



# Zelig

Zelig  
de Woody Allen

## Fiche technique

USA - 1983 - 1h20

Noir et blanc

Réalisation et scénario :

**Woody Allen**

Photographie :

**Gordon Willis**

Montage :

**Susan E. Morse**

Musique :

**Dick Hyman**

Interprètes :

**Woody Allen**

(Leonard Zelig)

**Mia Farrow**

(Dr. Eudora Fletcher)

**John Buckwalter**

(Dr. Sindell)

**Paul Nevens**

(Dr. Birsky)

**Martin Chatinover**

(L'endocrinologue)

**Stanley Swerdlow**

(le diététicien)



## Résumé

C'est en 1928 qu'apparaît pour la première fois Léonard Zelig, dont la particularité extraordinaire était de prendre l'apparence de ceux qu'il côtoyait. Ainsi devenait-il écrivain lorsqu'il rencontra Eugène O'Neill, boxeur aux côtés de Jack Dempsey, obèse face à un obèse, etc. La psychiatre Eudora Fletcher tenta de le traiter par hypnose et comprit très vite que Zelig avait en fait un immense besoin d'être aimé. Mais Zelig devint une véritable attraction et sa sœur, Ruth, l'exhiba un peu partout dans le monde. Puis il revint auprès d'Eudora, qui le guérit. Ils se fiancèrent, mais Zelig fut alors assailli de demandes de reconnaissance de paternité. Les procès se multiplièrent...

## Critique

Leonard Zelig n'a jamais existé et pourtant un film est là qui témoigne de son passage à travers les Etats-Unis des années trente. **Zelig** est un faux authentique. Il fascine dans la mesure où sa présence insolente et illicite pervertit l'histoire et les respectables jalons qu'elle nous légue d'habitude. Sa nature incongrue, entre fiction réelle et faux documentaire, laisse une surprenante et durable sensation de réalité. Jamais un cinéaste n'aura peut-être joué à ce point de ses pouvoirs d'illusionniste et de mystificateur, en accumulant ainsi minutieusement les preuves irréfutables de l'existence passée d'un personnage de fiction. On pourra difficilement ne pas rapprocher le sur-

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

gissement de ce **Chaplin inconnu** révélé par Kevin Brownlow avec ces archives inventées, jetées négligemment sur le tapis des certitudes historiques.

C'est à la démarche des plus grands et notamment à celle de Welles, qu'il faut se référer pour trouver une quelconque équivalence au film de Allen. **Citizen Kane** se bâtit autour d'une ambiguïté que corroborèrent dès l'origine les tentatives de W. Randolph Hearst pour interdire l'exploitation du film. Les actualités insérées dans l'enquête du journaliste, attisaient déjà ce jeu avec le feu du réel. Et si l'on évoque sa construction, **Mr Arkadin** s'enroule de la même manière autour d'un creux, d'une absence d'intrigue, de sujet, qui est presque une absence de personnage. Dans **Vérités et mensonges**, on brûle un Matisse...

D'autres exemples émaillent un cinéma plus proche de nous : tel film s'adjoint les services d'un présentateur-vedette de la télévision, tel autre - et la pratique est plus que courante - détourne la Une d'un journal. Il se trouve souvent une réplique telle que : "On n'est pas au cinéma" pour tenter maladroitement d'entériner l'effet de réel si convoité et pourtant si rare et fugitif.

Le faux documentaire de Woody Allen est un grand film en ce qu'il réussit à renouveler toute une problématique de la représentation liée intimement au cinéma et au monde des media de manière plus générale. A travers Zelig, ce *self made man* au sens minimal du terme puisqu'il se fait perpétuellement à l'image de celui qu'il côtoie, Woody Allen semble vouloir nous dire quelque chose de la naissance à une épaisseur dramatique des êtres ou des personnages. Issu du néant, Zelig finit par exister par delà même le film qui le concerne. Dans les cadrages tremblés des actualités, les *flashes* voilant l'image, la représentation malhabile des médecins, officiels et autres personnalités, tout ce rapport cahotant et vierge aux médias d'alors - si parfaitement reconstitué -, Zelig n'est tout d'abord qu'une silhouette, une surimpression (comme sur le terrain de base-ball par exemple), une retouche, qui finit par se densifier peu à peu jusqu'à devenir, dans la

cohérence trompeuse de ces bandes d'actualités, l'accumulation de ses preuves illusoires, le seul personnage, la seule vérité humaine et cinématographique.

Citizen Zelig, par un long plan un peu bougé, assis, les jambes croisées au fond d'un couloir, seul, atteint aux plus grands rôles de la Comédie humaine. Il est le personnage idéal du cinéma, corps désincarné, fantôme intangible dont l'image se pose sans heurt sur la toile de l'écran.

Etre l'autre ou ne pas l'être : Leonard Zelig ne se contente pas d'accumuler les preuves de sa fausse biographie. Homme-caméléon, il étonne les psychiatres qui l'entourent par sa faculté singulière d'emprunter comme une simple chemise, la personnalité et la physionomie de ceux qu'il approche. Bruno Bettelheim, Susan Sontag, Saul Bellow viennent en personne, mêler leurs témoignages et leurs analyses à ceux d'autres contemporains imaginés par Woody Allen. Le film engendre avec ironie et humour sa propre réflexion et son commentaire. Bettelheim dit justement de Zelig combien il symbolise au plus haut point le désir d'assimilation des juifs dans la société américaine. **Zelig**, film sur la condition humaine, s'enrichit d'un subtil regard sur la condition juive.

Ce désir d'être l'autre, de disparaître en lui, n'est-il pas également la forme la plus aboutie du conformisme ?

Judaïsme, psychanalyse, rapport aux femmes, les grands thèmes, les obsessions de Woody Allen filtrent une fois encore mais revivifiées par ce nouveau prisme, comme cherchant une justification ultime dans ces images abimées. Le narcissisme de Allen n'a jamais été à ce point créateur, l'originalité profonde, tant formelle qu'intellectuelle de **Zelig** en témoigne.

Alors que de besogneux moines copistes stérilisent aujourd'hui la démarche du *remake*, la reconstitution des fausses actualités de **Zelig**, constituée à elle seule une performance technique et esthétique. Gordon Willis qui travaille ici pour la sixième fois avec Woody Allen, et qui a déjà signé les noirs et blancs de **Manhattan** et **Stardust memories**, fait cette fois du vieux avec du

neuf : grisaille, exposition vacillante, angles de prises de vues, optiques, éclairage frontal des "news", tout découle d'une observation attentive et d'une connaissance très sûre de ces vieilles images des années trente-quarante. Le son grinçant, nasillard et saturé, la gestuelle si connotée d'une époque - ces personnages qui ne savent que faire de leurs mains devant les caméras et les *flashes* et qui finissent par faire de petits signes - authentifient davantage ces bandes que l'on a même songé à rayer un peu. On sait bien qu'en peinture, les faussaires sont des peintres de grand métier.

La rhétorique du discours cinématographique évolue. Le lien du documentaire à la parole, au commentaire, accentue sans doute davantage son vieillissement : **Zelig** en fait une démonstration virtuose et l'on pense parfois à l'allégresse théorique de Noël Burch dans **Correction please**.

Dans **Annie Hall**, Mac Luhan sortait de derrière une affiche de cinéma pour confirmer les dires de Woody Allen. Ici Sontag, Bettelheim interviennent, imperturbables, dans le *timing* rigoureux de ce documenteur comme si à force de fiction, tout cela existait vraiment, comme si l'énergie créatrice pouvait en définitive cristalliser du réel.

On reste saisi par le passage de cette ombre sans origine sur laquelle veille le regard profond de Mia Farrow.

**Zelig** tourne la crécelle de ses images rayées, troisième volet d'un triptyque (?) en noir et blanc. Après le scope lyrique de **Manhattan** et la poésie fellinienne de **Stardust memories**, il fait figure en même temps d'œuvre essentielle et de vilain petit canard. Quel est donc ce film sans beauté immédiate, sans concession plastique, sans cadres soigneux ni mouvements d'appareil, sans audaces d'écriture et qui pourtant ne peut nous émouvoir avant tout qu'en tant que film ? **Zelig** joue sans rien en dire de ce mystère, comme il joue de cette expérience présumée.

Leonard Zelig s'il est le dernier des hommes, est aussi l'unique figure possible, il est le K "coupable" du **Procès**. Comme juif, il reste dans la conscience d'autrui, le

représentant ballotté entre répulsion et attirance, d'une incontournable différence. Woody Allen, l'amuseur ironique et désespéré, signe avec **Zelig** un très profond conte philosophique.

Didier Goldschmidt  
*Cinématographe n°92 - Sept./Oct. 83*

(...) Il vient de nous donner un film inclassable, sans étiquette (nondescript), dont on peut croire pendant vingt-cinq minutes qu'il se limite à une série de plans fixes tournés modiquement en noir et blanc, basée sur le seul commentaire de documents d'origine imprécise : il ne faut pas longtemps pour comprendre qu'il s'agit en fait d'une super-production surchargée de truquages, dont les recherches et acquisitions d'archives rarissimes ont dû coûter. les yeux de la tête. Tout le monde sait à présent que **Zelig** a été tourné en trois ans d'un travail harassant, pendant qu'Allen œuvrait sur trois autres de ses films, cumulant alternativement ses efforts à ses heures selon un plan de travail inouï dans le show business actuel, et dans des conditions expérimentales que seul peut se permettre un George Lucas entouré de son outillage sophistiqué de l'Industrial Light and Magic, et de ses équipes innombrables.

Film étrange que celui-ci, à l'opposé de l'opus entrepris, unique dans sa conception, même s'il emprunte semble-t-il à **Citizen Kane** l'idée du faux documentaire d'époque : au lieu de la Marche du Temps, Allen pastiche ici certaines émissions de télévision comme celles de Kevin Brownlow sur l'histoire de Hollywood, encore que certains lui prêtent au travers de ses divers «témoins» sollicités, parfois gâteux et parfois réticents, le désir de malmener le **Reds** de son ex-rival Warren Beatty. Mais transcendons ces tentatives de motiver basement ce qui demeure un acte original, qui comme toute l'œuvre de Woody progresse du particularisme narcissique à l'unanimisme éclaté. Il s'agit dans **Zelig** d'une manifestation d'affranchissement, d'une revendication d'autonomie, d'un rejet de toute propension au piétinement, d'une fin de non-recevoir

aux conseillers du statu quo.

Etude clinique, non romantique, d'un curieux cas tout inventé de frégolisme, le film raconte la vie imaginaire d'un excéntrique nommé Leonard Zelig qui peut se transformer à vue en à peu près n'importe quoi, un Noir, un Asiatique, un goy, un psychiatre, un obèse, un rabbin, bref tout ce que n'est pas Woody Allen, mais ce qu'il pourrait être à ses moments perdus, s'il lui en reste.

Cette étude est pratiquée sur lui, au besoin par l'hypnose, par une spécialiste énamourée, le Dr Eudora Fletcher (Woody eut autrefois un proviseur d'école ainsi nommée) jouée sans glamour excessif par une Mia Farrow qui retrouve une beauté rustique américaine à la Grant Wood et qui met à le guérir une obstination comparable à celle de Graham Bell s'entêtant à inventer le téléphone, ou Edison la lumière électrique (On retrouve ici le goût de Woody pour les pionniers de l'invention comme Andrew Hobbs dans **Midsummer Sex Comedy** et l'esthétique du Griffith rural dans le même film). Pour ce faire Eudora Fletcher accomplira des exploits rocambolesques et finira par se faire aimer de Zelig auquel elle arrache son secret «Il est plus sûr de ressembler aux autres, j'éprouve le besoin d'être aimé».

Peu à peu le film accomplit un parcours complet, passant de l'exercice pour banc-titre au film de fiction analytique le plus élaboré, en même temps que le pur document froid, et même condescendant, cède la place à un plaidoyer grave, touchant, révélateur, qui tient du striptease moral et de l'exorcisme personnel. Ce pur pastiche en forme de collage, qui entraîne ses collaborateurs à un frégolisme d'appoint (l'opérateur Gordon Willis recherche avec succès le grain des vieux newsreels d'antan, le musicien Dick Hyman retrouve l'inspiration des rois de Tin Pan Alley, et les «témoins» Susan Sontag, Saul Bellow, Bruno Bettelheim se parodient eux-mêmes avec un bel allant en se projetant sur les hantises de Zelig) nous restitue l'effet rainbow de la célébrité, qui est dans la fatalité du renouvellement.

La réussite incomparable de **Zelig** tient à sa profondeur inattendue : le film chemine en nous, laisse une traînée d'implications gigogne, un buvard de complexités en auréoles. Il dépasse le spectacle distrayant auquel s'abandonne le fan des Allenismes attendus et embraie sur une autocritique désabusée. **Zelig** transmet au fond le même message que **Stardust memories**, mais cette fois au travers d'un protagoniste «fictif» censé représenter n'importe qui. Woody Allen a inventé une affliction dont tout le monde souffre plus ou moins.

Notons qu'à travers toutes ses transformations, au rebours d'un Alec Guinness, Woody demeure obstinément lui-même, tout en restant semblable à chacun de nous. **Zelig** est un refus de se conformer à l'idée que les autres prétendent se faire de nous, aux normes du comique que veulent imposer les affaiblis de l'humour. Allen refuse cette monstruosité : changer sur ordre ; il compare cette faculté de passivité intellectuelle, cette faculté de *plier* aux pires alibis de la démission morale. Il attaque *physiquement* cette démission qui permet de subir les modes, les idéologies régnantes, les idées reçues, laquelle engendre les tolérances intolérables, voire le nazisme. Zelig à Nuremberg trace la limite où l'intellectuel tenté par le confort de masse rejette la dictature. En ce sens, ce film qui est son **Citizen Kane** est également son **Dictateur**.

La réussite du film tient aussi à son écart fréquent du verbalisme : quelle que soit la prééminence du commentaire, et même du commentaire de commentaire (on retrouve Woody l'essayiste du **New Yorker** dans ses exercices les plus subtils), on rencontre sans cesse des images inoubliables, véritables trouvailles à la Lichtenberg dans le domaine du cinéma : le stéthoscope multiple grâce auquel une équipe médicale impressionnante ausculte un Zelig horizontal. Zelig traînant les pieds, à la verticale cette fois, sur les murs et plafonds de la clinique tel un Babaouo éberlué. Ce sont des perles d'idiosyncrasie bien dominée, des icônes contemporaines aussi dotées de vérité que certains clichés de Capa ou de

Cartier-Bresson.

Qu'on me pardonne une dernière remarque qu'inspire l'une de mes obsessions les plus connues : je trouve dans Zelig plusieurs recours, ou plusieurs allusions à un autre caméléon contemporain, j'ai nommé on le devine Jerry Lewis. Non seulement Woody cite directement Jerry dans cette scène où Zelig, manipulé au niveau des vertèbres, se caresse les jambes inversées dans un effet volontairement bénin de dislocation (comme le professeur Kelp se gratte les pieds après élongation des bras dans le **Nutty professor**), et cite le même film dans cet axiome crucial «Be yourself» qui résume la morale des deux films, mais encore il partage avec Jerry son producteur Roger Greenhut (qui produisait en même temps **King of comedy** et **Midsummer sex comedy**) et une comédienne, Mae Questel, ici titulaire des chansons attribuées à Helen Kane et qui fut autrefois sa partenaire dans **It's only money**. Il n'est pas jusqu'à l'utilisation du thème chanté de Jerry *I'm sitting on top of the world*, repris par son interprète original Al Jolson, crédité (comme Cole Porter) d'un couplet original sur l'homme-caméléon, pour nous rappeler qu'Allen trouve toujours aujourd'hui chez Jerry un «don inouï» comparable «à celui de Chaplin», sans doute à cause de son mimétisme parfait. Signalons au passage que Chaplin reçoit aussi un hommage appuyé, à la fois par sa présence physique (auprès de Zelig) dans le San Simeon de William Hearst, mais aussi dans les allusions aux attaques racistes des ligues de vertu et aux procès de paternité (Lita Fox désigne clairement Lita Grey).

Une phrase du commentaire prononcée dans le film par Irving Howe suggère que **Zelig** «reflète l'expérience juive aux U.S.A.» au travers de la tentation toujours frustrée de l'assimilation. Or le film est situé à l'époque précise ou un presque homonyme, le producteur new-yorkais William Selig, l'un des fondateurs de la Vitagraph, subsistait comme la plupart des pères fondateurs de l'industrie cinématographique, tous juifs, ce que Ben Hecht a appelé «une renaissance sémitique de camouflage sans rabbins ni Talmud», c'est-à-dire une autocensure

visant à l'intégration souple.

On nous dit que Zelig (ou Selig) en yiddish signifie *béni, élu*, au sens de «maman bénie» ou «race élue». Si c'est le cas, Woody ne l'implique que par ironie, comme pour désigner une distinction calamiteuse. Mais n'est-ce pas le destin de la nation juive que de tourner toute malédiction en une sorte d'avantage indiscutable ?

Robert Benayoun  
*Positif* n°272

## Le réalisateur

Acteur de théâtre d'abord, jouant ensuite dans ses propres films le rôle d'un ahuri souffreteux, il fut d'abord, avec bien des facilités et des nonchalances "le" nouveau comique américain, petit bonhomme fasciné/traumatisé par les femmes, victimes des innombrables agressions de la vie urbaine. Il devait s'imposer, à la fin des années soixante-dix, comme l'un des cinéastes américains les plus exigeants. Approfondissant en effet sa réflexion sur le difficile rapport aux autres, il épurait dans le même temps son écriture cinématographique structurant ses récits à partir d'une parole ordonnant le rythme cinématographique comme dans le remarquable **Une autre femme**.

Georges Sadoul  
*Dictionnaire des cinéastes*

## Filmographie

<b>What's up, tiger Lily ?</b>	1966
<b>Take the money and run</b>	1969
Prends l'oseille et tire-toi	
<b>Bananas</b>	1971
Bananas	
<b>Everything you always wanted to know about sex but were afraid to ask</b>	1972
Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe sans jamais oser le demander	
<b>Sleeper</b>	1973
Woody et les robots	
<b>Love and death</b>	1975

Guerre et amour

<b>Annie Hall</b>	1977
Annie Hall	
<b>Interiors</b>	1978
Intérieurs	
<b>Manhattan</b>	1979
Manhattan	
<b>Stardust memories</b>	1980
<b>Midsummernight's sex comedy</b>	1982
Comédie érotique d'une nuit d'été	
<b>Zelig</b>	1983
<b>Broadway Danny Rose</b>	1984
<b>Purple rose of Cairo</b>	1985
La rose pourpre du Caire	
<b>Hannah and her sisters</b>	1986
Hannah et ses soeurs	
<b>Radio days</b>	1987
Radio Days	
<b>September</b>	1987
September	
<b>Another woman</b>	1988
Une autre femme	
<b>New York stories</b>	1989
(avec Coppola et Scorsese)	
<b>Crimes and Misdemeanors</b>	1989
Crimes et délits	
<b>Alice</b>	1990
Alice	
<b>Shadows and fog</b>	1991
Ombres et brouillard	
<b>Husband and Wives</b>	1992
Maris et femmes	
<b>Manhattan murder mistery</b>	1993
Meurtres mystérieux à Manhattan	
<b>Bullets over Broadway</b>	1994
Coups de feu sur Broadway	
<b>Mighty Aphrodite</b>	1995
Maudite Aphrodite	
<b>Everybody says I love you</b>	1996
Tout le monde dit I love you	
<b>Deconstructing Harry</b>	1997
Harry dans tout ses états	
<b>Wild man blues</b>	
<b>Celebrity</b>	1998

### Documents disponibles au France

Fiches du Cinéma n°742  
Positif n°272  
Cahiers du Cinéma n°352  
Saison cinématographique 1984