vie d'un Romain ordinaire, loin des extravagances du centre-ville et ses monuments célèbres. Cependant lorsque celui-ci devient subitement célèbre, la ville et sa représentation se transforment. Rome devient le reflet de la bourgeoisie lorsque l'Italien accède à la notoriété. Le spectateur découvre alors un nouveau visage de la ville, avec ses grands restaurants aux tapis rouges.

Les aventures de Milly et Antonio sont un autre exemple de cette notion de reflet-réfléchissant : Rome est une ville à découvrir, la fascination qu'elle exerce est à la fois perçue par les personnages mais également par les spectateurs dans un premier temps mais finit par changer de nature. Lorsque le couple se retrouve séparé, la ville s'adapte à cette séparation, présentant en parallèle le monde du cinéma dans la capitale avec Milly mais aussi les jardins cachés des grandes maisons bourgeoises avec Antonio.

Woody Allen s'attache à conserver une atmosphère climatique fidèle à celle de la ville de Rome. Inondée de soleil l'image prend une teinte chaude parfois même jaunie. Cette identité plastique que conserve le réalisateur à travers son film est un moyen de rappeler que chaque séquence, chaque nouveau lieu, fait partie d'un seul et même territoire : celui de Rome.

Toutefois nous pouvons remarquer que les séquences relatives au personnage de Jack (Jesse Eisenberg) se détachent de cette imagerie chaleureuse. Les moments clés de la vie de Jack se déroulent par exemple sous la pluie, lorsque celui-ci passe le cap et couche avec Monica (Elliot Page), ou encore, avant cela, lorsque celui-ci se retrouve seul sous l'orage avec l'amie de sa petite-amie, au milieu des ruines des bains romains.



Fig**. 31.** *To Rome with Love*

Nous pouvons alors dire de Jack qu'il est une représentation de Woody Allen, plus précisément du rôle de Woody Allen, en tant que substitut[49].

Très souvent en extérieur, les personnages doivent se réunir dans les lieux où une intimité forte est créée. Ceci dénotant avec le reste des personnages, Woody Allen détache ces séquences du film dans son entièreté afin de proposer une vision plus allenienne de la ville de Rome.

Le territoire devient alors immense : il possède différentes facettes, différents contours. La question du milieu social est inhérente au film de Woody Allen : celle-ci se pose quant à son intégration, difficile ou non. Rome devient alors un lieu où chacun peut y trouver son compte, réussite ou échec. La ville apporte son lot de richesses à la fois personnelle, relationnelle ou professionnelle. Le territoire en tant qu'entité spatiale est ainsi régi par un ensemble de lieux présentés par Allen au prisme du genre du film à sketches.

---

[49] Le « substitut » du personnage de Woody Allen est le rôle d'un acteur ou d'une actrice endossant les traits significatifs et les mimiques de célèbres personnages du réalisateur comme Alvy Singer (*Annie Hall*) par exemple. Avec le temps, Woody Allen a vieilli. Le réalisateur ne peut alors plus interpréter le rôle du jeune timide, au parlé rapide accompagné de grands gestes de la main, trouillard et transis d'amour. Ces substituts, nous pouvons les retrouver avec Jesse Eisenberg une seconde fois dans *Café Society* (Woody Allen, 2016) ou encore Scarlett Johansson dans *Scoop* (*Scoop*, Woody Allen, 2006).
BAILEY Simon, Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Woody Allen, Paris, éditions Carpentier, 2014, p. 171

2.4 Barcelone, un territoire qui s'étend au-delà de la ville

Dans *Vicky Cristina Barcelona*, la ville de Barcelone est découverte à travers les yeux des deux protagonistes : Vicky (Rebecca Hall) et Cristina (Scarlett Johansson), deux amies américaines venues passer leurs vacances d'été dans la capitale catalane. Les premières visites de la ville proposent une vision touristique de celle-ci, les séquences des deux amies s'enchainant les présentant devant la Sagrada Familia ou le Parc Guel. On pourrait penser que l'architecture de la ville et son très célèbre architecte et artiste Gaudì sera un apport esthétique au film de Woody Allen. Cependant, le territoire ne se cantonne pas aux images « classiques ». Très rapidement, le film devient une véritable virée à travers la Catalogne. Contrairement au traitement de la ville dans *Midnight in Paris* ou *To Rome With Love*, *Vicky Cristina Barcelona* propose un périple hors de la ville et de son bitume.

Les premières images de la capitale catalane sont vues depuis la grande terrasse de la famille de Vicky, surplombant Barcelone et ses alentours. Par la suite, la découverte de la Catalogne par les protagonistes ne se fait plus en qualité de touristes. Le temps d'un été, le personnage de Cristina, en particulier, semble devenir celui d'une barcelonaise, en fondant un semblant de famille. Du moins, elle établie des relations fortes et épanouies dans un territoire qui n'est, à la base, pas le sien. La campagne s'immisce dans l'imagerie de Barcelone par le biais des jardins essentiellement. La séquence où Juan Antonio (Javier Bardem) présente sa maison d'enfance et son père à Vicky, par exemple. Ici, le spectateur ne découvre pas la ville de Barcelone mais plutôt la campagne espagnole et ses maisons rurales. Mis à part les quelques moments « clichés » devant la Sagrada Familia ou la Casa Mila, le film s'ouvre vers ces espaces ruraux à la verdure resplendissante.

Contrairement à une ville comme Londres ou même Paris représentée sous la pluie par Woody Allen, Barcelone est une ville où le soleil rayonne . Le climat de la capitale catalane est pesant et chaud, parfois même étouffant. Cette approche de la ville dont le portrait passe alors par le climat affecte l'esthétique du film. La couleur est prédominante dans *Vicky Cristina Barcelona*, que ce soient les teintes chaudes très présentes à travers tout le film, ou encore ces espaces verts que l'on

retrouve à la fois dans les lieux privés comme dans les ruelles des quartiers résidentiels bordées d'arbres.

Woody Allen, par ces espaces ouverts, propose une nouvelle vision de l'intimité. L'intimité est désormais tournée vers l'extérieur. Les discussions importantes du film se déroulent sous un arbre, dans un jardin ou encore sur le banc d'un parc. La séquence de pique-nique entre Juan Antonio, Maria Helena (Penelope Cruz) et Cristina est remarquable de ce point de vue là. Les plans sont longs et s'enchainent uniquement par le biais de raccords regards entre les personnages. De ce fait, Woody Allen invite le spectateur dans une intimité champêtre, par le biais des plans longs à longue focale permettant de voir l'étendue du paysage, mais aussi des plans serrés sur le visage des protagonistes accompagnés d'une courte focale qui ne laisse apercevoir que les émotions.

L'intimité relationnelle intervient aussi dans les espaces extérieurs : les premiers ébats entre Vicky et Juan Antonio, par exemple, se déroulent dans un parc, en pleine nature. Nous pouvons aussi remarquer un plan qui résume très bien cette notion d'intimité en extérieur, avec la tante de Vicky et son amant, observés depuis l'intérieur à travers une baie vitrée. On retrouve un schéma inverse dans *Matchpoint* lorsque Chris sort dans une cour intérieure et surprend Nola et Tom dans l'entrebâillement d'une porte. La dualité entre ces deux scènes apporte une réflexion quant à la représentation de l'intime dans le cinéma européen de Woody Allen et comment celui-ci le traite à travers les espaces filmiques au sein du cadre. L'intimité des personnages peut être plus ou moins forte si elle se déroule dans un lieu clos ou en extérieur. Cela dépend alors de la ville où se situe le film de Allen. Le Barcelone représenté par la famille de Vicky est une ville qui s'étend, et permet aux habitants de se détacher du centre-ville et de s'approprier des espaces plus grands afin de profiter de l'intimité, même en extérieur. Londres au contraire, avec *Matchpoint* est un centre-ville compact, où l'intimité se fait à l'intérieur, loin des regards indiscrets.



Fig**. 32. 33.** *Matchpoint*, *Vicky Cristina Barcelona*

Barcelone est une ville qui s'ouvre vers sa campagne. De ce fait, les personnages peuvent vivre leur vie sans interférence. Le centre-ville de Barcelone devient impersonnel, soulevant une question d'ordre social actuelle : celle d'une ville dont le centre devenu trop touristique perd son charme propre. Barcelone devient alors une ville qui s'étend, où l'intégration totale se fait difficilement du fait de cet étalage territorial. L'arrivée du fiancé de Vicky à Barcelone en est la preuve formelle. La première situation à laquelle ils se confrontent se déroule en plein centre-ville, comme tout bon touriste américain émerveillé devant la Casa Mila de Gaudi.

Deux mondes s'opposent dans ce film : celui du luxe excentrique représenté par la famille de Vicky; et de l'autre, une vie plus artistique sans pour autant que celle-ci ne manque d'aisance financière. Car, sans véritable explication relative à la réussite professionnelle de Juan Antonio ou de sa famille, celui-ci vit dans une grande maison en campagne et ne semble manquer de rien. Érudit et vivant dans sa bulle, le personnage de Javier Bardem se détache de la bourgeoisie traditionnelle en s'y accommodant toutefois à plusieurs reprises. La première fois que l'on découvre ce personnage se déroule lors d'un vernissage. Tout comme Cristina, le spectateur remarque au milieu de la foule d'hommes et de femmes bien habillés, cet artiste à la chemise colorée et déboutonnée[50].

[50] Une autre séquence importante présente Juan Antonio dans un cadre plus bourgeois que celui dans lequel il vit. Lors des retrouvailles avec Vicky dans une fête organisé par une amie de sa tante, Juan Antonio se trouve au milieu de celle-ci, presque caché de la foule, derrière un buisson appuyé contre un arbre. Il n'est pas dit que le personnage n'apprécie pas ce cadre, il se font dans le décor à la perfection.

Vicky Cristina Barcelona expose une toute nouvelle façon de dresser le portrait de la ville par Allen. Celui-ci se fait par son territoire élargi, ne se cantonnant pas au célèbre centre-ville avec ses codes et ses cartes postales. Le film tient de son esthétique champêtre et de l'intimité qui en découle. Ce n'est toutefois pas traité par Woody Allen comme il l'a fait avec *Le rêve de Cassandre* : l'intimité, hors du lieu clos, se fait ici à distance de l'espace urbain, dans les parcs et jardins.

Le dépaysement est ressenti par le spectateur à travers ces différents espaces. Tout cela rejoint une question importante : celle du territoire en tant que lieu de nouvelle vie.

2.5 La capitale européenne, un territoire à diverses facettes, propice à la nouvelle vie

La capitale est, par essence, la ville la plus influente d'un pays. Elle en est souvent le coeur et le symbole culturel. À travers ses différents films, Woody Allen tente de démontrer le pouvoir de ces capitales en les magnifiant. La capitale devient une entité esthétique. Cette puissance apporte aux personnages de l'Américain la possibilité de s'inscrire dans le paysage de la capitale. Lui-même Américain séjournant en Europe durant les tournages, Woody Allen se projette à travers ses personnages dans ce nouvel espace géographique.

Cependant, la capitale et son centre-ville deviennent un lieu où la nouvelle vie peut se créer, même pour les personnes européennes. Nous pouvons citer le couple de Antonio (Alessandro Tiberi) et Milly (Allessandra Mastronardi) dans *To Rome with Love*, un couple de jeunes Italiens fraîchement fiancés en voyage à Rome : ces deux personnages voient leur vision de la vie de manière totalement différente lorsque ceux-ci arrivent dans la capitale et se retrouvent confrontés à eux-mêmes. Antonio est contraint d'engager une prostituée du nom d'Anna (Penelope Cruz) afin de la faire passer pour sa fiancée auprès de sa famille, tandis que Milly tombe dans les bras d'un célèbre acteur durant son errance dans la

capitale[51]. L'immensité de la ville est la cause de la séparation temporaire des deux protagonistes, Milly se retrouvant perdu au milieu des grandes places de Rome sans téléphone et ne parvenant pas à s'entendre avec les habitants de la ville[52]. Passionnée de cinéma, la jeune femme tombera par hasard sur le tournage d'un film, Woody Allen présente alors Rome comme une ville artistique où tout semble pouvoir se réaliser, même dans les pires situations.

Dans *Vicky Cristina Barcelona*, les deux Américaines que sont *Vicky et Cristina* découvrent Barcelone, chacune d'elles s'approprie le territoire via un milieu social très distinct. Cristina s'immisce dans le monde artistique, érudit, de Juan Antonio et Maria Helena dans les campagnes de la capitale catalane. Vicky, quant à elle, rejoint plutôt le milieu bourgeois de sa tante, séjournant dans la grande maison dans les hauteurs et l'accompagnant à ses fêtes chics.

Barcelone étant présentée à travers deux visages : celui de la campagne et celui du centre-ville touristique, il est facile pour les personnages de s'intégrer à leur manière propre dans le paysage de la ville. En témoigne un extrait très parlant, à partir de la 35e minute : Cristina et Juan Antonio arrivent chez le peintre dans sa maison en banlieue de la ville dans un premier temps. S'en suivent plusieurs séquences autour de Vicky : tout d'abord lors de ses retrouvailles avec Juan Antonio au Parc Guel devant la fameuse statue de la salamandre, puis lorsque celle-ci retrouve son fiancé et visite la Casa Mila comme évoquée précédemment. On a alors deux visions de l'appropriation de la ville par Vicky et Cristina. Le personnage de Scarlett Johansson fait désormais pleinement partie de la vie catalane et s'intègre par le biais d'espaces nouveaux, inconnus pour le spectateur. Au même moment Vicky continue de visiter la ville, les lieux iconiques de Gaudi renforçant cette idée. Woody Allen représente Barcelone par ses monuments célèbres. Seule une chose fait le lien entre les deux protagonistes : Juan Antonio. Juan Antonio devient une représentation de la ville de Barcelone. On le retrouve à la fois hors du centre-ville touristique, dans les lieux chics et

[51] Ce schéma narratif est conforme au dernier film de Woody Allen *Un Jour de Pluie à New York*. Nous y reviendrons plus tard car ce parallèle diégétique nous permettra d'approfondir la question de l'influence de la période européenne du réalisateur sur son retour dans la Grosse Pomme.

[52] Dans la séquence où Milly tente de retrouver son hôtel, elle demande de l'aide aux passants. On remarque un réel contraste entre les habitants de la capitale et les autres. Milly étant italienne, elle ne parvient pas à se faire au parlé des romains lui expliquant de manière trop détaillée et longue le chemin vers son hôtel. Une barrière de la langue se fait ici malgré le fait qu'il s'agisse d'une seule et même langue.

guindés, dans les plaines champêtres. Le personnage de Javier Bardem, Barcelonais, déjà intégré au paysage, expose l'étendue de vies différentes que la capitale catalane peut proposer. Si l'on reprend la définition du territoire établie par Thierry Paquot dans *Qu'est-ce qu'un territoire ?*, on remarque que celle-ci peut rejoindre la conception de la ville de Barcelone faite par Woody Allen. En particulier lorsque l'on prend en compte la question de la limite et de l'aire[53]. La ville de Barcelone trouve ses limites dans un premier temps lors des virées des personnages hors de la capitale catalane. C'est le cas particulièrement durant les séquences où Juan Antonio emmène Vicky et Cristina à Oviedo. L'aire quant à elle est représentée par les déambulations des personnages dans la capitale catalane, ces déambulations trouveront tout de même leurs limites dans celles que nous venons d'évoquer.

Barcelone devient un territoire lorsque celui-ci trouve sa limite avec d'autres villes, d'autres espaces. Cette idée rejoint aussi les scènes de discussion entre Vicky et son mari resté aux États-Unis. Le décalage horaire suggéré par les personnages consolide cette impression de distance entre les territoires. On retrouve ce schéma de limite et d'aire dans *Le rêve de Cassandre* lors de la journée à Brighton d'Ian et de sa copine, ou encore lorsque le personnage interprété par Ewan McGregor sort du territoire de Londres pour ses escapades en campagne. La ville de Londres devient territoire par ses limites, la stratifiant et la détachant de tout autre espace différent.

L'idée de nouvelles vies dans un seul et même territoire, Woody Allen la traite aussi avec la ville de Londres. Cette dualité entre centre-ville bourgeois et banlieue populaire est l'axe principal du portrait de ville par le réalisateur. Cette bourgeoisie du centre-ville est renforcée par l'arrivée de Chris dans la capitale anglaise. Il est étonné par le prix ahurissant des logements, l'agent immobilier lui faisant comprendre que « C'est Londres ». À travers *Le Rêve de Cassandr*e, la dualité se fait à travers un autre regard : celui de la pauvreté des quartiers de la banlieue. Les personnages peuvent accéder au centre-ville bourgeois sans pour autant s'y intégrer facilement. D'un côté, cette haute bourgeoisie est convoitée est saisie dans *Matchpoint*; de l'autre, *Le rêve de Cassandre* évoque cette envie de

[53] PAQUOT Thierry, *Qu'est-ce qu'un territoire?*, Vie Sociale, Février 2011 (n°2), page 23

l'intégrer. Le personnage d'Ian en particulier est présenté par Woody Allen à la fois dans les quartiers pauvres comme dans les riches. Celui-ci vit dans ces banlieues, mais est obnubilé par une vie grandiose, bourgeoise. En témoigne son amour pour les voitures de collection qu'il emprunte au garage de Terry, l'achat du voilier, ou le fait qu'il ne côtoie sa compagne que dans les beaux lieux de la capitale. Ces beaux lieux sont souvent les bords de la Tamise, où le protagoniste, au premier plan, laisse apparaitre derrière lui le palais de Buckingham ou le Tower Bridge.

Enfin, il est une ville dans le cinéma de Woody Allen dont le portrait pourrait-être considéré comme la quintessence de cette idée de nouvelle vie et de territoire à divers facettes : Paris.

Amoureux avéré de la capitale française, Woody Allen offre à Paris et sa représentation une valeur onirique poussée au paroxysme avec *Midnight in Paris*. Jonglant entre deux périodes historiques et brisant les codes d'un espace-temps narratif, ce film permet à Woody Allen de présenter deux Paris à travers les mêmes espaces. Plus que cela même : Paris devient un monde avec deux dimensions, ce ne sont plus seulement des espaces distincts, ils sont à la fois différents et similaires. Dans ce film, Paris devient un monde à plusieurs visages par le biais de cette bi-dimensionnalité : conservant ses atouts de charme lors de la temporalité actuelle, elle acquiert, avec les voyages de Gil, une dimension totalement différente, irréelle.

Dans *Tout le monde dit I love You*, la nouvelle vie est plus prosaïque, plus sensible, en tout cas. La découverte du nouveau territoire s'opère soit par le besoin avec le personnage de Joe, ou alors seulement pour le plaisir de la famille Dandrige. Ce Paris vu par Woody Allen devient un échappatoire, un lieu où les personnages peuvent sortir de leur cadre et s'ouvrir aux autres. Joe et Steffi se retrouvent une nouvelle fois sur les quais de Seine, se remémorant de vieux souvenirs. Il réside, dans cette représentation de la ville une alchimie entre Paris et les personnages, un lien fort et inhérent qui tend à laisser transparaître une chaleur, un sentiment euphorisant qui grise les personnes foulant le sol de ce territoire.



Fig**. 34.** *Tout le monde dit I Love You*

La capitale devient alors un territoire où la diversité des espaces permet différentes conceptions de la ville sur le plan esthétique.

Woody Allen dresse un véritable portrait de la ville dans ces différents films, et tend à respecter fidèlement l'imagerie idéalisée de celle-ci. Cette question d'espaces à l'intérieur d'un seul et même territoire sera la question principale de la prochaine partie.

3. La ville entre espace et territoire

3.1 L'ouverture : la découverte de la ville par ses espaces, une représentation de la puissance spatiale du territoire

Woody Allen présente ses villes comme un ensemble d'espaces créant une étendue territoriale imposante aux diverses facettes. La première image d'une ville que le réalisateur donne à chaque début de film est une représentation de ce que celle-ci véhicule en tant que puissance esthétique.

Prenons tout d'abord comme exemple, l'ouverture de *To Rome with Love*. Accompagné du « Volare » de Domenico Modugno, Woody Allen déplace élégamment la caméra sur les grandes routes de la capitale. Deux plans se succèdent de manière très douce par le biais d'un fondu enchainé apportant cette idée d'espaces liés, de continuité spatiale à l'intérieur de la ville. La caméra, continuellement en mouvement se perd presque dans une rotation assez lente, présentant différents espaces et proposant une conception de la ville à travers ses lieux variés composant un seul et même ensemble esthétique.

Cette conception de la ville par son apport esthétique fait écho à d'autres ouvertures présentes dans les films de Woody Allen comme nous l'avons vu avec l'ouverture de *Manhattan*. On retrouve aussi cette représentation du territoire avec l'ouverture de *Midnight in Paris*, un territoire varié et étendu. Ici, l'esthétisation extra-narrative[54] de la ville est poussée à son paroxysme : le Paris de Woody Allen, avant d'être une histoire, est une ville plastique, embellie et magnifiée par les différents plans s'enchainant sans logique narrative.

[54] Cette esthétisation « extra-diégétique » tient de sa valeur à embellir la ville sans se concentrer sur la narration du film. Avant même qu'apparaisse le générique cette ouverture présente le décor de la ville de Paris et sa puissance territoriale.

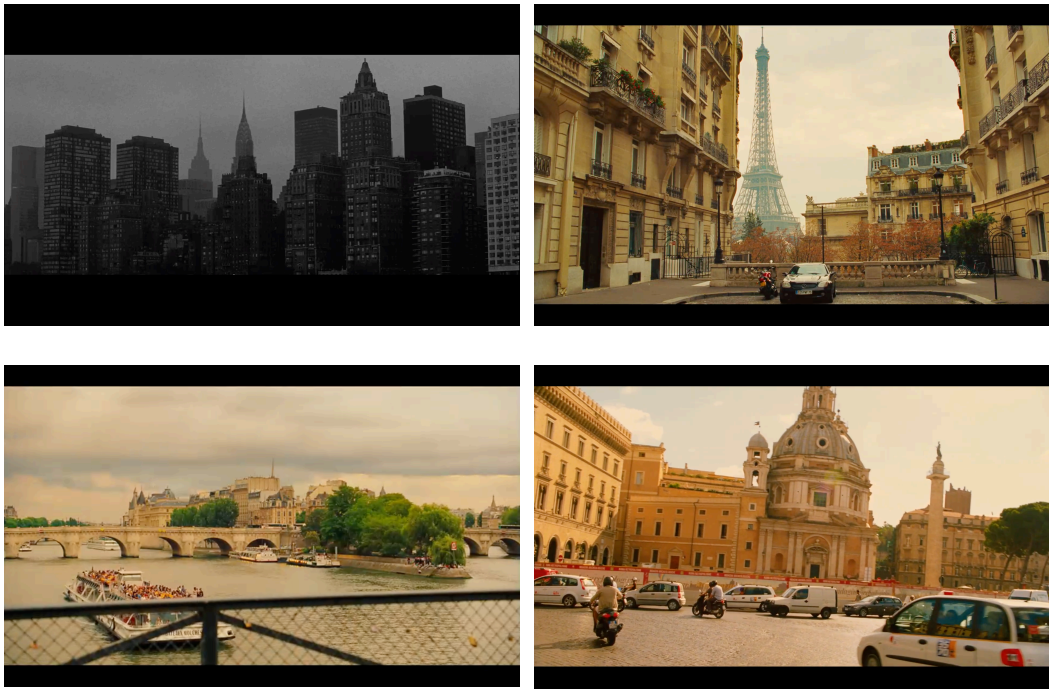


Fig**. 35. 36. 37. 38.** *Manhattan*, *Midnight in Paris*, *To Rome with Love*

La puissance spatiale de la ville de Paris est alors présentée par Woody Allen durant plus de trois minutes, comme si le réalisateur tenait à exprimer en amont de la diégèse l'étendue vaste et variée de la capitale. Les lieux iconiques se mélangent entre les petites ruelles sans nom, le jour et la nuit n'affectant en aucun cas l'impact graphique de la ville.

Nous pouvons aussi noter l'importance du son dans ces séquences d'ouverture. Le son n'est alors pas intra-diégétique, Woody Allen se concentre sur un espace sonore externe. L'audition est un des moteurs de la perception du spectateur dans ces séquences d'ouverture. La musique devient un moteur unifiant l'étendue territoriale et tend à laisser transparaitre des images une valeur phénoménologique. Chaque spectateur se projette à travers l'image, et s'accapare la ville présentée par Woody Allen comme une entité filmique propre à sa sensibilité. Le spectateur, se laissant guider, imagine alors le vacarme assourdissant des voitures dans Paris ou la musique des gouttes de pluie sur le pavé. Contrairement à la *Rhapsody in Blue* de *Manhattan* magnifiant la ville et la rendant grandiose, *Si tu vois ma mère* de Sidney Bechet imprime une notion d'apaisement, de calme onirique de la ville loin des explosions de *Manhattan*. La musique extra-diégétique apporte alors une ambiance onirique au film de Woody Allen, que le cinéaste associe au paysage urbain. Cette phénoménologie tiendrait de la relation des images au spectateur-sujet. Le spectateur s'approprie

subjectivement les données perceptives de ces images et les ressent comme une impression sensitive. Il deviendrait alors sujet de l'expression des images.

Dans *Le Rêve de Cassandre* et *Matchpoint*, les premières images de la ville possèdent une réelle valeur symbolique. Tout d'abord, avec *Le Rêve de Cassandre*, l'imagerie de la capitale anglaise ne nous est pas donnée d'emblée. On découvre les personnages de Ian et Terry dans un port assez modeste. Le port est symboliquement un espace de voyage, de départ. L'envie de s'éloigner du territoire reste prédominante dans cette ouverture, Woody Allen présentant la ville de Londres au prisme de ses espaces éloignés et perdus, propices à la fuite. Dans *Matchpoint*, comme évoqué précédemment, les premières images de la ville apparaissent à travers un grillage. On remarque alors, dès le premier instant, une stratification de l'espace en tant que lieu cloisonné, fermé. Le territoire londonien possède ses différents espaces. La dualité entre les classes cloisonne ces espaces les rendant de plus en plus distants les uns des autres.

Ces ouvertures nous donnent alors un premier aperçu des espaces constituant la ville et comment Woody Allen les exploitera par la suite. Comme le dit Antoine Gaudin la première image d'un film « nous offre l'opportunité d'éprouver une intuition sensible de l'espace durement lié à sa puissance d'apparition[55] »

Dès les premières images de la ville, Woody Allen propose sa conception personnelle de celle-ci. Le réalisateur ne tarde pas à présenter la puissance de la capitale cela permettant d'intégrer très rapidement un motif important dans le cinéma allenien : le lieu clos.

3.2 Le traitement de la ville par les lieux clos

Le portrait de ville par Woody Allen ne se cantonne toutefois pas seulement à ses grandes étendues spatiales, à sa puissance géographique en tant que territoire vaste. Le cinéma de Woody Allen aime se rapprocher des personnages afin d'en dresser un portrait détaillé, intime. Cette intimité, le

[55] GAUDIN, Antoine, *L'espace cinématographique, Esthétique et dramaturgie*, *op.cit.*, page 60-61

réalisateur la retranscrit par les lieux clos, que ce soit dans des lieux publics comme des habitations.

Ces lieux clos peuvent devenir, avec le temps, de véritables motifs alleniens. Le lieu d'art[56] par exemple est un espace fermé très représenté par le cinéaste. L'exposition d'art par exemple est très souvent présente dans le cinéma de Allen. Prenons par exemple les retrouvailles de Chris et Nola dans *Matchpoint*, ou lorsque Joe Berlin tente de charmer Von dans *To Rome with Love* ou encore le vernissage de *Vicky Cristina Barcelona*.

Ces expositions deviennent alors un visage de la ville, un trait particulier que le spectateur peut reconnaitre. Un visage dans le sens où ces expositions insufflent une valeur culturelle à la ville.

Matchpoint est très lié à la Tate Modern, présentée à de nombreuses reprises. Elle est un des symboles du monde artistique londonien et de la haute bourgeoisie. Cette imagerie des lieux d'arts célèbres peut se retrouver aussi dans *Midnight in Paris*, où le Paris actuel, visité par les protagonistes nous est présenté par Allen avec ses musées et ses lieux iconiques tels que l'Orangerie ou encore les jardins du Louvre. Il subsiste alors, en particulier avec ces deux films, une atmosphère intime à l'intérieur des musées. Sur le point de fermer, le Tate voit ses visiteurs partir laissant Chris et Nola seuls au milieu d'une des salles. En parallèle de *Matchpoint*, *Midnight in Paris* réitère cette idée lorsque Gil et Inez rejoignent Paul et sa compagne lors d'une visite privée du musée de l'Orangerie. Il est intéressant de noter les oeuvres artistiques choisies par Allen afin de représenter ce vide à l'intérieur de l'espace. Dans *Matchpoint* c'est une oeuvre de David Hepher, immense devant laquelle se tient Nola, toute en hauteur. Le cadrage ne parvient pas à filmer l'intégralité de l'oeuvre, tout comme les nymphéas de Monet, toute en largeur quant à elle, entourant les personnages les cloisonnant au sein d'un espace immense et désertique. Au delà de leur puissance plastique, les oeuvres de Hepher et Monet dégagent une réelle valeur symbolique. Les nymphéas confortent une atmosphère de calme et d'apaisement, l'eau stagnante du tableau de Monet crée ce climat silencieux plongeant les personnages dans une atmosphère vide et sans dérangement.

---

[56] Le « lieu d'art » est ici un terme qui englobe l'étendu des espaces dédiés à l'art, que ce soit les salles de concert, les musées, les cinémas etc.

Les tableaux de Hepher quant à eux proposent une vision de Londres chaotique, mélangeant plusieurs techniques comme la photographie, le graffiti ou la peinture acrylique. On découvre un Londres morcelé, abimé et gris que l'on peut rapprocher de la conception de la ville par Allen. Le Londres de *Matchpoint* joue avec cette dualité entre l'intellectuel (les musées et les opéras) et les déboires de la vie (l'adultère et le meurtre) ce que Hepher tente de représenter à travers ses oeuvres.



Fig**. 39. 40.** *Matchpoint*, *Midnight in Paris*

La culture et ses représentations dans un lieu fermé deviennent un réel moteur d'intimité ou du moins d'introspection. C'est le cas dans *Matchpoint* et les diverses séquences à l'opéra où la caméra se concentre sur le visage de Chris plus que le spectacle en lui-même.

Woody Allen s'applique alors à représenter la ville par ses lieux musicaux, L'opéra dans *Matchpoint* donc mais aussi le club et son concert de rap dans *Tout le monde dit I Love you* ou les jardins de restaurant de *Vicky Cristina Barcelona* avec son guitariste classique. L'identité artistique d'une ville est alors représentée à travers ses lieux clos, ses musées, ses églises et ses salles de concerts. Seul *To Rome with Love* se détache de cette imagerie. Woody Allen représente la capitale italienne comme un musée à ciel ouvert par le biais des célèbres places et fontaines, mais aussi à travers la musique jouée en extérieur, dont cette fanfare reprenant le « Volare » de l'ouverture sur les marches de la fontaine de Trevi.

Outre cet aspect universel et de partage, le lieu clos est un moyen pour Woody Allen de présenter ses personnages le plus intimement possible. La chambre est une des pièces de l'habitation que l'on retrouve souvent chez Woody Allen. On peut alors penser aux diverses discussions sur l'oreiller de *Annie Hall*

pour ce qui est des appartements personnels par exemple. Mais on retrouve aussi un motif récurrent : celui de la chambre d'hôtel. Cet espace privé permet à Woody Allen d'associer tout ce qui touche à ses personnages, à la fois les ébats, les discussions, le travail mais aussi les simples moments de vie et de réflexion.

To Rome with Love présente deux visions de l'hôtel, à travers d'un côté le jeune couple que forme Antonio et Milly logés dans un hôtel modeste, et de l'autre l'extravagance de Jerry et Sally (Greta Gerwig) surplombant la ville depuis leur immense et luxueuse terrasse. Le cadre de vie de ces personnages dépeint la multitude de classes sociales à l'intérieur de la ville de Rome.

Cette intimité de la chambre, Woody Allen la travaille particulièrement dans *Midnight in Paris* lorsque l'on découvre pour la première fois Gil et Inez seuls dans leur chambre d'hôtel. Allen utilise un plan long pour figurer une sorte d'observation. Le spectateur suit les mouvements des personnages ainsi que leurs dialogues sans que les plans soient coupés. Jouant astucieusement d'une longue focale, le cinéaste laisse apercevoir le reflet de Gil dans le miroir avant qu'il ne se place au premier plan. Les deux personnages poursuivent alors leur discussion, chacun de leur côté du lit, Gil de face et Inez de dos. La caméra d'Allen s'immisce dans cette intimité des personnages, ne cherchant pas à stratifier, par le biais du montage, un développement de la relation entre Inez et Gil. Les mouvements de caméra accompagnent les personnages mettant le spectateur à la place de celle-ci en tant qu'observateur de l'intimité des fiancés.



Fig**. 41.** *Midnight in Paris*

On retrouve ce schéma lors de la scène de *Vicky Cristina Barcelona*, où Juan Antonio et Cristina se retrouvent dans la chambre du peintre. Les deux protagonistes sont suivis de près par la caméra, celle-ci les accompagne et participe à une véritable chorégraphie de corps. Cristina tourne autour de Juan Antonio, se retrouve à sa droite, puis à sa gauche, et finit par lui faire face, assise sur le lit. Woody Allen cherche à impliquer le spectateur à l'intérieur de l'espace diégétique. Il n'est plus seulement spectateur du film, il prend part à la romance directement, aux émotions des personnages dans le sens où nous nous retrouvons devant l'actrice à la place de Juan Antonio par le biais du regard caméra. L'intérêt de laisser la scène durer sans la couper apporte un réalisme plus brut, plus humain pouvons-nous dire. Humain par la relation que Woody Allen met en place entre sa protagoniste et le spectateur.

Le lieu clos n'est alors plus seulement un espace privatif comme évoqué dans la partie relative au cinéma londonien de Woody Allen. Il est une retranscription de l'intimité des personnages, la mise en scène du réalisateur permettant au spectateur d'intégrer l'espace intime de la scène.

3.3 La ville de Woody Allen, des espaces de réalité dans un territoire de rêve

Sur un plan purement urbanistique, la ville est par essence un territoire, ayant ses limites, son aire et exerçant une certaine domination envers elle-même[57] (comme nous l'avons vu dans la sous-partie 2.5). Nous pouvons alors approfondir la question du territoire au prisme de sa portée sociale. L'angle de ma recherche s'appuie sur cette dimension sociale qui apporte divers espaces cinématographiques au cinéma de Woody Allen en Europe. Car ce sont les personnages qui amènent le réalisateur à représenter certains espaces sociaux dans ses films. L'étendue du territoire s'exprime à travers la multitude de facettes de la ville représentée par ses habitants. Les personnages de Woody Allen ont une relation inhérente à la ville. Cette relation est un des moteurs esthétiques du réalisateur et lui permet de dresser un portrait de la ville en question. Les espaces que créent ces personnages peuvent être considérés sous divers axes. Dans *L'espace cinématographique*, Antoine Gaudin détermine diverses conceptions de la notion d'espace dans le cinéma[58]. Gaudin évoque alors la composition visuelle de l'image, les phénomènes de mise en scène, les opérations de découpages et de montages, le genre, l'histoire technique et d'autres concepts encore. La réflexion se concentrera particulièrement sur les valeurs de l'espace vis-à-vis de la composition visuelle de l'image et les phénomènes de mise en scène. Nous allons alors voir comment Allen traite la relation entre espace et territoire urbain à travers ces différents espaces que nous venons d'étudier dans les parties précédentes.

Si l'on considère l'espace cinématographique comme la composition visuelle de l'image, nos analyses de *Matchpoint* et *Le rêve de Cassandre* nous conduisent à concevoir une certaine approche qu'a Woody Allen quant à la représentation de la ville en tant que territoire immense et varié.

Le contraste que l'on retrouve entre le Londres plein de vie de *Matchpoint* et les espaces désertiques du *Rêve de Cassandre* confortent cette idée que Woody Allen tente de traduire une conception spatiale du territoire son immensité. Le vide que l'on retrouve par exemple lors de la scène de discussion au bar du *Rêve*

[57] PAQUOT Thierry, *Qu'est-ce qu'un territoire?*, *op.cit.*

[58] GAUDIN Antoine, *Espace Cinématographique, Esthétique et dramaturgie*, *op.cit.,* page 7

de Cassandre accentue cette notion d'espace étendu. La profondeur de champ laissant apercevoir les lignes de fuites créées par les rails de chemin de fer est un moyen de dessiner les limites du territoire londonien. *Matchpoint* joue non pas de sa profondeur mais de sa verticalité, la ville est présentée toute en hauteur par le biais des grands buildings de la City, vus à la fois depuis l'intérieur surplombant la capitale mais aussi de l'extérieur occupant l'entièreté du cadre filmique. Le fait d'enfermer les personnages dans un sur-cadre conforte cette notion d'étouffement, de la puissance spatiale de la ville sur ses habitants.

L'espace diégétique découlerait de la valence spatiale, de ce jeu d'occupation du cadre filmique afin d'en exprimer toute la puissance. L'espace narratif de l'appartement de Chris et Chloé dans *Matchpoint* donne à voir la ville de Londres en tant que territoire par le biais de ces grandes baies vitrés laissant apercevoir l'étendue territoriale de la ville. Le territoire comme je le conçois ici peut être lié à ce qu'André Gardies appelle « l'espace diégétique[59] » dans lequel résideraient des « espaces narratifs ». Selon Jacques Lévy, l'espace diégétique d'André Gardies est un espace construit indépendamment du récit, de la narration[60].

Le territoire urbain dans le cinéma de Woody Allen est alors cette entité spatiale indépendante de la narration comme nous l'avons vu avec les ouvertures. Ces ouvertures deviennent de véritables motifs alleniens. Elles sont des marqueurs spatiaux certes, mais elles apportent cette idée de relation entre espace et territoire, sans réel but narratif en particulier dans *Midnight in Paris*. Les plans de la ville concernée ont pour intérêt de présenter en amont de la diégèse une conception à part de l'espace filmique mais aussi urbain, hors de la conception purement diégétique du territoire. On peut considérer ces ouvertures comme le paroxysme du portrait de ville, la manière la plus forte de présenter au spectateur la puissance esthétique d'une ville en la détachant de tout attrait autre que plastique. Il réside dans le cinéma de Woody Allen une fascination pour la ville et son esthétique que le réalisateur retranscrit à travers cette imagerie magnifiante et

---

[59] GARDIES André, *L'espace au cinéma*, *op.cit.*

[60] LÉVY Jacques, *De l'espace au cinéma*, Annales de géographie, n°694, Juin 2013, page 690

magnifiée[61]. L'ouverture de *Midnight in Paris* permet de penser la question de l'insertion des espaces dans un seul et même espace. Stratifiant Paris par les nombreux plans occupant les trois minutes d'ouverture, Woody Allen présente l'étendue de l'espace diégétique de la capitale en la filmant par ses espaces narratifs variés. Cette étendue spatiale diégétique devient alors territoire, composé de ses différents espaces narratifs. La pluralité de personnages de *To Rome with Love* est aussi un moyen de présenter différents espaces narratifs afin de dresser le portrait territorial de la ville de Rome.

Si nous revenons à la dernière scène de danse entre Goldie Hawn et Woody Allen, il est intéressant de remarquer comment le réalisateur étend l'espace autour de ses personnages. Woody Allen brise les lois de la physique, Steffi se retrouvant un mètre au dessus de Joe Berlin ou alors projetée par celui-ci pour revenir délicatement dans ses bras sans avoir à toucher le sol. La chorégraphie des corps des deux ex-amants propose une conception nouvelle pour le spectateur de la ville de Paris par rapport à ce que le film lui proposait alors. Les quais de Seine ne sont plus seulement un espace de projection « à plat » où pourraient déambuler les personnages au sol mais un espace infini dépassant une seule unité dimensionnelle. Unité dimensionnelle dans le sens où celle-ci est brisée par la mouvance des corps et s'étend au delà de cet « à plat » figuratif que le spectateur ressent comme tout à fait concevable. La chorégraphie ne se limite toutefois pas seulement à la danse de *Tout le monde dit I love You*, par extension elle est question de mouvements et de déplacements dans un espace donné. Comme présenté antérieurement, le traitement du lieu clos par Allen répond à cette idée de mouvement dans l'espace. Les couples échangent à la fois par le langage mais aussi par la mouvance des corps. La caméra suivant les personnages conserve une référence spatiale pour le spectateur. La référence spatiale est importante dans le cinéma de Woody Allen, elle permet de se repérer dans un espace donné. Le personnage en tant que corps mouvant affecte alors cet espace et lui impose une dimension nouvelle, une dimension en tant qu'entité profonde, étendue et s'étendant grâce au déplacement des corps.

---

[61] L'imagerie magnifie la ville mais elle est aussi magnifiée par le travail de Woody Allen quant à la musique ou encore le choix de la couleur. Se référer à la sous-partie 3.1 relative aux ouvertures des films de Woody Allen.

Cette pluri-représentation des espaces de la ville permet à Woody Allen de retranscrire une forme de réalité poussée. Usant de l'image de la ville afin d'en présenter toute la puissance esthétique à l'intérieur de son cadre, le cinéaste s'approprie un paysage urbain et en peint un véritable portrait en le caractérisant. La ville devient alors territoire, grâce à la vie de ses habitants, elle est constituée d'une multitude de facettes qu'Allen présente par leur intimité. Cette intimité dépendant du cadre spatial de la ville.

Paris et son idéal permettent aux personnages de se laisser emporter dans le souffle onirique de la capitale. La légèreté de Rome et de Barcelone apporte aussi cette notion d'idéal, l'immensité territoriale n'y est pas synonyme de cloisonnement mais plutôt d'ouverture vers le monde, une manière de changer de vie à l'intérieur d'un seul et même espace diégétique. Londres quant à elle, enferme ses personnages dans des cellules socio-culturelles, stratifiant son territoire en fonction des classes sociales et de ses différents espaces. Londres est un territoire qui s'ouvre au-delà de son centre-ville tout en conservant des limites entre ses espaces.

Le portrait de la ville européenne fait par Allen tiendrait alors d'une forme d'échange. Tout d'abord du personnage à l'espace, puis de l'espace au territoire et enfin du territoire au personnage. Véritable boucle infernale, chaque acteur discursif agit comme une entité influente sur l'autre. C'est la diversité de personnages dans plusieurs espaces qui constitue le territoire allenien, mais ce territoire affecte le personnage par sa puissance géographique, le dominant et l'enfermant parfois. Woody Allen personnifie la ville qu'il filme, il l'esthétise au point de lui offrir un statut d'entité discursive, puissante et influente. La ville deviendrait alors un personnage allenien, un personnage diégétique constitué de ses espaces filmiques et narratifs.

Le personnage de l'Américain en Europe, sa relation à autrui et au nouveau territoire

1. Le nouvel espace géographique

1.1 La découverte de la ville : entre visite et errance

Avant d'ouvrir cette réflexion autour de l'errance et de la visite, il est important de préciser dans un premier temps qu'il n'est pas comme but premier de recenser toute les formes filmiques de ces errances/visites mais plutôt d'en présenter les variations (non exhaustives) qu'emploierait Woody Allen.

À peine arrivé dans une nouvelle ville, le personnage de l'Américain[62] doit la découvrir et cela commence par une visite. Woody Allen aime traiter ces visites comme des déambulations frôlant parfois l'errance. Les personnages du cinéaste se perdent, volontairement parfois ou involontairement, quoi qu'il en soit ceux-ci finissent par errer dans le dédale labyrinthique, définissant au final la ville perçue par Woody Allen comme l'ensemble d'espaces variés que nous avons définis précédemment. Afin d'aborder cette question de la découverte de la ville par la visite et l'errance il semble important d'introduire les motifs qu'emploie Woody Allen pour filmer ses personnages et cela commence par la question de la rue à l'écran. Nous allons donc dans cette première partie nous concentrer sur la relation du personnage à la ville lorsque celle-ci se fait en extérieur, partageant ou non les espaces publiques du territoire urbain.

Dans *La ville au cinéma*, *Encyclopédie* Thierry Paquot disait que « N'importe quelle personne qui se rend en ville se frotte au réseau, parfois labyrinthique, des rues »[63]. En effet, ce lien inhérent entre ces deux notions font

---

[62] Ce nouveau chapitre relatif en très grande partie au personnage de l'Américain délaissera de notre recherche le film de notre corpus *Le Rêve de Cassandre*, celui-ci ne comportant aucun personnage américain. Nous évoquerons peut-être à quelque reprises le film en question afin d'appuyer certains propos ou alors à travers le personnage qu'incarne Tom Wilkinson mais sinon il sera mis un peu à l'écart par rapport aux autres oeuvres de Woody Allen se déroulant en Europe.

[63] *La ville au cinéma, Encyclopédie*, Sous la direction de Thierry Jousse et Thierry Paquot, op. cit. p. 268

que la ville à l'écran devient rapidement la rue à l'écran lorsque la caméra du réalisateur se risque à se rapprocher des personnages. Celle-ci peut être filmée par Woody Allen à hauteur d'homme, on entend par là un cadrage où les personnages sont prédominants sur la rue en se positionnant au premier plan face à une rue placée en arrière. À contrario la rue peut prendre le dessus sur les personnages lorsque celle-ci est filmée de manière à ce qu'une grande profondeur de champ puisse laisser ses nombreux détails délestant alors le personnage de son statut d'omniprésence au sein du cadre filmique.

Pour ce qui est des personnages, Woody Allen aime les filmer en plan américain (ce que note Yannick Rolandeau dans *Le cinéma de Woody Allen*[64]) en les accompagnant d'un léger travelling arrière afin de capter sur toute la durée du plan (souvent assez long sans pour autant les considérer comme des plans séquences) la marche lente ponctuée très souvent d'une longue discussion.



Fig. 42. *Annie Hall*

Cependant, Woody Allen peut briser à quelques reprises cette habitude récurrente (en particulier new-yorkaise) lors de sa période européenne. Que ce soit lors d'une simple errance dans *Le Rêve de Cassandre* avec la marche sur un bord de canal de Ian et Terry ou d'une véritable visite avec *Midnight in Paris* et la visite des jardins de Versailles où les deux protagonistes accompagnés d'un couple d'amis sont filmés en plan d'ensemble de plein pied dans un travelling jonglant entre prise de face et profil sans jamais que la caméra ne s'arrête. Cette position

64 ROLANDEAU Yannick, *Le cinéma de Woody Allen*, Lyon, Aléas, 2006, p. 57

de la caméra prête plutôt le regard à se porter sur les décors de la scène plutôt que sur les personnages et par extension à se concentrer sur les dialogues.

Ces variations de la représentation filmique de l'errance et de la visite chez Woody Allen nous amènent alors à catégoriser ces formes d'errance et de la découverte de la ville. Il est un thème prédominant lorsqu'il s'agit d'une rue ou d'un élément du décor qui prendrait le dessus sur les personnages : le tourisme et l'iconicité des lieux qui en découle. La majeur partie des protagonistes de notre corpus sont des Américains touristes en Europe, c'est le cas de Gil et sa femme dans Midnight in Paris, Vicky et Cristina dans Vicky Cristina Barcelone ou encore Jerry et Phyllis dans To Rome with Love.

Ce que nous appelions errance précédemment deviendrait alors, avec le tourisme, en réalité visite de la ville. Le spectateur devient à son tour visiteur tout comme les protagonistes visitant les lieux iconiques des capitales. Nous pouvons appuyer ces propos avec les ouvertures analysées plus tôt dans le mémoire, en particulier celles de *Midnight in Paris* et *To Rome with Love* qui deviennent alors une amorce introductive d'une ville qui sera présentée comme un territoire touristique. Les visites/errances de Gil Pender se feront à travers des lieux ou même des moments historiquement iconiques de la capitale française. En effet, qu'il soit dans l'une ou l'autre des temporalités, le personnage américain découvre la ville idolâtré à travers un enchainement de rencontres avec des artistes ou encore des séquences de déambulations dans les parcs et le musées. Cependant, cette visite de la ville par Gil dans *Midnight in Paris* vient d'une perte, d'un moment narratif où le personnage se retrouve confronté à une errance nécessaire afin de retrouver, ou non, un chemin qui le ramènera dans un espace connu. Sans point de repères la visite devient incertaine, tâtonnante, ce que nous retrouvons lors de la séquence de *Midnight in Paris* avant que Gil ne tombe sur la fameuse voiture le transportant dans une autre dimension temporelle.

Dans cette séquence, Gil n'est plus le centre de l'attention de l'image, il rentre dans le cadre non pas par les limites de l'écran, mais plutôt derrière des murs, son ombre approchant avant lui laissant le spectateur observer le décor avant son arrivée. Paris et ses espaces prennent le dessus sur le personnage, le plan long suivant l'arrivée de Gil dans le champ et sa marche ininterrompue cloisonnent le personnage de différentes manières, la caméra doit effectuer un

panoramique pour le suivre comme s'il ne pouvait s'arrêter et redevenir le centre d'attention. L'écrivain finira même dans le même plan par disparaitre, de dos tout d'abord puis derrière une voiture, figurant une fois de plus que sa déambulation n'est plus controlée par le personnage mais par la ville.



Fig**. 43.** *Midnight in Paris*

Nous avons donc une réelle domination esthétique de la ville sur le personnage. Que ce soit les éléments de décors en amorce sur le personnage masquant une partie de son corps allant jusqu'à le faire disparaître quelques instants du regard du spectateur ou encore les grandes profondeurs de champs rendant le personnage un indice parmi d'autres dans le cadre, chacun de ces éléments contribuent à renforcer la puissance spatiale de la ville sur ses habitants.

Enfin, toute la séquence de déambulation est accompagnée par le thème musical à la guitare, joué intentionnellement fort durant l'entièreté de l'errance. La musique ne s'arrêtera uniquement lorsque le personnage ainsi que la caméra s'arrêteront à leur tour, présentant de nouveau Gil comme le centre d'intérêt de l'image et aussi du son au sein du cadre filmique.

D'autres séquences confortent cette domination d'espaces urbains touristiques sur les personnages lorsque ceux-ci les visitent. En effet c'est lors de l'ouverture de *To Rome with Love* avec l'introduction de la romance entre Hayley et Michelangelo que l'on peut découvrir cette domination de la capitale sur la jeune Américaine. La présentation de la protagoniste se fait par le biais du natif en

la personne de Michelangelo, descendant les escaliers de l'Ara Coeli avant de tomber sur Hayley perdue dans la ville. Par le mouvement de caméra panoramique droite/gauche, le spectateur fait d'abord face à l'Italie et « son Italien » avant d'introduire la touriste en vacances aux pieds d'un espace touristique. La ville à l'écran prend alors le dessus sur les personnages, comme une forme de domination dans le sens où celle-ci est le centre d'attention premier dans l'image. Même si la caméra suit le mouvement des personnages, ceux-ci ne sont pas toujours au centre de l'écran, en particulier au début et à la fin du plan, la caméra insère les personnages au milieu de la ville dans le cadre et le mouvement au sein de celui-ci.

Pour conclure nous pouvons nous pencher sur une question très importante liée à ces errances, à savoir leurs implications dans les domaines esthétiques et/ou narratifs.

Ces errances peuvent être départagées en deux catégories. En effet ces séquences peuvent être des moments de stase laissant l'esthétique de l'image comme prédominance au sein de l'écran ou alors de véritables moteurs narratifs aidant l'histoire du film à avancer.

Ces stases nous pouvons les retrouver dans *Midnight in Paris* par exemple lors de la scène des Nymphéas au musée de l'Orangerie évoquée plus tôt. La caméra prend du recul sur la scène, même si les personnages discutent entre eux, leur déambulation dans la pièce ovale n'est pas centre d'attention, le regard se porte sur l'oeuvre de Monet et l'esthétique qui en découle, une esthétique picturale retranscrit en filmique alors par la caméra de Woody Allen.

Nous pourrons aussi retrouver cette idée de stase lors de séquences mettant particulièrement en avant la musique, c'est le cas de *Matchpoint* par exemple où la beauté esthétique de l'image liée à celle de la musique prend le dessus sur la narration et la laisse en suspens le temps d'une scène ou d'une séquence comme par exemple lors des scènes à l'opéra particulièrement celle se déroulant après le meurtre où Chris est figé, tout comme la caméra et laisse planer une atmosphère calme, mettant la sauvagerie et l'action importante des scènes importantes en pause, en stase.

La déambulation/errance comme moteur narratif quant à elle deviendrait à des moments une clef de la narration du film. C'est cette errance qui amènera Gil Pender, dans *Midnight in Paris*, à tomber sur la voiture qui le transportera à une époque différente. Le fait d'être perdu, pour un protagoniste, dans une ville inconnu est un moteur récurrent dans la filmographie allenienne. En effet celle-ci permet l'arrivée incongrue d'un évènement ou plus particulièrement d'une personne mais nous traiterons cela plus tard lors de notre partie relative à la rencontre. Revenons-en à cet « évènement incongru », le personnage, par la perte de ses repères, peut alors tomber nez à nez avec un évènement incompréhensible voire magique avec l'exemple de *Midnight in Paris*. Cependant nous nous concentrons principalement sur l'errance lorsque celle-ci met en scène un personnage perdu, ceci s'explique par le fait que le personnage perd tout contrôle de la situation et ne peut plus se suffire à lui-même.

Dans cette première partie, la réflexion s'est principalement construite autour des personnages et leur relation à l'extérieur, toutefois, l'intérieur est aussi important dans le sens où celui-ci permet une intégration dans un espace, dans un premier temps puis dans le territoire.

1.2 Intégrer l'espace, l'habitation

Un nouvel espace géographique pour les personnages étrangers en particulier celui de l'Américain peut signifier aussi une intégration au sein d'un nouvel espace clos qu'il soit de l'ordre de l'habitation à court ou long terme. Nous allons aborder le sujet en traitant tout d'abord de l'appartement de l'Américain, présentant donc comment ce personnage s'est intégré depuis et/ou pour longtemps au nouvel espace géographique que constitue la ville européenne.

Prenons pour premier exemple *Matchpoint* et le personnage de Nola. Celle-ci nous est d'abord présentée comme intégrée au paysage de la haute bourgeoisie londonienne, lors d'une fête elle s'amuse à parier avec les riches amis de la famille, cigarette à la bouche, dans les grands salons de la demeure familiale. Cependant, après sa rupture avec Tom, la jeune actrice américaine (dans le film)

découvre le monde modeste de la capitale anglaise. Lorsqu'elle retrouve Chris et finit par coucher avec lui chez elle, la réaction du jeune homme est très vite d'assurer à son amante que son appartement est correct, elle rétorquera que c'est seulement une « bonne affaire » malgré la présence de souris chez les voisins et les nombreux cambriolages dans l'immeuble. On assiste ici à la dure réalité, dans un premier temps de vivre à Londres dans un logement décent mais aussi de s'intégrer à ce paysage, où l'écart de richesses et d'autant plus grand lorsque l'on passe d'un extrême à un autre. L'Américaine devient londonienne plus même que Chris pouvons-nous dire dans le sens où celle-ci connait les différents visages de la ville. Son appartement est un lieu d'intimité propre, il lui appartient complètement contrairement à celui de Chris[65] qu'il se doit de choisir afin de répondre aux attentes bourgeoises de sa femme ainsi que l'aisance financière de sa belle-famille qui lui facilite la vie.

Pour un deuxième exemple nous pouvons nous attarder sur le personnage de Jack dans *To Rome with Love*. Tout d'abord nous pouvons nous pencher sur une référence particulière, malgré son intégration dans le paysage de la capitale italienne, le jeune new yorkais continue à avoir des conceptions de la ville comme à New York. Lorsqu'il rencontre John à un coin de rue il lui explique, avant de l'emmener chez lui, qu'il habite à « deux blocks », terme employé dans la ville de la grosse pomme correspondant à la construction linéaire et en bloc de la ville contrairement aux ruelles sinueuses du quartier de Trastevere. Ce petit indice discret laisse transparaitre une attache toujours ancrée à New York pour le personnage américain vivant à Rome. Concentrons-nous toutefois plus en détail sur son appartement. Jack s'est parfaitement implanté dans la ville, il semble même lassé par celle-ci lorsque sa compagne lui demande de faire visiter la ville à son amie, celui-ci refuse expliquant qu'il ne veut pas « visiter une millionième fois le Colisée » et préfère rester à la maison pour ses dessins. Son appartement devient alors un refuge, un lieu d'intimité propre qu'il n'hésitera toutefois pas à délaisser pour un adultère, brisant en quelque sortes les lois établies de son couple. La scène où cet appartement est le plus explicitement cité par les

[65] Certes Chris n'est pas Américain, mais il n'est pas Londonien non plus ce qui permet de faire ce parallèle intéressant entre les deux personnages.

personnages est donc lors de cet adultère, obligeant les amants à devoir quitter ce qui est métaphoriquement la vie romaine de Jack et sa compagne.

L'habitation peut aussi être un logement temporaire, un simple toit sans âme pouvons nous dire. L'hôtel revient à de nombreuses reprises dans les oeuvres de Woody Allen, en particulier si l'on penche dans un premier temps sur *Midnight in Paris* avec la chambre d'hôtel de Gil et Inez. L'hôtel Le Bristol dans lequel séjournent les protagonistes devient un lieu où, malgré le confort et l'intimité que celui-ci peut proposer, l'on revient à la réalité tantôt froide et cruelle lors des séquences de conflit du couple tantôt magique lorsque Gil désemparé, rentre seul et répète les yeux écarquillés qu'il vient de passer la soirée avec Ernest Hemingway et Pablo Picasso.

Intégrer une habitation temporaire c'est aussi, comme nous l'avons vu, se créer un espace d'intimité au sein d'un territoire immense et inconnu. Lorsque le monde extérieur vient à pénétrer au sein de cet espace intime tout devient plus complexe. Même s'il n'est pas question d'Américain dans cette séquence il est intéressant de la noter dans *To Rome with Love* lorsque Penelope Cruz, représentation charnelle et lubrique de la frivolité de la capitale italienne, pénètre dans la chambre d'Antonio complètement désabusé face à la scène qui lui fait face et brise en quelque sorte tout repère de sécurité pour le jeune homme fraichement arrivé dans un nouveau territoire qu'il redécouvrira accompagné de la prostituée. Même si cette séquence propose deux personnages de la même nationalité, ils semblent étranger par leurs modes de vie et leur ville, nous pouvons alors dresser un parallèle entre ces deux personnages et la relation Américain/Européen.



Fig**. 44.** *To Rome with Love*

L'appartement ainsi que l'hôtel, malgré leurs symboles d'intimité, faisant figure, je cite Yann Laporte « d'espace de représentation autonome (…) sous-tend fondamentalement le lien indéfectible qui l'unit à la ville »[66]. Malgré cette connotation d'intime et de fermé au monde, les habitations peuvent s'ouvrir à ce monde, à ce territoire et ce par le biais d'indices disséminés au sein du cadre et de l'espace clos.

Dans *Tout le monde dit I Love You*, Joe Berlin devant accueillir sa nouvelle conquête Von à Paris doit changer d'appartement pour un lieu qui serait plus « conforme au fantasme parisien de Von »[67]. Lorsque la jeune femme découvre alors l'appartement, nous découvrons avec elle en tant que spectateur la magnifique vue fantasmée sur les monuments historiques de la ville, ici le Sacré Coeur visible depuis le salon de Joe.

Dans la figure ci-dessous, on se rend alors compte que la ville prend le dessus dans le cadre, l'espace clos ne devient plus qu'une ouverture sur le monde. Vivre à Paris suivant les rêves fantasmés de l'Américaine se fait alors dans un appartement qui donne sur le paysage parisien. Il y aurait donc deux types d'habitation idéalisée pour l'Américain en Europe : la première serait l'habitation permettant au personnage de s'intégrer au territoire par sa simple position géographique et le rapport qu'entretiendrait directement le personnage à l'extérieur. La seconde serait ce que nous venons de voir, c'est-à-dire une

---

[66] *La ville au cinéma, Encyclopédie*, Yann Laporte, op. cit. p. 254

[67] Phrase citée par DJ dans *Tout le monde dit I Love You*.

habitation ouverte vers l'extérieur, et plutôt ce rapport du lieu clos à la ville qui serait l'élément de réelle implantation. D'un côté nous aurions donc un logement de l'intime où l'ouverture visuelle vers le monde extérieur en serait pas sa force esthétique, de l'autre un espace-clos filmé de manière à se marier parfaitement avec le territoire dans lequel il se situe en présentant ce territoire par des indices visuelles forts comme ci-dessous.



Fig**. 45.** *Tout le monde dit I Love You*

Intégrer l'habitation reviendrait à se construire, pour le personnage, un espace propre et intime qui permettrait de s'intégrer dans un second temps au territoire plus vaste que constitue la ville. Dans ce sens, le personnage de l'Américain, dès lors qu'il possède un toit et des murs propres, peut s'auto-proclamer comme résident de ce nouveau territoire, de cette nouvelle ville contrairement à l'Américain « de passage » dans un hôtel ou encore en vacances dans l'appartement d'un ami comme Monica dans *To Rome with Love*.

Nous venons donc de voir comment l'habitation, le logement, permet aux protagonistes de s'intégrer dans un nouveau territoire, faisant de l'habitation un nouvel espace prenant place parmi les autres dans la ville. Après la découverte et l'intégration donc, nous pouvons nous pencher sur la relation que peut entretenir l'Américain avec autrui, à la fois avec l'Européen mais aussi avec l'autre Américain.

2. La relation à autrui

2.1 La rencontre

Toute relation avec un autre personnage commence par la rencontre, quelle soit fortuite, intentionnelle, heureuse ou malheureuse, Woody Allen met en scène la rencontre à travers ses divers visages. Nous essaierons ici de dresser le panel des différentes formes de rencontres que met le cinéaste à l'écran.

Nous pouvons tout d'abord dissocier deux formes de rencontre, la première fortuite et la seconde intentionnelle. Pour ce qui est de la rencontre fortuite elle amène le plus souvent à une romance, comme les deux exemples que nous allons étudier ici : *To Rome with Love* et *Vicky Cristina Barcelona*. La rencontre fortuite agit alors comme un accident, Hayley rencontre Michelangelo par hasard au retour d'une rue alors que celle-ci est perdue dans la ville. Lors de la rencontre entre Vicky et Cristina avec Juan Antonio, le hasard amène Cristina à rencontrer l'homme qu'elle avait aperçu auparavant au vernissage. Pour ce second exemple ce qui est intéressant de noter c'est cette notion de hasard de la rencontre qui deviendra une clef de la narration de ce film. En effet, chaque personnage se rencontre par hasard en quelque sorte, à un coin de rue, un parc ou encore à un apéritif chez des amis en commun comme nous pouvons le voir avec les figures ci-dessous. Dans la figure 47 particulièrement, nous avons cette notion apparition surprenant la protagoniste, la voix hors du champ de Juan Antonio avant que la caméra, suivant le mouvement de Vicky, présente enfin l'homme dans le cadre comme une apparition hasardeuse.



Fig**. 46.**, Fig**. 47.** *Vicky Cristina Barcelona*

La rencontre intentionnelle quant à elle, nous la retrouvons particulièrement avec les deux films se déroulant en France : *Tout le monde dit I Love You* et *Midnight in Paris*. Pour ce qui est de la comédie musicale, Joe Berlin (Woody Allen) prépare cette rencontre, il apprend chaque détail de la vie de celle qu'il tentera de séduire (Von Sidell interprétée par Julia Roberts). Lors de leur première rencontre se voulant « fortuite » aux yeux de la femme lors d'un footing à Venise au bord du canal, Joe met en place un chemin à prendre dans la ville pour tomber sur Von. Nous suivons alors le schéma de préparation de la rencontre, les discussions avec la fille de Joe, lui conseillant et lui indiquant ce que Von aime dans la vie. En tant que spectateur la rencontre devient une attente pour nous, la surprise n'est plus le moteur de la rencontre et celle-ci devient même un stratagème pour le protagoniste. La rencontre amoureuse est très souvent représentée comme un événement surprenant le personnage du moins dont le contrôle semble impossible au premier abord. Dans ce cas précis, comme la rencontre est manigancée, le spectateur n'attend pas que la rencontre aboutisse sur une relation mais plutôt, comme la relation falsifiée sera parfaite (suivant les plans de Joe Berlin) que l'évènement de la rencontre aboutisse tout simplement.

Un second type de rencontre intentionnelle est présent dans *Midnight in Paris* lorsque Gil traverse le Paris des années 20 pour rencontrer un artiste qui le guidera vers un autre et ainsi de suite. Dans ce cas là, les rencontres du personnage se feront en enchainement, parfois même en créant une attente quant à la prochaine personnalité que rencontrera Gil. Toutes les rencontres ne deviennent qu'une suite logique d'évènements coordonnés par la magie du voyage temporel que vit l'écrivain américain. Dans ce film, l'intentionnalité de la rencontre tient tout de même plus du hasard que l'exemple cité plus tôt. En effet, même si Gil sait qu'il rencontrera plus tard Gertrude Stein lors de son prochain voyage dans le Paris des années 1920, cette rencontre sera accompagnée de surprises et d'apparitions de nouveaux personnages plus incroyables les uns que les autres.

Avec ces deux exemples de rencontres intentionnelles, nous avons évoqués la possibilité de rencontre amoureuse mais aussi amicale. Cette deuxième, moins

ancrée dans la narration que la rencontre amoureuse, peut toutefois être très importante dans les films de Woody Allen. Revenons-en à l'exemple de Gil dans *Midnight in Paris*. En effet, même si le personnage rencontre Adriana[68] ou Gabrielle dans des schémas qui amèneront à des histoires d'amour, tout au long de ses périples temporels et du film, l'écrivain américain fera de nombreuses rencontres qui l'aideront à avancer dans sa vie. Que ce soit dans le passé avec des conseils professionnels donnés par Hemingway, sentimentaux avec Dali ou même spatio-temporels avec Man Ray.



Fig**. 48.**, Fig**. 49.** *Midnight in Paris*

Ces rencontres amicales sont aussi possibles par la découverte d'un pays inconnu pour Gil. Certes les voyages temporels aident à rencontrer de nouvelles personnes, mais la solitude du protagoniste l'amènera à rencontrer, durant tout le film, un panel immense de personnes, ce qui deviendra au final le véritable moteur narratif de *Midnight in Paris*. Les voyages spatio-temporels aident le protagoniste à varier les rencontres à travers divers espaces et donc divers temporalités.

Afin de conclure cette partie relative aux rencontres nous pouvons traiter des rencontres entre Américains lorsque celles-ci se font en Europe. En effet, de

[68] Nous traiterons plus en détail de la relation entre Gil et Adriana dans la partie relative à la romance idyllique.

nombreux personnages américains se retrouvent par hasard dans les différents films de notre corpus.

Nous avons, comme évoqué plus tôt, étudié la rencontre entre Joe et Von dans *Tout le monde dit I Love You* où le personnage incarné par Woody Allen joue de ce statut d'Américain romantique expatrié en Europe mais nous pouvons citer de nombreux autres exemples. Dans *To Rome with Love*, même si Jack semble s'être parfaitement intégré au paysage de la capitale italienne, celui-ci tombe amoureux d'une Américaine en vacances à Rome et rencontre un architecte américain en la personne de John (Alec Baldwin).

Nous allons analyser cette dernière rencontre en la considérant comme purement imaginaire malgré les doutes que Woody Allen peut disséminer à travers le film[69]. Cette rencontre deviendrait alors beaucoup moins hasardeuse que ce qu'elle laisse transparaitre lors de la première séquence. En effet, si le personnage de John n'est que pure imagination, la présence d'un Américain dans la vie de Jack semble nécessaire au bon fonctionnement de sa conscience et de ses réflexions. L'Américain à Rome qu'incarne Jesse Eisenberg aurait alors finalement besoin d'un ami américain comme lui pour l'épauler durant ses travers amoureux, mettant alors métaphoriquement en scène une rencontre fortuite avec sa propre conscience, une conscience familière, américaine et architecte dans un pays qui n'est à l'origine pas le sien.

[69] En effet, le personnage incarné par Alec Baldwin agit comme une entité imaginaire dans la tête de Jack. Malgré les scènes où le personnage interagit avec des personnes différentes de Jack, celui-ci brise à de nombreuses reprises un quatrième mur narratif laissant planer le doute de sa réelle existence dans l'histoire du film de Woody Allen.



Fig**. 50.** *To Rome with Love*

Afin de rebondir sur la relation entre Jack et Monica, nous allons nous pencher sur une nouvelle notion, celle de la romance idyllique, en particulier lorsque celle-ci se fait entre deux personnages d'origines ou de pays différents.

2.2 La romance idyllique

Qu'est-ce qu'une romance idyllique ? Une romance rêvée, fantasmée, impossible ? C'est ce que nous allons désormais essayer de définir au prisme des oeuvres de notre corpus filmique.

Comme nous venons de le voir, la romance idyllique peut se créer entre deux personnages américains avec l'exemple de Jack et Monica, cependant nous pouvons nous concentrer sur des exemples mettant en avant l'idylle ou le fantasme pour la personne étrangère.

Vient en premier exemple *Vicky Cristina Barcelona* où Javier Bardem interprète en tout point l'imagerie de l'étranger fantasmé et charismatique en la personnage de Juan Antonio, artiste espagnol qui finira par charmer Cristina puis Vicky dans un second temps. Cependant, l'idylle amoureuse qui se crée dans ce triangle amoureux n'est jamais la même suivant l'angle. Cristina tombe tout de suite sous le charme de Juan Antonio. Célibataire et consciente de ses atouts, la jeune femme se précipite en quelque sorte sur l'artiste et accepte sans hésitation les avances de celui-ci. Vicky, quant à elle, fiancée et bientôt mariée succombe peu à peu à cette idylle amoureuse que lui propose Juan Antonio. La distance avec

son mari, l'alcool et bien évidemment les jeux entre les deux personnages amènent la jeune femme à tomber dans les bras de l'artiste espagnol.



Fig**. 51.** *Vicky Cristina Barcelona*

Comme nous l'avons vu précédemment, ce sont ces rencontres fortuites et hasardeuses qui construisent l'avancée narrative de *Vicky Cristina Barcelona*. Vicky ne parvient pas à se détacher de Juan Antonio et continue à tomber sur lui à de nombreuses reprises. L'idylle qui se crée entre les deux personnages n'est qu'accentuée par cet heureux (ou malheureux) hasard qui unit sans relâche les deux amants.

L'idylle amoureuse peut aussi être ce que l'on appelle « l'amour de jeunesse » avec le personnage de Djuna dit DJ (Natasha Lyonne) dans *Tout le monde dit I Love You*, fille de Joe Berlin et aventureuse adolescente en quête du compagnon parfait à travers les États-Unis et ses périples en Europe. La fougue de la jeunesse liée à une certaine innocence de la part de la protagoniste l'amène à passer d'un amoureux à un autre, de conquête en conquête elle tombera facilement dans les bras de ses prétendants allant presque jusqu'à parler de mariage au bout d'une semaine de relation avec un jeune Italien rencontré à Venise, relation à laquelle s'opposera très rapidement Joe.

Enfin, cette romance idyllique nous la retrouvons dans *Midnight in Paris* avec le personnage d'Adriana, véritable fantasme de Gil Pender. Amoureux du Paris des années 1920 et de la culture artistique qui en découle, les sentiments de l'écrivain américain envers la jeune muse française paraissent presque logiques. Cependant, l'idylle amoureuse deviendra vite un retour à la réalité, à la fois pour Gil mais aussi Adriana, les deux protagonistes comprendront après un second voyage dans un passé encore plus lointain que ces romances impossibles tiennent plus du rêve que de la réalité. Le film de Woody Allen se conclura toutefois sur cette notion de romance idyllique. Retrouvant Gabrielle un soir de pluie, Gil semble avoir enfin trouvé cet amour fantasmé avec une Parisienne, amoureuse comme lui d'un Paris d'antan et qui plus est sous la pluie.

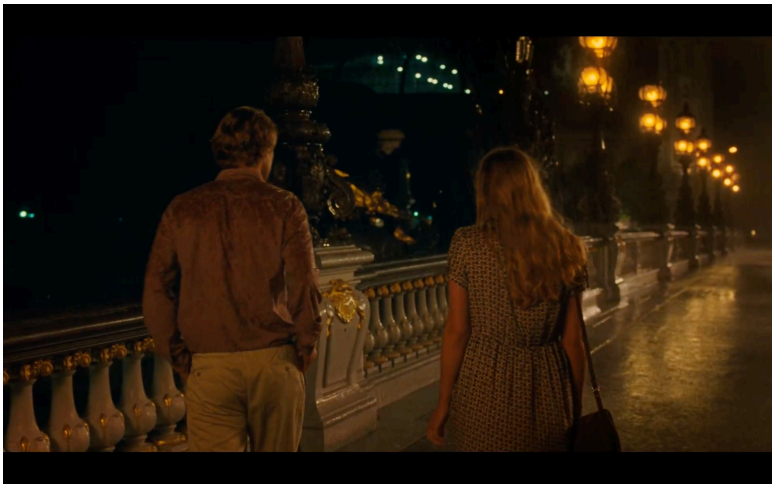


Fig**. 52.** *Midnight in Paris*

Afin de conclure notre partie sur la relation entre les personnages, il est important de les présenter sous leurs formes plus négatives, plus néfastes dans le sens où celles-ci ne sont pas toujours aussi heureuses que ce que nous venons de voir. Nous allons désormais traiter des rejets de la personne étrangère que nous pouvons noter dans la filmographie d'Allen et plus largement des relations impossibles entre l'Américain(e) et l'Européen(ne).

2.3 Le rejet de la personne étrangère

Malgré cette entente générale, pouvons-nous dire, que nous venons d'étudier, la relation entre les personnages peut être conflictuelle, pour des désaccords dans un premier temps mais aussi, et c'est ce que nous allons désormais étudier, à cause d'un rejet de la personne étrangère.

Arriver dans un pays ce n'est pas seulement être accepté comme un touriste dès son arrivée, mais c'est aussi, à certains moments, de véritables comportements racistes du moins xénophobes que subissent les Américains. C'est tout d'abord Maria-Elena dans *Vicky Cristina Barcelona*, qui, en plus de la jalousie latente qu'elle peut ressentir auprès de Cristina, parlera dans son dos et la considérera comme « l'Américaine » durant plusieurs séquences. Nous traiterons de cette relation complexe entre Maria-Elena et Cristina et le comportement de la jeune espagnole dans la partie suivante en questionnant la notion de barrière de la langue.

Nous retrouvons un rejet de la personne étrangère dans un autre film de notre corpus : *To Rome with Love*. Le personnage de l'imprésario Jerry incarné par Woody Allen dans le film ne reçoit pas un accueil chaleureux de la part de sa belle-famille qu'il vient de rencontrer dans la capitale italienne. Outre son comportement réfractaire à l'idée que le futur beau-père de sa fille soit un croque-mort, Jerry va soudoyer l'homme pour que celui-ci mette à profit son talent de chanteur d'opéra afin de relancer la carrière de l'Américain ce qui lui vaudra d'être véritablement rejeté par son gendre et la mère de celui-ci.

Le rejet de la personne étrangère ne se fait pas particulièrement autour de l'origine de l'étranger, Jerry arrive en Américain certes mais c'est plutôt son insistance auprès de la famille de Michelangelo qui l'amènera à se faire rejeter voire agresser, verbalement comme physiquement. On pourrait parler ici d'une véritable intrusion d'un étranger dans la famille, chamboulant le calme de celle-ci et faisant renaitre des conflits passés.

Le personnage de Jerry apparait alors comme un élément perturbateur dans une famille inconnue, métaphorisant ce pays inconnu pour l'Américain ne connaissant rien à la nouvelle culture qui en découle. Le choix de Woody Allen de faire de son personnage d'imprésario, un imprésario d'opéra n'est pas anodin.

Véritable symbole culturel de l'Italie, l'opéra revisité par Jerry symbolise une certaine appropriation des symboles du pays et le détournement de ceux-ci, décrié dans un premier temps par la famille de Michelangelo après la première représentation puis par la critique dans les journaux locaux à la fin du film lors du diner de clôture des concerts. On assiste alors à un véritable rejet du personnage de Jerry par la belle-famille mais aussi par l'Italie elle-même représentée par les opinions sans visage rejetant le travail de l'imprésario de manière brutale par les critiques.



Fig**. 53.** *To Rome with Love*

Ce rejet de la personne étrangère peut être aussi dû à l'incapacité des personnages à avoir une relation avec une personne étrangère, n'ayant pas la même culture mais aussi ne parlant pas la même langue. Cette relation de l'Américain à la culture sera la prochaine et dernière partie de ce mémoire.

3. La relation à la nouvelle culture

3.1 L'art européen, un monde inconnu (ou non) pour l'Américain

La culture est un terme vaste qui peut se définir de différentes manières. Dans cette dernière partie nous allons aborder la culture à travers deux motifs distincts que sont l'art et la langue. Ceux-ci seront bien évidemment étudiés à travers la relation que peuvent entretenir avec eux les protagonistes américains des films de Woody Allen de notre corpus. Le premier point que nous allons alors aborder est celui de l'art. Très présent dans la filmographie du cinéaste new yorkais comme nous l'avons vu dans notre premier chapitre, l'art a une place importante dans la narration et est présentée sous ses divers formes. L'intérêt de cette partie ne sera toutefois pas d'aborder toute ces formes et de les énumérer au prisme de sa réception par les personnages américains, mais plutôt d'étudier et analyser comment ces personnages vivent avec ces arts européens. Font-ils partie d'un monde inconnu et peuvent-ils apporter quelque chose à ces Américains en Europe ?

Le personnage de l'Américain peut arriver dans un premier temps en tant que connaisseur de cet art et profiterait alors de ce que cela peut lui apporter. C'est le cas de Gil Pender dans *Midnight in Paris* passionné de Paris, en particulier du Paris des années 20 qu'il découvrira par la suite. Le jeune écrivain érudit fait alors face à sa passion, tout d'abord avec les oeuvres dans les musées et à posteriori avec les artistes eux-mêmes qu'il croisera lors de ses virées temporelles. La culture artistique d'un nouveau territoire pour l'Américain n'est alors pas ici un monde inconnu pour le personnage, s'acclimatant plus aisément à ce nouveau territoire, celui-ci l'aidant même dans ses quêtes personnelles. Outre cette passion pour le Paris des années 1920, Gil Pender saisit une opportunité professionnelle et plus tard relationnelle lors de son séjour dans la capitale française et la rencontre avec la culture artistique de la ville. La passion de la rencontre assouvie, les virées temporelles du protagoniste concerneront la plupart du temps le livre que l'Américain est en train d'écrire, passant de main en main, de critique en critique.

Mais l'art peut aussi être source d'inconnu pour l'Américain, qu'il ne s'y intéresse pas et délaisse ça pour d'autres choses dans un premier temps ou qu'il se

force à connaitre faussement les oeuvres du Tintoret à Venise avec le personnage de Joe Berlin dans *Tout le monde dit I Love You*. Ici l'art inconnu devient un prétexte pour l'Américain afin de paraître érudit aux yeux de la femme qu'il tente de séduire. L'image de l'Américain passionné d'art européen est alors celle que Joe Berlin essaye de renvoyer à Von, la jeune femme fantasmant en quelque sorte sur ce personnage faussement érudit. L'art européen n'est plus qu'un simple prétexte de séduction et est délaissé à la fois par le personnage mais aussi par le réalisateur pour laisser place à la romance.

Un second personnage d'Américain incarné par Woody Allen, Jerry dans *To Rome with Love*, tente de s'approprier le talent du père de son gendre, chanteur d'opéra à ses heures perdues (quand celles-ci se font sous la douche). L'art étranger devient désormais une potentielle source de revenu pour l'Américain avide et cupide qui tentera par tous les moyens d'imposer au chanteur une grande et célèbre carrière aux États-Unis. Ce troisième exemple est un parfait mélange des deux cités plus tôt. En effet le personnage de l'Américain ici connait déjà la culture artistique européenne, du moins l'opéra et cherche à l'utiliser comme un profit personnel. L'art n'est plus une passion ou un monde inconnu, il n'est plus qu'une possibilité de réussite professionnelle qui n'est toutefois dans le film qu'un essai raté de la part de l'Américain décrié par la critique italienne.



Fig**. 54.** *To Rome with Love*

L'art européen peut alors devenir moteur de profit, professionnel ou relationnel, celui-ci peut alors être exploité par l'Américain (très souvent avec une

idée derrière la tête qui manquerait de morale) qui, malgré son incompétence dans le domaine, tentera de s'y intégrer de force.

Connaitre l'art pour l'Américain c'est aussi un moyen de s'intégrer dans le nouveau territoire qu'est l'Europe que ce soit le temps d'une vie ou d'un voyage. Nous allons désormais conclure cette partie en traitant de l'art en tant que lien relationnel entre un personnage et le nouveau territoire.

Arrivées dans la capitale catalane les deux amies Vicky et Cristina découvrent (particulièrement Vicky) la musique hispanique et les sonorités de la guitare flamenco aux côtés de Juan Antonio dans un premier temps, puis de son ami et de ses amis plus tard dans le film. Au-delà de cette simple notion de découverte, la musique dans ce film est un point d'accroche pour Vicky à ses aventures espagnoles. Que ce soit lors de sa première nuit avec Juan Antonio ou lorsque ses souvenirs refont surface, le flamenco, et plus précisément le joueur de guitare, devient pour la jeune Américaine un véritable motif de ses liaisons extra-conjugales.



Fig**. 55.** *Vicky Cristina Barcelona*

Comme nous venons de le voir, l'art est abordé par les protagonistes américains de différentes manières. L'image de l'Américain passionné d'art possède alors différents visages, intéressée, passionnée ou alors falsifiée, la relation que l'on retrouve entre l'art et le personnage est dépeinte par Woody Allen à travers les caractères des Américains qu'il met en scène.

Nous allons désormais traiter de la seconde forme de culture inconnue ou non pour le personnage de l'Américain en Europe : la langue.

3.2 La barrière de la langue

La découverte d'un pays se fait aussi par la rencontre comme nous l'avons vu précédemment, et celle-ci se fait par extension par le dialogue avec les habitants de ce nouveau territoire. Les différences de langue peuvent alors être une barrière entre les personnages dans les films de Woody Allen, posant alors un cadre comique, conflictuel ou alors un simple indice de cette différence d'origine entre les personnages.

Dans un premier temps, l'Américain face à la nouvelle culture peut se retrouver désemparé par son incompétence à comprendre la langue du pays dans lequel il se trouve. C'est tout d'abord Vicky qui aura besoin de l'aide de Juan Antonio lorsque celle-ci rencontrera le père de l'artiste. En effet, sans cette aide linguistique, l'Américaine se trouve perdue et, pire que cela, esseulée dans la maison de campagne du protagoniste. Ne parlant pas un seul mot d'anglais et cela non pas par manque de culture mais par réelle volonté de conserver sa langue natale, le père de Juan Antonio représente cette frange de la population ne souhaitant pas se mêler au reste du monde.

Dans le même film, on retrouvera une véritable forme d'ostracisme de la part de Maria Helena envers Cristina à la genèse de leur relation. En effet, comme nous l'avons évoqué dans notre précédente partie, celle-ci joue de la différence de culture entre elle et la nouvelle prétendante de Juan Antonio. Lors de la séquence du petit déjeuner dans le jardin particulièrement, la barrière de la langue devient sujet à conflit dans le triangle amoureux, Juan Antonio insiste pour que Maria Elena parle anglais afin que Cristina comprenne, cependant la jeune espagnole s'obstine à parler sa langue natale insinuant que c'est l'Américaine l'étrangère à la table. Désemparée face à la scène et surtout par l'incompréhension du dialogue qui lui fait face, Cristina ne peut que s'effacer dans le conflit naissant entre les ex amants.

Cette barrière de la langue dont Maria Elena jouera durant le film revient à de nombreuses reprises lors des scènes conflictuelles, nous la retrouvons particulièrement à trois reprises. Tout d'abord lors de la première rencontre entre les deux femmes, Juan Antonio explique à la jeune espagnole que celle-ci doit désormais parler en anglais, la seconde fois est celle évoquée plus tôt lors du premier déjeuner dans le jardin de l'artiste espagnol et enfin lors du départ de Cristina et donc la rupture dans le triangle amoureux. Lorsque l'Américaine annonce à Juan Antonio et Maria Elena qu'elle veut arrêter la relation, l'Espagnole se met à hurler dans sa langue natale. Malgré les remarques de Juan Antonio vis-à-vis du fait que Cristina ne peut pas comprendre celle-ci n'arrête pas et continue à laisser exploser sa colère en espagnol.

Cette barrière est toutefois bien détournée et évitée pouvons-nous dire dans *Midnight in Paris* où la plupart des artistes que rencontrera Gil Pender dans ses virées temporelles sont bilingues ou anglophones avec les personnages de Scott Fitzgerald ou Ernest Hemingway entre autre. Les véritables scènes où la barrière de la langue peut poser problème se déroulent au début du film lorsque Gil ne retrouve plus son chemin vers son hôtel. Bien évidemment cette barrière peut se faire de manière orale lorsqu'il interpelle des Français ne parlant pas anglais mais lors de sa déambulation dans la ville, le personnage se retrouve de nombreuses fois dans le cadre, sous ou à côté de grands écriteaux français, d'un « bistro français » à une boulangerie marquée d'un « baguette » sur la devanture. Ce contraste visuel et non oral appuie les différences d'origines, l'Américain perdu est dans un monde inconnu pour lui, spatialement tout d'abord mais aussi linguistique dans un second temps. On assiste donc à deux formes de perdition de la part du protagoniste, perdu dans un lieu inconnu et dans l'incapacité de se faire aider dût à cette barrière de la langue.

Cependant la barrière de la langue dans ce film n'est alors pas un réel problème pour l'Américain dès lors qu'il se retrouve dans le Paris des 20, celui-ci

parvient à dialoguer avec chaque personnage. Le véritable moment d'incompréhension, très discret, se déroule lors du premier voyage temporel de Gil, l'écrivain, interpellé par les passagers de la voiture ne comprend pas ce que ses interlocuteurs lui disent. Dans la version originale du film, Woody Allen n'insérera même pas de sous-titre en anglais lors de cette scène, plongeant le spectateur comme le protagoniste dans un monde basculant totalement dans l'inconnu.



Fig. **56.** *Midnight in Paris*

Enfin, la barrière de la langue peut être synonyme d'absence de culture de la part d'un personnage comme nous pouvons le voir avec Jerry dans *To Rome with Love*. Alors en plein conflit avec la mère de Michelangelo, l'imprésario américain, caché derrière sa femme, hurle à la femme italienne de se calmer ne sachant pas, je cite « parler espagnol ». On a ici à la fois une critique à l'égard de certains Américains incapables de discerner l'italien de l'espagnol, mais aussi plus largement une critique sur le ton de l'humour de l'incapacité que peuvent avoir des cultures étrangères à dialoguer entre-elles par un manque certain de culture.

Nous venons alors de voir comment la barrière de la langue est présentée par Woody Allen. Cette barrière est très souvent évitée par le réalisateur cependant, elle est certes évoquée de diverses façons comme nous venons de le voir mais n'est pas un réel souci pour les Américains durant l'entièreté de ces films.

Cependant, la culture ne se limite pas à l'art ou la langue, elle peut caractériser un territoire entier, un pays dans sa globalité ce que certains personnages américains voudront ou tenteront de fuir dans les films de notre corpus. L'envie de quitter le pays peut se faire par un rejet de la culture indissociable d'une nation ou d'une ville ou tout simplement une préférence quant à ses terres d'origines.

3.3 L'envie de partir ailleurs et quitter cette nouvelle culture

Afin de conclure ce mémoire et cette partie relative à la relation que peut entretenir l'Américain à la culture européenne, nous allons étudier ce thème en abordant les formes de conflit qui peuvent exister entre eux. Nous pouvons utiliser cette notion de conflit dans le sens où le protagoniste ne parvient pas à s'intégrer à ce nouveau territoire, du moins celui-ci cherche à le fuir ou regrette le temps passé dans son territoire natal.

Notre premier exemple est celui de *Midnight in Paris* avec le personnage de Inez et sa famille alors en voyage à Paris. En plus de décrier le caractère très admiratif de Gil à l'égard de la France et sa culture, Inez et sa famille n'apprécient pas ce que leur propose la capitale française. Durant tout le film, Inez et sa famille ne sont jamais présentés comme s'intéressant à la culture parisienne ou ne serait-ce que la ville. En effet, on les voit uniquement au restaurant ou à l'hôtel. Même si Inez est plus présente à l'écran que ses parents, celle-ci ne nous est présentée qu'à des moments très intimes où la jeune femme ne s'inscrit pas dans le décor parisien. Nous pouvons donner comme exemple la séquence où Gil l'amène sur les escaliers afin de lui expliquer ses voyages temporels. Inez n'est jamais au centre de l'écran, elle se trouve collée au bord du cadre et très vite dans cette séquence elle fuira l'extérieur pour revenir dans une voiture en direction de l'hôtel, lieu où on la verra la plupart du temps, rideaux fermés sans indice de la ville à l'extérieur. Même lors des visites au musée, la visite privée rend le lieu vide, sans âme pouvons-nous dire plongeant les personnages dans une atmosphère loin de ce qu'est celle de la capitale. Mais ce rejet de la ville de la part Inez apparait dès les premières minutes de la narration, avant même que les premières

images des personnages n'apparaissent, la voix d'Inez résonne pendant le générique expliquant à Gil qu'elle ne peut vivre qu'aux États-Unis.

Un autre indice nous montre ce rejet de la culture française par la famille d'Inez, lors d'une ballade dans un marché aux puces, la mère d'Inez raconte sa soirée au cinéma où elle est allé voir un film amusant et américain pour citer ses mots. Précisant juste après que ce film n'avait rien d'incroyable, cette rapide discussion conforte l'idée selon laquelle la belle-famille de Gil ne cherche pas à se rapprocher de la culture parisienne et reste cloisonnée à faire les mêmes choses qu'aux États-Unis. La seule réelle discussion autour de la ville avec les parents d'Inez ne sera construite qu'autour de critiques sur Paris prétextant une non « francophilie » pour citer le père de la jeune Américaine due à un rejet d'une politique pas assez républicaine à ses yeux.

On comprend alors très vite avec ces exemples que la famille d'Inez n'est à Paris uniquement que pour des questions professionnelles et n'attend qu'une seule chose : rentrer chez eux.

Le retour aux États-Unis peut aussi être salvateur pour le personnage de l'Américain fuyant les travers et problèmes vécus durant le séjour en Europe. La fin de *Vicky Cristina Barcelona* est intéressante à étudier sous cette angle. Les deux jeunes femmes après leurs déboires amoureux, du fantasme à l'adultère en passant par le ménage à trois, se retrouvent une dernière fois à la terrasse d'un café à Barcelone avant de rentrer aux États-Unis. Lors de cette discussion les deux amies se soulagent de la fin de leur périple, heureuse de quitter la ville de Barcelone et les aventures qui s'y sont déroulées. Enfin arrivées à l'aéroport les deux jeunes femmes sont accompagnées du compagnon de Vicky mais aussi de la récurrente (dans la filmographie d'Allen) voix-off du film expliquant que Vicky ainsi que Cristina, en revenant dans leur pays, vont reprendre leurs rôles d'avant, tout en conservant une marque indélébile de leur passage en Europe, en particulier Vicky et les doutes entourant son mariage depuis la rencontre avec Juan Antonio.



Fig**. 57.** *Vicky Cristina Barcelona*

Enfin, il demeure un ultime exemple afin de traiter de cette envie de partir de l'Europe pour revenir aux États-Unis en la personne de Monica dans *To Rome with Love*. La jeune actrice en devenir, après un appel avec un agent américain, décide en un battement de cil de rapidement quitter Rome pour le tournage d'un film. La capitale italienne ne devient plus que le territoire d'un passage rapide, l'avenir professionnel de Monica semble plus important que le reste, même la relation idyllique naissante qu'elle entretenait avec Jack le compagnon de sa meilleur amie semble inexistante lorsque la jeune femme apprend la possibilité de revenir très vite travailler aux États-unis. Elle finira par avouer « Il n'y à rien de tel que chez soi ». Nous pouvons dresser un parallèle avec la célèbre citation de Dorothy Gale dans *Le Magicien d'Oz* en effet, les deux jeunes filles que ce soit dans ce film ou *To Rome with Love* n'espèrent qu'une seule chose malgré l'aspect magique de leur voyage, rentrer chez elles car il n'y a pas de meilleur endroit à leurs yeux que leur maison.

L'Europe est alors pour l'Américain un territoire de bonheur ou de malheur, d'insertion ou de rejet. Même si ces personnages ne sont pas toujours montrés lors de leur retour aux États-Unis, l'envie de départ est explicitement montrée par Woody Allen, créant alors deux types d'Américain : celui voulant rester dans ce nouveau territoire et celui pressé de revenir chez lui fuyant consciemment ou non les déboires de son séjour.

Conclusion

Comme nous venons de le voir, malgré des similitudes très prononcées avec ses anciennes oeuvres new yorkaises, Woody Allen a réussi à rendre presque indépendante cette période européenne dans sa filmographie. On retrouve alors de véritables spécificités dans son cinéma, des nouveautés, comme par exemple la question du tourisme et plus encore la découverte d'un nouveau territoire et de ses espaces. Cette période a aussi permis au réalisateur de s'essayer à une véritable diversité de genres; en témoignent la comédie musicale, le film choral ou encore le drame sombre tirant vers le polar. Enfin, ces films européens ont permis de diversifier des acteurs d'origines étrangères dans la filmographie allenienne. Même si l'on retrouve la notion de « muse » en la personne de Scarlett Johansson que l'on pouvait avoir avec Diane Keaton ou plus tard Mia Farrow, des acteurs aux origines variées ont pu s'inscrire dans l'immense panel de personnages que Woody Allen a pu présenter à l'écran.

Nous avons dans ce mémoire tenté de répondre à notre problématique en étudiant à la fois le fond et la forme de cette période cinématographique mais aussi le cinéaste en lui-même. Commencer la réflexion par la période new yorkaise de Woody Allen nous a permis de concevoir et comprendre les codes et les motifs récurrents dans le cinéma du réalisateur afin d'introduire les notions clés de ce mémoire à savoir l'espace, le territoire, la ville ou encore le personnage de l'Américain. Enfin, le coeur de ce mémoire, c'est à dire créer un lien entre nos notions et la période européenne de Woody Allen ont ouvert la porte à ce que nous avons appelé le portrait de ville.

Étudier la ville chez Woody Allen nous a permis de dresser un schéma de la conception filmique de ces villes en imbrication, du personnage dans l'espace et de l'espace dans le territoire. Cependant la relation que peut entretenir ce personnage avec le territoire nous a emmené à concevoir le portrait de ville comme un cercle de relations infinies comme nous l'avons conclu sur notre partie relative au portrait de ville : du personnage à l'espace, de l'espace au territoire et enfin du territoire au personnage.

La dernière partie de ce mémoire de recherche s'est concentrée sur le rôle de ce personnage de l'Américain. En effet celui-ci jouit d'une posture particulière dans la filmographie de Woody Allen. l'Américain dans notre corpus de film n'est pas en possession de la ville dans laquelle on le retrouve, il est un inconnu ou du moins un arrivant dans un nouveau territoire. Il ne connait pas le territoire européen comme Isaac Davis connait parfaitement celui de New York dans *Manhattan*. À travers la relation qu'entretient l'Américain à ce nouveau territoire nous avons étudié son rapport à la culture mais aussi aux autres personnages afin de dresser les différentes représentations de cet Américain dans la filmographie de Woody Allen.

Étudier Woody Allen, ses villes et ses personnages nous amène alors dans cette conclusion à tenter de répondre à la problématique de ce mémoire. Comment s'inscrit cette période européenne dans la longue filmographie de Woody Allen ?

Nous ne pouvons pas imposer une seule idée ou une seule réponse à cette question. Cette période peut se considérer comme indépendante du reste de la filmographie d'Allen comme nous l'avons évoqué en ouverture de cette conclusion par la position géographique de ces films ou encore la diversité d'origines des personnages. Le traitement de la campagne ou encore les genres musicaux novateurs pour Woody Allen (comme l'opéra ou le flamenco) font aussi partie de cette indépendance de la période européenne se détachant des films new yorkais du cinéaste.

Toutefois, nous pouvons retrouver des similitudes entre les films. En particulier si l'on se penche sur la récurrence des motifs alleniens à travers les films. Qu'ils soient esthétiques comme le traitement dans le cadre de l'extérieur inscrit dans l'intérieur, les motifs urbains comme les parcs ou les bords de rivières ou narratifs comme la romance ou le traitement de la culture artistique, on retrouve de nombreuses similitudes entre les films du corpus et le reste de la filmographie allenienne. C'est particulièrement ce point narratif qui créé un parallèle entre nos deux périodes. Les thèmes abordés par Woody Allen restent principalement les mêmes, on retrouve alors durant cette période européenne des films questionnant le rapport d'un personnage à un milieu aisé mais surtout des traitements de la relation amoureuse complexes invoquant la question de l'adultère ou encore des triangles amoureux.

Nous avons donc une période filmique distincte dans la filmographie de Woody Allen, s'étendant de 2005 à 2012 (de *Matchpoint* à *To Rome with Love*), distincte dans le sens où celle-ci est condensée[70], avec un véritable début et une fin. Cette période se détache alors du reste de la filmographie du réalisateur mais conserve, par ses motifs récurrents et ses narrations, une attache forte au cinéma de Woody Allen.

Cependant notre conclusion fera aussi office d'ouverture vers un cinéma encore plus contemporain que celui que nous venons d'étudier dans ce mémoire. Car si similitude il y a entre l'ancienne période new yorkaise d'Allen et sa période européenne nous pouvons également en trouver avec son retour cinématographique dans la « grosse pomme ». Afin d'appuyer nos propos nous allons principalement nous concentrer sur une ressemblance sur le plan narratif en mettant en comparaison les scénarios de *To Rome with Love* et *Un Jour de pluie à New York.*

En effet on peut trouver des ressemblances troublantes entre les deux oeuvres. Tout d'abord la romance idyllique de la jeune femme avec un acteur de renom que nous retrouvons dans *To Rome with Love* avec Milly et Luca Salta (Antonio Albanese) véritable reflet de ce qui sera plus tard la romance entre Ashleigh et Francisco Vega incarné par Diego Luna dans *Un Jour de pluie à New York*. Ces deux relations finiront par ne pas se concrétiser malgré tout, et ce (encore une ressemblance forte) juste avant l'acte, les amants tout juste allongés sur le lit. En parallèle de cela, tout comme comme dans *To Rome with Love*, le compagnon d'Ashleigh est contraint de présenter à sa famille une prostituée rencontrée par hasard en la faisant passer pour sa présente compagne. La seule différence est le dénouement de cette histoire, cette séparation réunit le couple dans *To Rome with Love* et le brise dans *Un Jour de pluie à New York*.

[70] Entre 2005 et 2012, Woody Allen réalisera 7 films se déroulant en Europe, un par année.

De nouvelles questions s'ouvrent alors : Pourquoi Woody Allen cherche-t-il à reprendre des formules parues dans ses films européens lors de son retour à New York ? Si l'on se fie aux recettes des films européens de Woody Allen, *To Rome with Love* figure parmi les moins réussis des films du cinéaste durant cette période. Peut-être s'agissait-il d'une réadaptation libre d'une histoire que le réalisateur appréciait particulièrement dans ce film, et voulant la retravailler, la traiter dans un format de long métrage se déroulant alors à New York, sa ville de cinéma.

Dans ses derniers films, Woody Allen essaye aussi de revenir à des motifs qui lui étaient propres à la fois personnellement et cinématographiquement avec la magie par exemple dans *Magic in the Moonlight* (*Magic in the Moonlight*, Woody Allen, 2014), l'adultère dans Café *Society* ou encore les névroses maladives dans *Blue Jasmine* (*Blue Jasmine*, Woody Allen, 2013). Nous pouvons conclure cette ouverture en précisant que Woody Allen, après son retour aux États-Unis, s'est essayé à filmer de nouvelles villes américaines comme Los Angeles ou San Francisco dans les films citées plus tôt. Mettant en scène des personnages hors de leur territoire filmique new yorkais mais toujours dans le territoire géographique des États-Unis, Woody Allen rappelle cette période européenne et la découverte tant esthétique que narrative de nouveaux espaces filmiques.

Filmographie Principale

Tout le monde dit I Love You (Everyone Says I Love You), Woody Allen, 1997

Match Point, Woody Allen, 2005

Le Rêve de Cassandre (*Cassandra's dream*), Woody Allen, 2007

Vicky Cristina Barcelona, Woody Allen, 2008

Midnight in Paris (*Midnight in Paris*), Woody Allen, 2011

To Rome with Love, Woody Allen, 2012

Filmographie Secondaire

Plumes de cheval (Horse Feathers), Norman Z. McLeod, 1932

Un Américain à Paris, Vincente Minnelli, 1951

Quoi de neuf, Pussycat ? (*What's New, Pussycat ?*), Clive Donner, 1965

Woody et les robots (*Sleeper*), Woody Allen, 1973

Annie Hall, Woody Allen, 1977

Manhattan, Woody Allen, 1979

Stardust Memories, Woody Allen, 1980

Zelig, Woody Allen, 1983

La Rose pourpre du Caire (*The Purple Rose Of Cairo*), Woody Allen, 1985

Hannah et ses soeurs (*Hannah and Her Sisters*), Woody Allen, 1986

Crimes et Délits (*Crimes and Misdemeanors*), Woody Allen, 1989

New York Stories, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Woody Allen, 1989

Meurtre mystérieux à Manhattan (*Manhattan Murder Mystery*), Woody Allen, 1993

Escroc mais pas trop, Woody Allen, 2000

Fase, Thierry de Mey, 2002

Scoop, Woody Allen, 2006

Vous allez rencontrer un bel et sombre inconnu (*You Will Meet a Tall Dark Stranger*), Woody Allen, 2010

Café Society, Woody Allen, 2012

Woody Allen: A Documentary, Robert B. Weide, 2012

Blue Jasmine, Woody Allen, 2013

Magic in the Moonlight, Woody Allen, 2014

Crisis in Six Scenes, Woody Allen, 2016

Wonder Wheel, Woody Allen, 2017

Un Jour de pluie à New York (*A Rainy Day in New York*), Woody Allen, 2019

Bibliographie

Écrits sur/de Woody Allen

ALLEN Woody, *Soit Dit en Passant, Autobiographie,* Paris, Stock, coll. « La Bleue », 2020

BAILEY Simon, *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Woody Allen*, Paris, éditions Carpentier, 2014

BJÖRKMAN Stig, *Woody Allen Entretiens avec Stig Björkman*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2002

COLOMBIANI Florence, *Woody Allen*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Maitres du Cinéma », 2007

ITZKOFF Dave, *Woody Allen on Faith, Fortune Tellers and New York*, New York Times, 14 septembre 2010

QUILLIOT Roland, *Philosophie de Woody Allen*, Paris, Ellipses, 2015

ROLANDEAU Yannick, *Le cinéma de Woody Allen*, Lyon, Aléas, 2006

SOLOMONS Jason, *Woody Allen, Film par film*, Gallimard, 2015

SUNSHINE Linda, *Le petit Woody Allen illustré*, Paris, Plon, 1995

Études cinématographiques

AUMONT Jacques & MICHEL Marie, *L'analyse des films*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts Visuels », 2015

BAZIN André, *Le décor est un acteur,* Ciné-club, n°1, décembre 1949

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les éditions du cerf, coll. « 7ART », 2011

DELEUZE Gilles, *Gilles Deleuze et les images, sous la direction de François Dosse et Jean-Michel Frodon*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2008

DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985

GARDIES André, *L'espace au cinéma*, Paris, Hachette, 1993

RAGEL Philippe, *Le film en suspens, La cinéstase, un essai de définition*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « le Spectaculaire », 2015

SIMOND Clotilde, *Cinéma et architecture, la relève de l'art*, Lyon, Aléas, 2009

Territoire et Espace au cinéma

GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique, Esthétique et dramaturgie*, Malakoff, Armand Colin, 2015

LÉVY Jacques, *De l'espace au cinéma*, Annales de géographie, n°694, Juin 2013

MOTTET Jean, (dir.), *Les Paysages du cinéma*, Seyssel, Champ-Vallon, 1999

ROPART-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Ecrire l'Espace*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002

THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde, De l'espace cinématographique comme milieu*, Paris, Circe, coll. « Penser Le Cinéma », 2019

Territoire et Espace (arts et sciences humaines)

BAUDRY Patrick, PAQUOT Thierry, *L'urbain et ses imaginaires*, Pessac, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, coll. « Politiques Urbaines », 2003

MENEGALDO Gilles, *Les imaginaires de la ville,* Presses Universitaires de Rennes

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2005

PAQUOT Thierry, *Qu'est-ce qu'un territoire ?*, Vie Sociale, Février 2011 (n°2)

PAQUOT Thierry, *L'urbanisme c'est notre affaire !*, Nantes, L'atalante, 2010

Ville et cinéma

BARILLET Julie, HEITZ Françoise & LOUGUET Patrick, *La ville au cinéma*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Lettres et civilisation étrangères », 2005

COLLECTIF, *New York Stories*, Paris, Capricci, coll. « So Film », 2017

FRODON Jean-Michel, *New York mis en scènes*, Paris, Espaces et signes, coll. « Ciné voyage », 2016

JOUSSE Thierry & PAQUOT Thierry, (dirs.), *La ville au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005

MÉJEAN Jean-Max et PIOUD-BERT Jean-François, *Montmartre et ses alentours mis en scènes*, Paris, Espaces et signes, coll. « Ciné voyage », 2017

DE BAECQUE Antoine, *Paris vu par Hollywood*, Paris, Skira Flammarion, 2012

Son et Musique au cinéma

CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma, Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Les classiques », 2015

MOUËLLIC Gilles, *Jazz et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2000

W. ADORNO Theodor, *Musique de cinéma,* Paris, L'arche, 1972

Annexes

Synopsis et fiches techniques des oeuvres du corpus filmique

Tout Le monde dit I Love You

Titre original : *Everyone Says I Love You*
Date de sortie : 6 décembre 1996
Scénario / Réalisation : Woody Allen
Distribution : Woody Allen, Goldie Hawn, Julia Roberts,
Alan Alda, Edward Norton, Drew Barrymore, Tim Roth,
Natalie Portman, Natasha Lyonne, Gaby Hoffman

Synopsis :

Joe Berlin (Woody Allen) vit seul à Paris ayant quitté New York après une rupture difficile. Son ex-femme Steffi (Goldie Hawn) avec qui Joe a eu une fille prénommée Djona ou « DJ » (Natasha Lyonne) vit désormais avec Bob (Dandrige) et leurs 4 enfants en plus de Djona. Comédie musicale à la bande-son originale, *Tout le monde dit I Love You* présente la vie des différents protagonistes, leurs déboires amoureux et familiaux.

Matchpoint

Titre Original : *Matchpoint*
Date de sortie : 28 décembre 2005
Scénario / Réalisation : Woody Allen
Distribution : Jonathan Rhys-Meyers, Scarlett Johansson,
Emily Mortimer, Matthew Goode, Brian Cox,
Penelope Wilton

Synopsis :

Chris Wilton (Jonathan Rhys-Meyers) arrive à Londres d'Irlande pour devenir professeur de tennis, il rencontrera durant son cours Tom (Matthew Goode) et commencera à sortir avec sa petite soeur Chloé (Emily Mortimer). Malgré le futur prometteur et florissant qui lui est promis Chris tombe amoureux de Nola (Scarlett Johansson), la fiancée américaine et sulfureuse de Tom.

Le rêve de Cassandre

Titre original : *Cassandra's Dream*
Date de sortie : 18 janvier 2008
Scénario / Réalisation : Woody Allen
Distribution : Ewan McGregor, Colin Farrell, Tom Wilkinson
Hayley Atwell, Sally Hawkins

Synopsis :

Ian (Ewan mc Gregor) et son frère Terry (Colin Farrell) vivent dans une banlieue populaire au sud de Londres. Rêvant de richesse et vivant par conséquent au dessus de leurs moyens, la vie des deux protagonistes est chamboulée par l'arrivée de leur oncle Charlie (Tom Wilkinson) qui leur proposera d'assassiner un homme contre une subvention à leur besoin financier.

Vicky Cristina Barcelona

Titre original : *Vicky Cristina Barcelona*
Date de sortie : 15 août 2018
Scénario / réalisation : Woody Allen
Distribution : Rebecca Hall, Scarlett Johansson,
Javier Bardem, Penelope Cruz

Synopsis :

Vicky (Rebecca Hall) et Cristina (Scarlett Johansson), deux jeunes Américaines partent en voyage à Barcelone pour se ressourcer. Durant leur séjour elles feront la rencontre de Juan Antonio (Javier Bardem) un peintre espagnol très entreprenant dont le charme fera succomber les deux protagonistes. Cependant Maria Elena (Penelope Cruz) l'ex femme torturée de Juan Antonio fait irruption dans le triangle amoureux déjà existant. Vicky se retrouve perdue entre sa vie avec son fiancé et l'idylle amoureux qu'elle vit avec son fantasme espagnol tandis que Cristina tente tant bien que mal de partager sa vie amoureuse avec la nouvelle intrus.

Minuit à Paris

Titre original : *Midnight in Paris*
Date de sortie : 20 mai 2011
Scénario / Réalisation : Woody Allen
Distribution : Owen Wilson, Rachel McAdams, Marion Cotillard,
Michael Sheen, Corey Stoll, Adrien Brody, Marcial di Fonzo Bo,
Tom Hiddleston, Léa Seydoux

Synopsis :

Gil Pender (Owen Wilson) et Inez (Rachel McAdams) sa fiancée sont en voyage à Paris. Érudit et passionné de la culture française Gil se retrouvera plongé par magie dans le Paris des années 20 et y fera le rencontre des plus grands noms du monde artistique de l'époque (Hemingway, Picasso, F. Scott Fitzgerald). Jonglant entre deux temporalités Gil délaissera peu à peu ses sentiments pour Ines, tombant amoureux de la muse de Picasso Adriana (Marion Cotillard).

To Rome with Love

Titre original : *To Rome With Love*
Date de sortie : 22 juin 2012
Scénario / réalisation : Woody Allen
Distribution : Woody Allen, Alec Baldwin, Roberto Benigni, Penelope Cruz, Judy Davis, Jesse Eisenberg, Greta Gerwig, Elliot Page, Flavio Parenti

Synopsis :

Film à sketches, *To Rome with Love* nous plonge dans la capitale italienne et nous relate les différentes histoires des protagonistes. Jerry (Woody Allen) metteur en scène d'opéra fasciné par les talents vocaux du père de son gendre, Jack (Jesse Eisenberg) et sa conscience (Alec Baldwin) tombe amoureux de Monica (Elliot Page) une amie de sa copine ou encore Leopoldo Pisanello (Roberto Benigni) devenu du jour au lendemain une star poursuivie par une horde hystérique de fans et de paparazzo.

Index des films cités

Annie Hall (Woody Allen, 1977), 11, 14, 31, 32, 33, 35, 49, 53, 77, 91, 100

Blue Jasmine (Woody Allen, 2013), 32, 132

Café Society (Woody Allen, 2012), 12, 44, 77, 132

Crimes et délits (Woody Allen1989), 14, 60, 62

Escroc mais pas trop (Woody Allen, 2000), 26

Hannah et ses soeurs (Woody Allen, 1986), 60

Le Rêve de Cassandre (Woody Allen, 2007), 13, 14, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 46, 53, 55, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 80, 83, 88, 94, 99, 100

Magic in the Moonlight (Woody Allen, 2014), 132

Manhattan (Woody Allen, 1979), 11, 14, 25, 26, 27, 28, 40, 48, 49, 53, 71, 87, 88, 130

Matchpoint (Woody Allen, 2005), 12, 13, 14, 16, 18, 41, 44, 46, 47, 53, 55, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 79, 80, 83, 89, 90, 91, 94, 95, 103, 104, 131

Meurtre Mystérieux à Manhattan (Woody Allen, 1993), 47

Midnight in Paris (Woody Allen, 2011), 12, 13, 14, 18, 42, 47, 48, 49, 50, 63, 70, 71, 73, 74, 84, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 110, 111, 115, 119, 123, 124, 125

New York Stories (Woody Allen, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, 1989), 13, 29, 30

Plume de Cheval (Marx Brothers, 1932), 73

Quoi de neuf Pussycat ? (Woody Allen, 1966), 11, 70

Scoop (Woody Allen, 2006), 55, 59, 60, 69, 71, 77

Stardust Memories (Woody Allen, 1980), 33, 34, 35, 47

To Rome with Love (Woody Allen, 2012), 12, 13, 14, 40, 46, 47, 74, 75, 76, 78, 81, 86, 88, 90, 91, 92, 96, 100, 102, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 116, 117, 120, 124, 126, 131

Tout le monde dit I Love You (Woody Allen, 1996), 13, 14, 42, 45, 46, 47, 49, 50, 69, 70, 71, 71, 73, 74, 84, 91, 96, 107, 108, 110, 112, 114, 115

Un Américain à Paris (Vincente Minnelli, 1952), 42, 72

Un Jour de pluie à New York (Woody Allen, 2019), 12, 32, 33, 34, 35, 44, 47, 48, 49, 82, 131

Vicky Cristina Barcelona (Woody Allen, 2008), 13, 14, 38, 39, 42, 44, 46, 47, 69, 78, 80, 81, 82, 90, 91, 93, 100, 109, 113, 114, 116, 121, 127, 128

Zelig (Woody Allen, 1983), 69

Table des illustrations

Fig. 1 *Manhattan* 26
Fig. 2 *Manhattan* 28
Fig. 3 *Manhattan* 28
Fig. 4 *Le complot d'Oedipe* 30
Fig. 5 Carte de l'ile de Manhattan 31
Fig. 6 *Annie Hall* 32
Fig. 7 *Stardust Memories* 35
Fig. 8 *Un Jour de Pluie à New York* 35
Fig. 9 *Le Rêve de Cassandre* 38
Fig. 10 *Le Rêve de Cassandre* 38
Fig. 11 *Le Rêve de Cassandre* 38
Fig. 12 *Le Rêve de Cassandre* 39
Fig. 13 *Vicky Cristina Barcelona* 39
Fig. 14 *Vicky Cristina Barcelona* 39
Fig. 15 *Vicky Cristina Barcelona* 39
Fig. 16 *Tout le monde dit I Love You* 45
Fig. 17 *Tout le monde dit I Love You* 45
Fig. 18 *Midnight in Paris* 49
Fig. 19 *Un Jour de pluie à New York* 49
Fig. 20 *Annie Hall* 49

Fig. 21 *Tout le monde dit I Love You* 49
Fig. 22 *Celebrity* 52
Fig. 23 *Matchpoint* 56
Fig. 24 *Matchpoint* 56
Fig. 25 *Matchpoint* 58
Fig. 26 *Matchpoint* 58
Fig. 27 *Le Rêve de Cassandre* 61
Fig. 28 *Le Rêve de Cassandre* 66
Fig. 29 *Tout le monde dit I Love You* 72
Fig. 30 *Tout le monde dit I Love You* 74
Fig. 31 *To Rome with Love* 77
Fig. 32 *To Rome with Love* 80
Fig. 33 *Vicky Cristina Barcelona* 80
Fig. 34 *Tout le monde dit I Love You* 85
Fig. 35 *Manhattan* 88
Fig. 36 *Midnight in Paris* 88
Fig. 37 *Midnight in Paris* 88
Fig. 38 *To Rome with Love* 88
Fig. 39 *Matchpoint* 91
Fig. 40 *Midnight in Paris* 91
Fig. 41 *Midnight in Paris* 93
Fig. 42 *Annie hall* 100
Fig. 43 *Midnight in Paris* 102
Fig. 44 *To Rome with Love* 107
Fig. 45 *Tout le monde dit I Love You* 108
Fig. 46 *Vicky Cristina Barcelona* 109
Fig. 47 *Vicky Cristina Barcelona* 109
Fig. 48 *Midnight in Paris* 111
Fig. 49 *Midnight in Paris* 111
Fig. 50 *To Rome with Love* 113
Fig. 51 *Vicky Cristina Barcelona* 114

Fig. 52 *Midnight in Paris* 115
Fig. 53 *To Rome with Love* 117
Fig. 54 *To Rome with Love* 120
Fig. 55 *Vicky Cristina Barcelona* 121
Fig. 56 *Midnight in Paris* 124
Fig. 57 *Vicky Cristina Barcelona* 127

.

Table des Matières

Remerciements ……. 5

Sommaire ……. 7

Introduction ……. 11

Présentation du réalisateur / Hypothèse de départ ……. 11

Choix du sujet ……. 12

Présentation du corpus filmique ……. 13

État de la recherche sur le sujet / Méthodologie
de la recherche ……. 15

Problématique ……. 17

Annonce de plan ……. 18

Plan détaillé ……. 19

New York et l'Europe, des territoires cinématographiques et allenien …….25

1. Une première introduction au New York allenien ……. 25

1.1 New York, un paysage et ses personnages ……. 25

1.2 New York, une ville aux espaces variés ……. 31

2. Les différences esthétiques entre New York et l'Europe dans le cinéma de
Woody Allen ……. 37

2.1 La grande ville, un contraste fort avec le paysage de
la campagne ……. 37

2.2 la musique, une ambiance sonore dépendante
du territoire ……. 40

3. New York et l'Europe, un traitement semblable sous différentes aspects 43

3.1 Les motifs récurrents dans le cinéma allenien 43
3.2 Un lien fort entre New York et Paris 48
3.3 La ville comme territoire aux différentes facettes 50

Le portrait de de ville, l'Europe de Woody Allen 55
1. Le Londres de Woody Allen, entre glamour et pauvreté 55
1.1 *Matchpoint*, le Londres luxueux et glamour 55
1.2 *Le Rêve de Cassandre* 59
1.3 Londres, un territoire à deux visages 63
2. Les capitales européennes chez Woody Allen, l'esthétique de l'idéal 69
2.1 Un genre cinématographique attaché à une ville propre 69
2.2 Paris, le rêve de l'Américain 70
2.3 Rome, ville découverte et hétéroclite 74
2.4 Barcelone, un territoire qui s'étend au-delà de la ville 78
2.5 la capitale européenne, un territoire à diverses facettes, propice à la nouvelle vie 81
3. La ville entre espace et territoire 87
3.1 L'ouverture : la découverte de la ville par ses espaces, une représentation de la puissance spatiale du territoire 87
3.2 Le traitement de la ville par les lieux clos 89
3.3 La ville de Woody Allen, des espaces de réalité dans un territoire de rêve 94

Le personnage de l'Américain en Europe, sa relation à autrui et au nouveau territoire 99
1. Le nouvel espace géographique 99

1.1 La découverte de la ville entre visite et errance ……. 99
1.2 intégrer l'espace, l'habitation ……. 104

2. La relation à autrui ……. 109
2.1 La rencontre ……. 109
2.2 La romance idyllique ……. 113
2.3 Le rejet de la personne étrangère ……. 116

3. La relation à la nouvelle culture ……. 119
3.1 L'art européen, un monde inconnu (ou non)
pour l'Américain ……. 119
3.2 La barrière de la langue ……. 122
3.3 L'envie de partir ailleurs et quitter
cette nouvelle culture ……. 125

Conclusion ……. 129

Filmographie principale ……. 135
Filmographie secondaire ……. 137
Bibliographie ……. 139
Annexes ……. 143
Index des films cités ……. 147
Table des illustrations ……. 149
Table des matières ……. 153

Lorsque Woody Allen arrive en Europe et produit différentes oeuvres, son approche de la ville permet de questionner de nombreux concepts et notions.

Le cinéaste américain possède ses codes, ses motifs et ses références qu'il adaptera à cette nouvelle période cinématographique dans l'ancien continent.

À travers une comparaison entre les périodes, une étude du traitement de la ville et enfin la question du personnage de l'Américain, ce mémoire tentera de dresser le panel d'études que propose cette période particulière dans la vie de Woody Allen.

When Woody Allen arrives in Europe and produce various works, his approach to the city allows him to question many concepts and notions.

The American filmmaker has his own codes, patterns et references that he will adapt to this new cinematographic period in the old continent.

Through a comparison between the periods, a study of the treatment of the city and finally the question of the character of the American, this master thesis will attempt to draw up the panel of studies that this particular period in the life of Woody Allen proposes.