

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

WOODY ALLEN

Match Point



par Mireille Kentzinger

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site :

www.transmettrelecinema.com



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Thierry Méranger

Rédactrice du livret : Mireille Kentzinger

Iconographie : Carolina Lucibello

Révision : Sophie Charlin

Conception graphique : Thierry Célestine

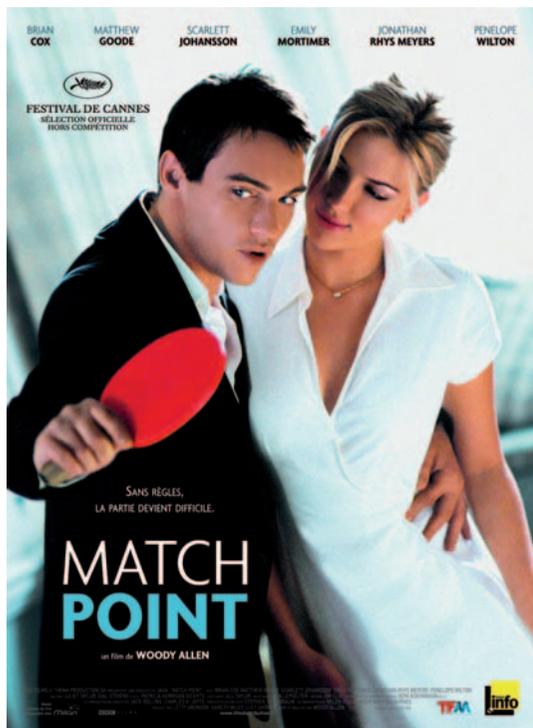
Conception (printemps 2015) : Cahiers du cinéma – 18-20 rue Claude Tillier – 75012 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com

Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : juillet 2015

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – Woody, homme-orchestre	2
Au travail – Un métier d'artisan	3
Avant la séance – L'univers de Woody Allen	4
Découpage narratif	6
Récit – Fatalité du cynisme ?	7
Genre – Un film noir	8
Séquence – Nola retrouvée	10
Parallèles – Culpabilités et ambitions	12
Personnages – Illusions sociales	14
Bande-son – Woody dans la fosse	16
Critique – Art de la polyphonie	17
Technique – Champ-contrechamp	18
Plan – Chorégraphie de la rupture	20
À consulter	

FICHE TECHNIQUE



TFM Distribution.

Match Point

Royaume-Uni, États-Unis, Luxembourg, 2005

<i>Réalisation :</i>	Woody Allen
<i>Scénario :</i>	Woody Allen
<i>Image :</i>	Remi Adefarasin
<i>Montage :</i>	Alisa Lepselter
<i>Décors :</i>	Jim Clay
<i>Costumes :</i>	Jill Taylor
<i>Musique :</i>	Verdi, Bizet, Donizetti, Gomes, Rossini
<i>Producteurs :</i>	Stephen Tenenbaum, Charles H. Joffe, Jack Rollins
<i>Production :</i>	BBC Films, Thema Production, Jada Productions
<i>Durée :</i>	2 h 04
<i>Format :</i>	1.85
<i>Distribution France :</i>	TFM Distribution
<i>Sortie France :</i>	26 octobre 2005
<i>Sortie Royaume-Uni :</i>	6 janvier 2006

Film projeté en sélection officielle en mai 2005 à Cannes (hors compétition).

Interprétation

<i>Nola Rice :</i>	Scarlett Johansson
<i>Chris Wilton :</i>	Jonathan Rhys Meyers
<i>Chloe Hewett Wilton :</i>	Emily Mortimer
<i>Tom Hewett :</i>	Matthew Goode
<i>Alec Hewett :</i>	Brian Cox
<i>Eleanor Hewett :</i>	Penelope Wilton
<i>Henry :</i>	Rupert Penry-Jones
<i>Heather :</i>	Miranda Raison
<i>Carol :</i>	Rose Keegan
<i>Madame Eastby :</i>	Margaret Tyzack
<i>Ian, le voisin de Nola :</i>	Colin Salmon
<i>L'inspecteur Dowd :</i>	Ewen Bremner
<i>Le détective Banner :</i>	James Nesbitt

SYNOPSIS

Chris Wilton, qui donne des leçons de tennis à Londres, se lie d'amitié avec son riche élève, Tom Hewett, conquiert sa sœur Chloe et séduit le père, qui lui offre une bonne place dans son entreprise. Parallèlement, il esquisse une aventure avec l'Américaine Nola, fiancée à Tom. Finalement, Chris épouse Chloe tandis que Tom rompt avec Nola. Chris retrouve cette dernière par hasard ; leur liaison reprend et devient torride. Tandis que Chloe déplore de n'être toujours pas enceinte, Nola, au contraire, attend un enfant de Chris et le somme de quitter sa femme. Chris louvoie, puis se décide : il donne à Nola rendez-vous chez elle, où il l'attend ; il tue la vieille voisine, simule un cambriolage de son appartement, puis tue Nola quand elle arrive. Il repart sans avoir été vu et la police penche pour un crime crapuleux lié à la drogue. Chloe annonce aux siens qu'elle est enfin enceinte. Chris, discrètement convoqué par la police, est obligé d'avouer sa liaison avec Nola et supplie les inspecteurs d'éviter le scandale pour épargner sa famille. Une nuit les fantômes de ses victimes viennent le menacer d'un châtement. Il n'y en aura pourtant pas : Chris s'était débarrassé des pièces à conviction et l'ironie du sort veut même que l'une d'elles serve à le disculper.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

Woody Allen

- 1972 *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe (sans jamais oser le demander)* (*Everything You Always Wanted to Know About Sex, But Were Afraid to Ask*)
- 1973 *Woody et les Robots (Sleeper)*
- 1975 *Guerre et Amour (Love and Death)*
- 1977 *Annie Hall*
- 1979 *Manhattan*
- 1980 *Stardust Memories*
- 1983 *Zelig*
- 1985 *La Rose pourpre du Caire (The Purple Rose of Cairo)*
- 1986 *Radio Days*
- 1989 *Crimes et Délits (Crimes and Misdemeanors)*
- 1990 *Alice*
- 1992 *Ombres et Brouillard (Shadows and Fog)*
- 1993 *Meurtre mystérieux à Manhattan (Manhattan Murder Mystery)*
- 1994 *Coups de feu sur Broadway (Bullets over Broadway)*
- 1995 *Maudite Aphrodite (Mighty Aphrodite)*
- 1997 *Harry dans tous ses états (Deconstructing Harry)*
- 1999 *Accords et Désaccords (Sweet and Lowdown)*
- 2001 *Le Sortilège du scorpion de jade (The Curse of the Jade Scorpion)*
- 2005 *Match Point*
- 2006 *Scoop*
- 2007 *Le Rêve de Cassandra (Cassandra's dream)*
- 2009 *Whatever Works*
- 2010 *Midnight in Paris*
- 2014 *Blue Jasmine*
- 2015 *Magic in the Moonlight*

RÉALISATEUR

Woody, homme-orchestre

Né en 1935 à New York, dans une famille modeste de descendants d'immigrants juifs, Alan Stewart Konigsberg passe une enfance banale à Brooklyn et n'est pas un enfant persécuté, contrairement à l'image qu'il forgera lui-même ensuite pour faire rire. Très jeune, il découvre avec enthousiasme le cinéma, probablement avec *Blanche Neige*. À cinq ans il va à l'école, qu'il détestera et où il sera un élève médiocre. Peu sociable, il s'exerce inlassablement à la magie mais il s'intéresse aussi au jazz et dévore quantité de films. C'est donc très tôt que se développe une cinéphilie dont son œuvre témoigne autant par ses citations que par son esthétique : « Le style de mes films vient de mon enfance, de mon adoration de certains types de films, ce qui leur donne un parfum d'un autre temps. »¹

Naissance d'un comique : ambitions et déconvenues

En 1952, sous le pseudonyme de Woody Allen, il commence à envoyer des blagues aux journaux, ce qui lui vaut un certain succès. Toujours peu intéressé par les études, il fait un passage très rapide à l'Université de New York. C'est l'époque où il découvre Bergman et s'extasie sur le cinéma européen qu'il trouve « infiniment plus mûr que le cinéma américain [...], beaucoup plus adulte et dialectique »². Il mène pourtant une carrière d'auteur comique à la télévision qui lui vaut plusieurs récompenses dès 1958. Il se lance ensuite sur scène, grâce à l'appui de deux agents qui le suivront toute sa carrière, J. Rollins et Ch. H. Joffe ; au bout de deux ans, Allen devient l'un des humoristes les plus prisés de New York et des États-Unis. Alors qu'il mène une vie trépidante de comique à succès, on lui propose d'écrire un scénario intitulé *What's New, Pussycat ?* Allen vit mal la tyrannie du producteur Charles Feldman ; il en conçoit un profond désir d'indépendance pour la suite de sa carrière. Le succès du film lui permet néanmoins d'enchaîner avec d'autres projets de scénario tout en écrivant des nouvelles, souvent parodiques, qu'il publie dans le grand journal qu'est *The New Yorker*. Quant à ses contributions au cinéma, elles sont autant d'occasions de se fâcher avec les producteurs.



Woody Allen sur le tournage de *Midnight in Paris* (2010) – Coll. Cahiers du cinéma.

Complications conjugales

C'est en 1969 que Woody Allen réalise son premier film avec les producteurs Rollins et Joffe, *Prends l'oseille et tire-toi*. On y retrouve la verve comique et le style de ses numéros de cabaret, comme pour les films qui suivent jusqu'en 1975. En 1977, *Annie Hall* marque un tournant : les œuvres à venir seront plus complexes et parfois plus mélancoliques. Certaines mêlent les tonalités différentes, comme *Manhattan* (1979) et *Stardust Memories* (1980), d'autres sont franchement sérieuses, comme *Intérieurs* (1978), inspiré du style de Bergman. C'est la période où le cinéaste travaille avec Diane Keaton, amante devenue amie fidèle. À partir de 1982, Woody Allen, divorcé deux fois de ses précédentes épouses, vit avec l'actrice Mia Farrow, qui jouera dans tous ses films jusqu'en 1992, date à laquelle le couple se sépare à grand fracas à cause de la liaison de Woody et de la fille adoptive de Mia, Soon-Yi – qu'il épousera en 1997. Malgré la violence du scandale médiatique, il continue à réaliser des films dans des styles très variés. S'il joue encore dans certaines de ses œuvres, il se trouve peu à peu des remplaçants tels que John Cusack, Kenneth Branagh ou Sean Penn.

Infatigable Woody

À partir de 2005, Allen vient tourner des films en Europe – le premier étant *Match Point* – parce qu'il tient à garder une totale indépendance, ce qui devient difficile aux États-Unis. Il se partage ensuite entre les deux continents et continue à écrire et réaliser environ un film par an tout en jouant de la clarinette dans un orchestre de jazz. Alors qu'il a réalisé plus de quarante longs métrages, dont certains sont mondialement admirés, Woody Allen disait en 2009 qu'il considérerait n'avoir « jamais fait un grand film ». Est-ce cette insatisfaction qui le rend aujourd'hui encore si productif ?

1) Jean-Michel Frodon, *Conversation avec Woody Allen*, Plon, 2000.

2) Woody Allen, *Entretiens avec Stig Björkman*, Cahiers du cinéma, 2002.

AU TRAVAIL

Un métier d'artisan

L'abondante production de Woody Allen suscite la curiosité : c'est en moyenne quasiment un film par an depuis 45 ans, avec une grande variété et sans essoufflement. Même si on peut trouver certains films moins réussis que d'autres, Allen donne le sentiment que son inspiration peut toujours se renouveler et nous étonner. Cela a été le cas avec *Match Point* en 2005, qui a contredit tous ceux qui pronostiquaient le déclin du vieux Woody, comme l'a reconnu Mia Hansen-Løve dans *Les Cahiers du cinéma* : « Avec ce film sur lequel personne n'aurait parié, Woody Allen se réinvente une fois de plus. »¹ Faute de découvrir le secret de cette inspiration inépuisable, au moins peut-on souligner quelques traits originaux de la façon de travailler du cinéaste. Par delà l'image souvent farfelue et instable que donne son personnage dans les films, Woody Allen incarne dans la vie une rigueur, une éthique et une assiduité au travail tout à fait remarquables.

La liberté avant tout

Tout d'abord il y a un grand principe, celui de l'indépendance, ce qui a pour première conséquence des choix de production rigoureux. Allen limite volontairement ses budgets à 20 millions de dollars au maximum (dix fois moins que pour un *Titanic*), car c'est la condition pour rester maître à bord ; les budgets plus élevés, dit-il, « représentent une pression financière excessive qui engendre des conditions de travail aux antipodes de celles dont j'ai réussi à me doter »². Il a choisi l'Europe pour réaliser *Match Point*, parce qu'il a constaté que les studios américains devenaient de plus en plus intrusifs et que « le cinéma n'est plus désormais qu'un élément au sein d'énormes conglomerats dirigés par des financiers » ; l'indépendance conquise dans les années 70 est loin et aujourd'hui, dit-il, « les studios n'entendent pas se cantonner dans un rôle de banquier, ils veulent participer au projet, avoir leur mot à dire sur le script, le choix des acteurs, le tournage. Je voulais faire un film à ma façon et



Woody Allen avec Carlo Di Palma sur le tournage de *Maris et Femmes* (1992) – Brian Hamill/Tristar Pictures/Coll. CdC.

c'est pour cela que je l'ai réalisé à Londres où j'ai pu bénéficier de sponsors qui m'ont laissé une entière liberté ».³

L'exigence esthétique

Autre façon d'affirmer sa liberté, Woody Allen écrit lui-même tous ses scénarios. À peine un film est-il terminé qu'il se met à écrire le suivant. Il raconte qu'il écrit vite et qu'il se force à écrire si l'inspiration ne vient pas spontanément. Mais il peut aussi puiser dans un carnet où il a noté au fil des années les idées qui lui passaient par la tête. Quoiqu'il en soit, il décrit son travail comme porté par l'envie spontanée de faire un film de tel genre ou tel style, et surtout par l'amour de l'écriture. Rappelons qu'à ses débuts il écrivait des nouvelles pour les journaux. Résultant apparemment de désirs un peu capricieux, ses scénarios n'en sont pas moins très construits et très écrits, prenant modèle sur le cinéma européen et ses exigences esthétiques : pour lui, le cinéma américain est « assujéti à la narration », alors que chez les Européens « le cinéma devient la matière et le contenu du film. La forme devient le contenu ».⁴ Cet hommage sera payé en retour par le succès qu'il a rencontré en Europe, et surtout en France, et qui lui a permis parfois de surmonter ses difficultés de financement. Comme il le dit avec humour en 2002 à la fin de *Hollywood Ending*, satire du système hollywoodien : « Ici je suis un minable, mais là-bas ... – ... un génie ! – Dieu merci, les Français existent. »

La fidélité à une équipe

Depuis ses débuts Woody Allen travaille avec deux agents, Jack Rollins et Charles H. Joffe qui seront associés à tous ses films. W. Allen a gardé longtemps la même monteuse, Susan E. Morse, dont il doit tout de même se séparer après l'échec de *Celebrity* (1998). Il est également très fidèle à ses chefs opérateurs : 8 ans avec Gordon Willis, 12 avec Carlo Di Palma, 4 films avec Sven Nykvist.



Hannah et ses sœurs (1986) – Orion Pictures/Coll. CdC.

Pour *Match Point*, production anglaise oblige, il travaille avec Remi Adefarasin qu'il gardera pour le film suivant, *Scoop*.

Tout le monde connaît bien sûr son attachement à des actrices qui auront été ses muses, et ses compagnes : Diane Keaton de 73 à 79, puis en 93 ; Mia Farrow de 82 à 92 ; mais on retrouve aussi régulièrement d'autres femmes : Dianne Wiest, Anjelica Huston, Scarlett Johansson, Sally Hawkins ; il est également fidèle à des comédiens comme Marshall Brickman, Sam Waterston, John Cusack. Ses faibles exigences financières l'autorisent à choisir ses acteurs, ce qui explique la rapidité avec laquelle il travaille : il n'a pas à attendre que les instances de financement donnent leur accord ni à subir qu'elles lui imposent des comédiens qui ne lui conviendraient pas.

La règle de l'égalité et le respect des personnalités

Woody Allen rétribue ses acteurs au tarif syndical, comme lui-même. Il les recrute de manière très instinctive – à moins que ce ne soit le fruit de l'expérience – en leur demandant simplement de lire une page du scénario, ce qui suffit à révéler s'ils seront crédibles dans le rôle. Dès que le choix est fait, le cinéaste laisse l'acteur jouer à son idée, ce qu'il résume par cette phrase : « Je ne dirige pas, je corrige », et ce que confirment les acteurs de *Match Point* ; comme il les laisse interpréter leur personnage, ils sont déstabilisés au départ, mais finalement très flattés de pouvoir ainsi participer à la création du film.⁵ Le recours fréquent au plan-séquence relève aussi de cette volonté de laisser une certaine liberté aux comédiens.

1) Mia Hansen-Løve, « Échec et Smash », *Cahiers du cinéma* n° 605, octobre 2005.

2) Woody Allen, *Entretiens avec Stig Björkman*, op. cit.

3) Article de Simon Garfield, 8 août 2004, cité par Yannick Rolandeau, *Le Cinéma de Woody Allen*, Aléas, 2006.

4) Jean-Michel Frodon, op. cit.

5) Cf. les interviews du bonus du DVD ou le site du film.

AVANT LA SÉANCE

L'univers de Woody Allen

Depuis 45 ans qu'il fait des films et qu'il ne déroge pas à sa règle d'indépendance absolue, Woody Allen a réussi à créer un monde qui lui est propre. Mais ses œuvres sont très variées, de tons et de styles très différents. En voir une seule, si réussie soit-elle, risque de faire manquer l'originalité de cet univers allenien ; c'est pourquoi il peut être utile de faire le détour par certains de ses autres films – dont les bandes-annonces peuvent être montrées aux élèves – afin de mieux apprécier comment *Match Point* se dessine sur cet horizon.

Un monde tragique et comique

Un constat s'impose : Allen a commencé sa carrière comme comique et il l'est resté quand il a abordé le cinéma. Ses premières œuvres sont totalement burlesques et s'il devient plus sérieux à partir d'*Annie Hall* (1977), il reste jusqu'à aujourd'hui le spécialiste des bons mots et des sarcasmes souvent désopilants ou l'inventeur de situations hautement fantaisistes. Son cinéma est plein de personnages qui peuvent devenir invisibles, de magiciens et d'hypnotiseurs, de Martiens qui viennent réclamer des films comiques, de machines à faire apparaître les esprits ; c'est un monde où un amoureux maladroit se fait conseiller par le fantôme d'Humphrey Bogart, où une mère tyrannique peut disparaître dans une boîte de magicien pour réapparaître, énorme, dans le ciel de New York, où un chœur antique de tragédie grecque se mêle des aventures d'un homme d'aujourd'hui, où un tueur se découvre un talent pour le théâtre, où le personnage d'un film sort de l'écran parce qu'il est amoureux d'une spectatrice, où un journaliste mort révèle un scoop à une jeune étudiante, etc. On est ici très loin de *Match Point*, et pourtant les films d'Allen, même les plus comiques, sont presque toujours porteurs de réflexions sérieuses ; l'humour y est souvent teinté de désespoir existentiel et les dialogues expriment une vision très sombre de la condition humaine. Ainsi le personnage que Woody joue lui-même dans *Annie Hall* fait-il le constat que « la vie se divise entre l'horrible

et le misérable : l'horrible par exemple, c'est quand on a une maladie incurable, quand on est aveugle ou infirme [...] Et le misérable, c'est tout le reste ». Parfois le pessimisme devient si radical qu'il fait rire, comme dans ce dialogue entre le héros de *Tombe les filles et tais-toi* (1972) et la femme qu'il courtise : « Et qu'est-ce que vous faites samedi soir ? – Je me suicide – Vendredi soir, alors ? » Il faut savoir qu'Allen, en admirateur d'Ingmar Bergman, a voulu aussi réaliser des films dramatiques, le premier étant *Intérieurs*. D'autres films suivront, comme *September* (1987), *Une autre femme* (1988), et plus récemment *Match Point* (2005), *Le Rêve de Cassandra* (2007). Ce changement de ton lui a parfois été reproché, surtout au début, mais, pour le cinéaste, « il y a des choses qu'on peut dire seulement dans un film sérieux ; les films sérieux sont les seuls qui me procurent un choc, une émotion, qui changent ma vie »¹.

À la recherche de métaphores

Ainsi, quel que soit le ton adopté, le cinéma de Woody Allen est un effort pour trouver des formes capables de traduire des questions intérieures. Et c'est encore Bergman qui le guide pour avoir, dit-il, « inventé le vocabulaire qui permet d'exprimer un drame intérieur de manière visuelle ». À propos de *Crimes et Délits* (1989), Allen dit qu'il aurait aimé trouver « une métaphore susceptible de condenser les observations et les sentiments que [lui] inspire cette question, (celle de la mort) comme Bergman dans *Le Septième Sceau* ».² On peut d'ailleurs trouver des traces de cette ambition dans nombre de ses films, qu'ils soient comiques ou tragiques. L'angoisse de la mort trouve ainsi sa formulation métaphorique au début de *Stardust Memories* (1980) : deux trains sont à l'arrêt sur un même quai ; dans l'un tout est lugubre et sombre, les voyageurs, dont un personnage joué par Allen, sont exagérément vieux et prostrés ; à côté, dans l'autre train, des riches sablent le champagne avec des créatures de rêve et semblent ne pas s'en faire. Quelques séquences plus tard les



Annie Hall (1977) – United Artists/Coll. Cdc.

voyageurs des deux trains se retrouvent dans la même décharge. Moralité : la destination de l'existence est la même pour tous, mais tandis que les riches profitent de la vie, les pauvres se consomment en idées noires. De façon non métaphorique, c'est la même différence de vision qui oppose les riches et les moins riches dans *Match Point*. Une autre question revient souvent : la confrontation du réel et de l'imaginaire et les illusions que les hommes se fabriquent, illusions qui peuvent les aider à vivre ou les détruire. Allen résume lui-même l'argument de *La Rose pourpre du Caire* (1985) : « Un personnage qui hante tous les rêves d'une femme sort de l'écran. Cette femme en tombe amoureuse et quand survient l'acteur qui incarne ce personnage, elle se trouve obligée de choisir entre la réalité et la fiction. » Le pouvoir de l'illusion est tel que l'héroïne du film n'hésite pas à déclarer : « Je viens de rencontrer un homme merveilleux. Il est imaginaire, mais on ne peut pas tout avoir. » Le film se termine certes par une déception, mais il suggère aussi, dans une fin très ouverte, qu'il faut continuer à se nourrir de rêves. Cette question de l'illusion est au centre de l'œuvre du cinéaste donc aussi de *Match Point* : c'est bien parce qu'ils rêvent d'ascension sociale que Chris et Nola se rencontrent dans une société qui n'est pas la leur. C'est pour ne pas perdre cette illusion d'avoir réussi que Chris tue Nola. Selon Yannick Rolandeau tous les films du réalisateur sont une « interrogation des mécanismes de l'illusion, des chimères que l'être humain peut s'inoculer dans son rapport à l'existence ».³ Récemment encore, le film *Blue Jasmine* montre une grande bourgeoise ruinée en proie à des illusions sur sa prétendue supériorité et perdue dans des mensonges qui l'empêchent de reconnaître sa responsabilité, de renoncer à son mépris des autres et donc de recommencer sa vie. Allen explique que l'être humain a besoin de ces illusions pour échapper aux terrifiantes réalités de sa condition, dans un monde « aléatoire, moralement neutre et incroyablement violent ». L'absence de sens et l'omniprésence du hasard sont les questions centrales de *Match Point*



Manhattan (1979) – United Artists/Coll. CdC.



La Rose pourpre du Caire (1985) – Orion Pictures/Coll. CdC.



Maudite Aphrodite (1995) – Magnolia Pictures/Coll. CdC.

qui les met en évidence sur le mode tragique, mais elles peuvent aussi être traitées sur le mode comique, comme dans *Maudite Aphrodite* (1995), qui se veut une « fable grecque » sur un Pygmalion moderne qui entreprend d'aider une prostituée à changer de vie. Comme dans une tragédie grecque, un vrai chœur antique intervient pour prévenir le héros des risques qu'il court. Mais il lui arrive toujours autre chose que ce qui est annoncé, démontrant par là qu'on « pense dominer son existence, tout maîtriser, tirer les ficelles, mais [qu'] à la fin il s'avère que tout nous échappe ».²

Jeux de perception

Parmi les métaphores qui traversent son cinéma, Allen a souvent développé celles de la vue et de la perception, à travers différents dispositifs qui permettent de les modifier. Dans *Crimes et Délits*, le personnage est ophtalmologiste, alors qu'« il n'y voit plus clair lui-même » ; il voulait, par ce paradoxe, montrer un individu « qui ne sait plus distinguer le bien du mal ».⁴ Plus fantaisiste est l'histoire d'Alice dans le film éponyme (1990) : cette femme bourgeoise et malheureuse a recours à un hypnotiseur chinois qui, grâce à des tisanes très spéciales, l'aide à se retrouver elle-même. Tour à tour elle deviendra invisible, puis séductrice, puis capable de s'envoler et de retourner dans le passé, aventures dont elle sortira transformée et plus sereine. Sur ce thème de la vue, le comble est atteint avec *Hollywood Ending* (2002) où un réalisateur – Woody Allen, toujours – continue à tourner un film bien qu'il soit devenu aveugle, ce qui nuit peut-être un peu au film – et encore... – mais ce qui lui permet de reconquérir sa femme. Plusieurs films offrent ainsi des situations de perception renouvelée : cela va du plus burlesque, avec l'amour vu du point de vue du spermatozoïde⁵, au plus subtil avec cette femme qui entend à travers la cloison les confessions d'une « autre femme » à son psychanalyste⁶. Le film prend parfois la forme de la chronique, comme dans *Radio Days* (1986) qui évoque les années 40 à travers

l'écoute de la radio, devenue le centre du monde, des rêves et des préoccupations de tous.

Ce n'est bien sûr pas un hasard si les films d'Allen ou certaines de leurs séquences se situent dans des cinémas ou dans le monde du spectacle. Comme le dit René Prédal, le cinéaste « crée de la fiction par une exploration spectaculaire du système même de représentation cinématographique »⁷, en prenant par exemple des libertés avec les conventions du cinéma – telles que les adresses au spectateur dans *Annie Hall*, *Vous allez rencontrer un bel et sombre inconnu* ou *Whatever Works* ; mais, plus particulièrement ce qui détermine les péripéties, c'est la question récurrente du « cinéma que chaque personnage se fait à l'intérieur de lui-même ».⁷ Allen dit aussi à propos de *Coups de feu sur Broadway* (1994) que ses héros « ne viennent pas de la vie mais de leurs mythologies ».⁷ Ainsi, si les artifices les plus invraisemblables sont produits, ce n'est pas pour créer davantage d'illusion, mais au contraire, grâce à un autre usage de l'illusion, pour démystifier les croyances, qu'elles soient collectives (religions, idolâtries pour des personnages célèbres, allégeance à la réussite sociale) ou personnelles (idées qu'on se fait de son bonheur ou de ses faiblesses). C'est sans doute aussi ce qui explique la présence fréquente de magiciens et d'illusionnistes dans ses scénarios, au point qu'on a pu y voir un symbole de son esthétique : la magie est « un mécanisme d'illusion qui repose sur un déplacement du regard du spectateur ; le magicien oriente son regard sur l'inessentiel tandis que l'essentiel se passe ailleurs ».⁸ On peut appliquer cette règle à l'idée de *Match Point* qui nous fait adopter le point de vue de Chris et son envie de gagner pour mieux les retourner à la fin et mettre à mal nos évidences. Le spectateur s'aperçoit alors, pour son plus grand plaisir, qu'il a été manipulé par un illusionniste très rusé.



Coups de feu sur Broadway (1994) – Magnolia Pictures/Coll. CdC.

- 1) Entretien avec Robert Benayoun, « Une expérience interdite », *Positif* n°222, sept. 1979
- 2) Woody Allen, Entretiens avec Stig Björkman, Cahiers du cinéma, 2002
- 3) Yannick Rolandeau, *op.cit.*
- 4) Woody Allen, Entretiens avec Stig Björkman, *op. cit.*
- 5) Dans *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe (sans jamais oser le demander)* (1972).
- 6) Dans *Une autre femme* (1988).
- 7) René Prédal, « Un cinéma de cinéophile », in *Woody dans tous ses états*, sous la direction de J.M. Méjean, LHarmattan, 2005.
- 8) Yannick Rolandeau, *op. cit.*

DÉCOUPAGE NARRATIF

1 – Prologue (00:01:04 – 00:01:40)

Par dessus le filet d'un court de tennis, une balle passe et repasse au ralenti, tandis qu'une voix off affirme l'importance de la chance dans la vie. La balle qui vient de heurter le filet s'immobilise et reste en suspension.

2 – Le pied à l'étrier (00:01:41 – 00:09:46)

Un jeune homme, Chris Wilton, est engagé comme professeur de tennis dans un club huppé de Londres. Très vite il donne ses premiers cours. Amateur de littérature – il lit *Crime et Châtiment* – et de musique classique, il va rapidement sympathiser avec un nouvel élève, Tom Hewett, qui l'invite à l'opéra. Toute la famille Hewett est séduite par Chris, surtout la sœur de Tom, Chloe, qui l'invite à une réception donnée par les parents. Chris expose à Chloe ses ambitions d'Irlandais pauvre et elle propose de lui faire découvrir la ville et les lieux culturels.

3 – Troubles amoureux (00:09:47 – 00:31:56)

Explorant seul la maison cossue des Hewett, Chris rencontre Nola, jeune Américaine : tous deux sont troublés. Tom survient et présente Nola comme sa fiancée, élève comédienne. Chris et Chloe se rapprochent en visitant Londres et leur idylle se noue au cinéma. Soutenu par Chloe, Chris obtient un poste dans l'entreprise Hewett. Le soir au restaurant avec Tom et Nola, une complicité s'installe entre Nola et Chris. Après une audition ratée, Nola expose à Chris ses échecs passés et ce qu'elle sait de la famille Hewett. Chris fait quelques avances à Nola qui le met en garde.

4 – Passion passagère ? (00:31:57 – 00:43:48)

Lors d'un week-end chez les Hewett, après une séance d'entraînement au tir, la mère fait une remarque aigre à Nola sur son avenir dans le théâtre. Celle-ci, vexée, quitte le salon. Chris l'aperçoit qui s'éloigne dans le parc sous la pluie battante. Il se précipite et la rejoint dans un champ. Malgré la pluie et le sentiment de culpabilité, le

désir l'emporte. Quelques jours plus tard Chris lui reproche sa froideur et elle invoque les engagements qu'ils ont contractés l'un et l'autre.

5 – Mariages (00:43:49 – 00:50:18)

Chris et Chloe se marient et visitent leur futur appartement avec vue somptueuse sur la Tamise. Chloe déclare vouloir être vite enceinte. Tom explique à Chris qu'il a rompu avec Nola et qu'il aime une autre femme. Chris tente de retrouver Nola, mais il apprend qu'elle a déménagé. Chloe se lamente de n'être toujours pas enceinte. Tom épouse la femme qu'il aime et qui est déjà enceinte.

6 – Retour de Nola (00:50:19 – 00:58:30)

Chris quitte son bureau pour retrouver sa femme au musée. Il aperçoit Nola en contrebas et tente de la rejoindre. Mais c'est Chloe qu'il rencontre en premier. Il réussit à s'esquiver et retrouve Nola devant un tableau. Survient Chloe qui retourne rapidement à sa visite, laissant seuls Chris et Nola, laquelle finit par laisser son numéro de téléphone. Tandis que Chloe ne rêve que grossesse, Chris, prétextant son travail, s'esquive et passe son temps à faire l'amour à Nola. En montant chez elle, ils rencontrent la voisine de palier. Nola présente Chris sous un faux nom, M. Harris.

7 – Difficultés (00:58:31 – 01:08:19)

Face à plusieurs situations délicates, Chris préfère se taire ou démentir. Il en vient à négliger des rendez-vous professionnels importants pour retrouver Nola, mais celle-ci supporte mal la situation équivoque ; Chris répond qu'il envisage de quitter Chloe. Nola le harcèle au téléphone, jusque chez les Hewett : elle est enceinte de lui. Chris interrompt le week-end familial, prétextant un travail urgent, pour rejoindre Nola. Une discussion tendue l'oppose à Nola qui veut garder l'enfant et l'élever avec Chris.

8 – Au pied du mur (01:08:20 – 01:20:12)

Chris, sur le point d'avouer sa liaison à Chloe, préfère finalement mentir. L'ami à qui il confie ses

hésitations en conclut qu'il n'aime sans doute pas assez sa maîtresse pour lui sacrifier sa position sociale. Il promet à Nola d'annoncer à Chloe son intention de la quitter, mais il lui demande de patienter jusqu'au retour des vacances. Nola se résigne, non sans exprimer sa jalousie. Or les vacances sont annulées. Alors qu'il discute affaires, à Londres, avec son beau-père, Chris ment au téléphone à Nola qui le croit parti en Grèce. Un jour elle l'aperçoit par hasard dans la rue. Comme il lui ment encore au téléphone, elle vient lui faire une scène à la sortie de son travail en menaçant de prévenir elle-même Chloe. Il promet d'agir.

9 – Crime (01:20:13 – 01:35:11)

Dans la résidence des Hewett, Chris prend un fusil et des cartouches, tandis que Chloe le cherche partout. Lors d'une nouvelle scène chez Nola qui s'impatiente, Chris promet que ce sera fait le lendemain soir et lui donne rendez-vous après le travail. Le lendemain Nola reçoit un appel de Chris : tout est réglé et il l'attend directement chez elle à l'heure dite. Chris quitte le bureau avec le sac de sport où il a mis le fusil. Il sonne chez la voisine de Nola ; celle-ci, d'abord méfiante, le laisse entrer quand elle le reconnaît. Pendant qu'elle vaque à ses occupations, Chris prépare son fusil, puis s'approche d'elle et la tue ; il renverse fébrilement divers objets du salon, empoche quelques bijoux pour faire croire à un cambriolage et enlève également l'alliance de la main de la morte. Puis, embusqué sur le palier, Chris attend Nola ; il la tue d'un coup de carabine dès qu'elle arrive et se précipite au théâtre où Chloe s'inquiète du retard de son mari.

10 – Premières conclusions (01:35:12 – 01:38:56)

Pendant qu'il assiste au spectacle, la police est sur les lieux du crime ; selon les premières conclusions de l'enquête, il s'agirait d'un cambriolage lié à la drogue avec meurtre de la vieille dame suivi du meurtre du témoin, Nola, « rentrée au mauvais

moment ». Au petit déjeuner, Chloe découvre la mort de Nola dans le journal et en informe Chris qui simule parfaitement la surprise. Tom, au téléphone, a la même formule : « la mauvaise place au mauvais moment ».

11 – Soulagement et menaces (01:38:57 – 01:53:24)

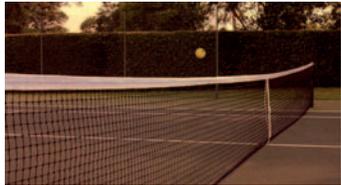
Chez les parents Hewett, Chris se cache pour ranger au plus vite le fusil qu'il avait pris. Quand il revient au salon, Chloe annonce qu'elle est enceinte. Tous se réjouissent, mais un coup de fil apprend à Chris qu'il doit appeler la police. Il se rend au commissariat et jette les bijoux dans la Tamise. Il lance l'alliance... qui rebondit sur le parapet et retombe du côté du quai, sans que Chris s'en aperçoive. Au commissariat, Chris, confondu par les révélations du journal intime de Nola, reconnaît avoir eu une liaison suivie avec elle, mais ment sur ses promesses de divorce, tout en appelant à la discrétion des enquêteurs. Après son départ, l'un des deux inspecteurs reste soupçonneux à l'égard de Chris. La nuit, Chris se trouve face aux fantômes de Nola et de sa voisine qui lui font des reproches et lui prédisent un châtiment. Chris concède, sans y croire, que ce serait là une marque de justice qui donnerait l'espoir que les choses ont un sens.

12 – Injustice est faite (01:53:25 – 01:56:32)

Au même moment l'inspecteur soupçonneux se réveille en sursaut, ébloui par l'évidence de la culpabilité de Chris. Il en parle à son coéquipier qui le contredit en apportant la preuve inverse : un drogué a été tué dans le quartier et il portait l'alliance de Mme Eastby. Chloe vient d'accoucher et la famille sable le champagne. Tom souhaite à l'enfant d'avoir *de la chance*, tandis que Chris reste un peu à l'écart, perdu dans ses pensées.

RÉCIT

Fatalité du cynisme ?



Match Point commence comme une fable dont la morale serait énoncée au début : « L'homme qui a dit « plutôt la chance que le talent » avait bien compris la vie. » On s'attend donc à une histoire qui sera l'illustration de ce principe, à moins que l'organisation même du récit ne fasse dévier le problème.

Les ressorts de l'apologue

Commencer l'histoire par l'affirmation du principe permet de résoudre une difficulté : en effet comment peut-on fonder un scénario sur les caprices du hasard sans donner le sentiment de l'arbitraire ? Comment le récit filmique peut-il donner aux coïncidences la vraisemblance nécessaire à notre adhésion ? L'existence d'un prologue énonçant une vérité générale crée un lien logique fort entre le principe et la réalité qui l'illustre. Ensuite le dialogue se charge de rappeler la leçon tout au long du film : au restaurant avec Tom, Nola et Chloe ; avec Henry, l'ami tennisman, qui félicite Chris pour sa réussite ; à la fin, devant l'enfant de Chris et Chloe : « L'essentiel est qu'il ait de la chance », dit Tom – phrase qui clôt le film comme il avait commencé, créant ainsi une boucle qui se referme, de façon implacable, pour marteler l'évidence : il n'y a pas de justice en ce bas monde, seulement de la chance ou de la malchance. De plus le lien entre le principe et son illustration est ici consacré d'emblée par l'analogie visuelle du décor : le court de tennis est à la fois la métaphore choisie pour le prologue et le lieu concret où commence l'histoire. Il y a là une nécessité formelle qui tient au choix d'une figure visuelle polysémique.

Par la suite on retrouve le motif du filet et de la balle, ce qui rappelle le principe du hasard à différents moments de l'histoire. Les rencontres se font sur des courts de tennis et c'est autour d'une table de ping-pong que Chris rencontre Nola. C'est encore de part et d'autre d'un filet que Tom annonce sa rupture avec Nola et c'est enfin devant un parapet grillagé que se joue le destin de l'enquête criminelle. Tout cela tend à confirmer la déplaisante vérité énoncée au début et nous avons là un apologue qui nous démontre qu'il n'y a pas de morale. On peut le regretter, comme Chris lui-même le fait devant ses fantômes : « Il conviendrait que je sois arrêté et puni. Ce serait au moins une

petite marque de justice ; une petite dose d'espoir pour une possibilité qu'il y ait un sens ». Mais justement ce film « est réaliste », dit W. Allen, « beaucoup de gens peuvent parfaitement mener une vie normale après avoir commis des crimes atroces, et n'ont aucun problème de culpabilité. Ils ont même tendance à prospérer ».¹

L'esprit de compétition en question

Il faut cependant se méfier de cette structure trop parfaite : ce n'est pas seulement la chance qui a déterminé les événements. De nombreuses péripéties sont en effet le résultat des choix de Chris, souvent faits après des hésitations et des débats de conscience : choix de profiter du favoritisme, d'épouser Chloe, de revoir Nola, de la sacrifier, de mentir à la police, de refouler les fantômes, bref, choix d'être cynique, c'est-à-dire de ne pas agir selon des principes moraux. Le film peut alors se lire autrement : convaincu de la nécessité du cynisme, encouragé en ce sens par ses fréquentations, Chris se voue à la recherche du succès, ce qui le fait devenir criminel et peut-être passer à côté du bonheur, incarné par Nola. On peut ici comparer Chris à Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir* : tous deux sont des jeunes gens pauvres, talentueux et ambitieux qui courent après un certain idéal – pour Julien, la gloire napoléonienne, pour Chris, la réussite sociale – mais, contrairement à Julien, Chris ne trouve pas le bonheur car il ne remet pas en cause son idéal de gagnant et persiste dans son aveuglement. L'esprit de compétition si prisé aujourd'hui est ainsi montré dans ses conséquences ultimes : si le seul but dans la vie est de « gagner », alors tous les moyens sont bons, et pourquoi pas le crime ? Là est peut-être un autre sens de ce film, dont la portée politique a parfois été soulignée.²

1) Entretien avec Woody Allen, *Le Figaro*, 26 octobre 2005.

2) Cf. par exemple la critique des *Inrocks*, janvier 2005.

Qui parle ?

L'analyse de l'énonciation peut amener un débat sur le sens du film. Woody Allen prend souvent la parole dans ses films, comme personnage ou comme réalisateur. On n'est donc pas surpris d'entendre au début de *Match Point* une voix off discourir sur le sens de la vie. Sauf que ce n'est pas celle de Woody. Dès la deuxième séquence on comprend que cette voix est celle de Chris, le héros de l'histoire. S'agit-il d'une vue prémonitrice dont la suite va nous donner confirmation ? D'une leçon tirée a posteriori par le héros, comme si toute l'histoire était racontée en flash-back ? En tout cas Chris aura plusieurs occasions dans le film de confirmer son opinion, cette fois avec une voix in.

Pourtant on notera que c'est Tom à la fin qui reprend la leçon en disant que l'important est que le nouveau-né ait de la chance, tandis que Chris reste à l'écart, s'excluant lui-même de la liesse générale devant son enfant. Il est curieux que celui qui a énoncé le principe au début prenne quelque distance à la fin.

Au dernier plan Chris se tait, mais l'air d'opéra de Donizetti parle peut-être à sa place. Le film se termine en effet sur le regard de Chris qui se détourne, accompagné par ce chant qui nous rappelle trois moments décisifs : le prologue, le jour où Chris retrouve Nola au musée et la nuit où il médite son meurtre. Le retour de cette musique poignante qui parle d'amour et de mort permet d'avancer l'idée que, même si Chris a gagné, on peut douter qu'il ait atteint le bonheur : non qu'il soit accablé par un sentiment de culpabilité, mais ses pensées sont avec Nola, avec qui il a connu une vraie passion amoureuse.



Les Forbans de la nuit de J. Dassin – 20th Century Fox.



Asphalt Jungle de John Huston – MGM/Coll. CdC.



Les Tueurs de Robert Siodmak – Universal Pictures.



La Femme à abattre de Raoul Walsh – Warner Bros.

GENRE

Un film noir

La critique et le public ont unanimement applaudi *Match Point*, non sans souligner parfois une certaine surprise : Allen nous avait habitués à un ton plus léger, même si le fond de son propos était toujours plutôt pessimiste. Les plus connaisseurs pouvaient certes se souvenir de quelques œuvres où le sérieux dominait, soit parce que le cinéaste rendait hommage à des grands du cinéma, à Bergman dans *Intérieurs* (1978), à Fellini dans *Stardust Memories* (1980). Il y avait eu aussi *Crimes et Délits* (1989), mais le tragique s'y mêlait à une bonne part de comédie. Avec *Match Point* on change de registre car le film est d'une noirceur telle qu'on est tenté de l'inscrire dans la tradition du film noir. Il en a plusieurs caractères, moyennant cependant quelques réserves et quelques variations significatives.

Des héros ordinaires

Qu'est-ce qu'un film noir au sens originel ? Ce genre fut souverain entre 1940 et 1958 dans le cinéma américain. Presque toujours en noir et blanc, il raconte sur le mode réaliste une histoire criminelle. Mais il se distingue du « film de gangsters » qui se passe entre hors-la-loi professionnels et du « whodunit », où un détective entraîne le spectateur dans le jeu déductif d'une enquête sur un crime. Le film noir, lui, s'intéresse au crime quand il sort de sa sphère habituelle et se répand, par malchance ou par fatalité, dans le monde des gens ordinaires, soit parce qu'ils sont rattrapés par un passé délictueux (*Les Tueurs* de Siodmak ou *La Griffes du passé* de Tourneur), soit parce qu'ils sont entraînés par une passion amoureuse (*Assurance sur la mort* de Wilder ou *Le facteur sonne toujours deux fois* de Garnett). Ils se situent dans un entre-deux entre le bien et le mal où nul n'est entièrement coupable, ni entièrement innocent. Dans ce monde intermédiaire, le spectateur, Monsieur Tout-le-monde, peut se reconnaître dans la victime, mais aussi, souvent, dans le coupable. Chris Wilton correspond bien à ce type de personnage ordinaire, auquel on peut s'identifier : il est jeune, beau, pauvre, Irlandais « monté » à Londres pour s'en sortir, comme montaient à Paris les héros des romans d'apprentissage du 19^e siècle dont il partage l'impécuniosité et l'ambition de faire fortune. Nola aussi, passé



le moment où elle subjugue Chris, apparaît en fait comme pleine de faiblesses, jeune Américaine ravissante qui se voudrait actrice, mais qui, desservie par son manque d'assurance, méprisée par sa potentielle belle-mère, est le jouet de son fiancé Tom, puis de son amant Chris. Ces deux personnages deviennent des héros de film noir quand leur vie déraile sous le coup d'un désir amoureux irréprouvable ; Chris tue Nola parce qu'il en a été follement épris et que sa passion menace son nouveau statut social.

Un autre contexte

Mais le contexte de *Match Point* est très différent des films noirs. Dans les films américains des années 40-50, l'action se situe souvent dans une jungle urbaine ou dans des quartiers douteux et des bars miteux. Les péripéties se déroulent souvent sur fond de ville inhospitalière et d'éclairages nocturnes peu rassurants (*La Femme à abattre* de R. Walsh ou *Asphalt Jungle* de J. Huston). Au contraire dans *Match Point*, nous sommes chez des gens de bonne famille, membres de la « gentry », les Hewett, polis et raffinés, dont l'armurerie est destinée exclusivement au tir sportif ; si la mère de famille exécute Nola, c'est d'une parole qui ne répand pas le sang. L'aîné, Tom, est élégant et volage, la cadette Chloe est charmante et heureuse de vivre. Le cadre urbain est celui d'un Londres riche et cultivé, le décor est léché comme celui des cartes postales ; quant à l'action elle se passe majoritairement en plein jour et bien sûr le film est en couleur. Loin de nous faire pénétrer dans les bas-fonds où prospère le crime, nous sommes ici a priori dans un monde à l'abri de la violence, comme le suggèrent les décors où évolue Chris, le loft et le bureau qui sont comme autant de cloches de verre protectrices. On est loin, avec ces images raffinées, de l'atmosphère poisseuse des *Forbans de la nuit* de Dassin, film anglais néanmoins très proche des films noirs américains et situé à Londres.¹ Notons aussi que l'anglais oxonien parlé par les Hewett est aux antipodes de l'américain mâché par Edward G. Robinson ou postillonné par Humphrey Bogart.



La présence du destin

Malgré cela, l'appartenance du film au genre « noir » ne paraît faire aucun doute. C'est que, contrairement à l'affirmation préliminaire sur la chance qui mène le monde, cette histoire semble l'accomplissement d'une fatalité. Dans le film noir classique, c'est souvent le destin qui est à l'œuvre, comme le dit le héros de *Détour* d'E. G. Ulmer : « Le destin ou quelque force mystérieuse peut un jour vous pointer du doigt sans que vous sachiez pourquoi. » Dans *Match Point*, dès sa première rencontre avec Chris qui prétend la guider au ping-pong, Nola dit : « Ça allait très bien jusqu'à votre arrivée. » Elle ne croit pas si bien dire. Le fait que Chris lise *Crime et Châtiment* le désigne comme un Raskolnikov en puissance. En outre, le destin est méchant, pervers : le jeu des grossesses souhaitées en vain (Chloe) ou survenant fâcheusement (Nola), le démenti qu'apporte un dénouement extravagant au policier qui avait enfin compris les faits, et surtout la noirceur de l'intrigue manigancée par l'assassin, tout cela témoigne de la volonté déclarée de Woody Allen de faire un « film très sérieux »².

Une construction en flash-back ?

Cette impression diffuse d'assister à une tragédie tient aussi à la construction du film. La voix qui prononce au début la leçon de vie, « *I'd rather be lucky than good* », est vite identifiée comme celle de Chris, le héros. Or le film se termine avec une phrase quasiment identique prononcée par Tom devant son neveu. Comme, de plus, la musique qui termine le film est la même que celle qui l'ouvre, on est tenté de lire toute l'histoire comme un flash-back dont la fin coïnciderait avec le début. On peut alors considérer que, comme dans les classiques films noirs, la narration est faite du point de vue de quelqu'un qui sait, parce qu'il l'a vécu, ce que la chance veut dire. Mais retournée ainsi, ce qui serait de la chance dans le réel se mue en destin dans le récit. Quant au dernier plan du film montrant le visage de Chris qui se détourne de la scène familiale, il peut se lire aussi comme le changement de statut énonciatif d'un personnage qui s'apprête à devenir le narrateur de sa propre vie. On pense ici



au début de *Sunset Boulevard* de Wilder où la voix off qui ouvre le film est celle d'un mort dont on voit la dépouille flotter dans une piscine quelques plans plus loin. On a là une reprise discrète de ce qui a fait l'une des qualités esthétiques typiques du film noir, sa construction en flash-back, avec la dimension de désespoir qui l'accompagne.

Un tragique moderne

Il reste cependant que le destin chez Woody Allen est ironique et retors. Le basculement de la chance tient à un détail futile, une bague qui ne passe pas par-dessus un parapet. Et même s'il échappe à la justice, la suite ne laissera pas Chris jouir des fruits du crime : le voici à présent condamné à recevoir la visite nocturne des fantômes qu'il a lui-même créés. Notons que ce dernier trait, ressortissant au fantastique, s'éloigne de la tradition « noire », et c'est à Shakespeare qu'on pense alors. Mais notre petit Raskolnikov n'a pas l'envergure d'une lady Macbeth, ni d'un Othello³ : au fond Chris tue pour conserver sa carte de crédit, ce qui en fait un criminel sans grandeur, sans les circonstances atténuantes des assassins qui tuent par passion. Plus qu'à la grande tragédie, on pense alors à ce qu'on a appelé « l'infra-tragédie »⁴, c'est-à-dire un monde où des mécanismes aveugles ont remplacé le destin transcendant et où l'homme ne peut même plus avoir de grandeur dans son combat contre l'adversité. Mais c'est justement peut-être ce que montraient déjà les films noirs des années 40.

1) Il peut être intéressant de comparer la façon de filmer la même ville (Londres en l'occurrence) à travers le film de Dassin et celui d'Allen.

2) Grégory Valens, « Entretien avec Woody Allen : Certains sujets méritent de ne pas être pris à la légère », *Positif* n° 527, janvier 2005.

3) Cf. les deux airs qu'on entend dans le film, tous deux tirés d'opéras de Verdi inspirés de ces deux tragédies de Shakespeare (cf. p. 16).

4) Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, Seuil, 1967.

Un stéréotype à contre-pied

Dans un film noir, l'agent du destin est souvent une femme fatale. Celle-ci surgit dans la vie du héros en le subjuguant et elle détient un pouvoir maléfique qui lui permet de manipuler l'homme qu'elle choisit de dominer et qu'elle peut pousser au meurtre pour parvenir à ses fins. Elle est souvent arriviste avant tout. Une première description du personnage de Nola dans *Match Point* renvoie d'abord à ce stéréotype : sensuelle, voire provocante, consciente de son pouvoir de séduction, Nola partage avec Chris un désir d'ascension sociale et on pense qu'il est prêt à tout pour en être aimé. Le refus qu'elle lui oppose à l'opéra et sa réticence au musée confirment l'impression que c'est Chris qui sera la victime, d'autant plus que la mise en scène nous fait épouser son point de vue.

On observera dans un second temps que le stéréotype est retourné : Nola devient de plus en plus une femme normale et vulnérable. On peut repérer les multiples signes de faiblesse qui apparaissent : échec aux auditions, sarcasmes de la mère de Tom, rupture avec Tom, réputation d'alcoolisme. Quand elle revoit Chris, après les premiers moments de passion partagée, elle devient peu à peu celle qui dérange, qui harcèle, qui fait des scènes : elle a perdu son aura pour devenir très prosaïque. On ne s'attend pas cependant à la voir assassinée et ce meurtre est un choc, en partie parce que la fatalité a changé de côté : à la femme fatale s'est substitué un homme fatal. Le choix du point de vue – celui de Chris – et la référence implicite au stéréotype initial ont préparé ce coup de théâtre : celui qu'on croyait la victime était en fait le bourreau.

SÉQUENCE

Nola retrouvée

La séquence de la Tate Modern¹ (de 00:50:19 à 00:54:24) démarre par la reprise du thème musical du prologue², ce qui la désigne comme un moment de basculement de la fortune, celle de Chris dont la trajectoire va dévier rapidement pour se perdre dans l'espace labyrinthique des galeries du musée où se trouve caché l'objet du désir interdit. En effet Chris vient de quitter son travail pour retrouver sa femme au musée mais il va apercevoir par hasard Nola, dont il avait perdu la trace depuis sa rupture avec Tom.

Croisée du destin

Au début deux plans de demi-ensemble, l'un à l'extérieur, l'autre à l'intérieur, nous montrent Chris avançant d'un pas décidé vers son rendez-vous (1). La reprise du thème de Donizetti déjà entendu au début du film pour accompagner les considérations sur l'importance de la chance dans une vie humaine laisse cependant imaginer un rendez-vous avec le hasard – ou le destin. Et d'ailleurs, dès le deuxième plan, à la faveur d'un panoramique, Chris croise un autre espace : celui des escalators qu'on distingue à travers une vitre, espace du hasard où apparaît Nola qui descend sans le voir. Chris s'arrête net dans son élan. Le cadre est d'abord coupé en deux (2a) : d'un côté le niveau où se trouve Chris, de l'autre les escalators, rendus flous par les reflets sur l'écran vitré qui les sépare ; puis le cadre vient épouser entièrement la surface vitrée tout le temps que Chris regarde Nola (2b). Un contrechamp (3a) sur Chris le fait apparaître lui aussi à travers les vitres, comme pour signaler qu'il a déjà mentalement basculé dans l'espace trouble où se trouve Nola. Il repart brusquement dans l'autre sens, en bousculant quelqu'un (comme il le fera après le meurtre d'ailleurs), et a juste le temps d'apercevoir, en plongée par-dessus une rambarde (3b), Nola qui, insaisissable, traverse rapidement la portion d'espace visible avant de disparaître (4).

Dans le labyrinthe

Chris repart à nouveau en sens inverse, donnant ainsi l'impression de zigzaguer de façon erratique, puis descend rapidement un escalier monumental, très sombre, derrière lequel il disparaît ; curieusement la caméra s'immobilise sur le champ vide (6a) ; c'est afin de ménager une surprise : le spectateur, abusé par la recherche de Nola croit l'entendre hors champ appeler Chris. Or c'est Chloe qui apparaît avec une amie (6b). Soulignons l'ironie de la mise en scène et le côté tour de passe-passe d'un Woody Allen, toujours friand de prestidigitation, qui s'amuse à faire jaillir, comme dans une boîte de magie, l'épouse à la place de la maîtresse. Chris réussit néanmoins à s'esquiver et on entend à nouveau la musique de Donizetti, qui s'était interrompue pendant le court passage de Chloe et qui va accompagner Chris dans le plan suivant où il arpente rapidement des salles consacrées surtout aux œuvres de David Hopper, représentant des tours de cités modernes et des murs en béton parsemés de graffitis, l'ensemble pouvant évoquer un espace labyrinthique vertical (7a).

C'est à nouveau à la faveur d'un panoramique sur l'entrée d'une nouvelle salle qu'il va découvrir Nola devant un immense tableau³. Comme pour le plan des escalators, le mouvement de caméra s'arrête quand le cadre est divisé en deux (7b) : au premier plan, à droite, l'espace d'où vient Chris qui marque un temps sur le seuil en regardant vers le fond ; au deuxième plan, à gauche, la salle où est Nola. Elle est très éloignée et à peine visible ; c'est le mouvement de Chris qui signale sa présence. Ce qui frappe d'abord le spectateur c'est plutôt l'immensité du tableau et du mot qui y figure en majuscules, « ACHE », qui signifie « douleur ». Malgré ce mot qui peut faire figure d'avertissement, au plan suivant (8) la caméra a devancé Chris qui marche de face dans la nouvelle salle, découvrant au fur et à mesure, en



1



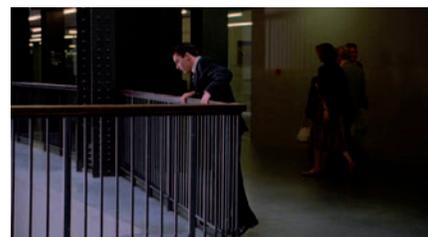
2a



2b



3a



3b



4



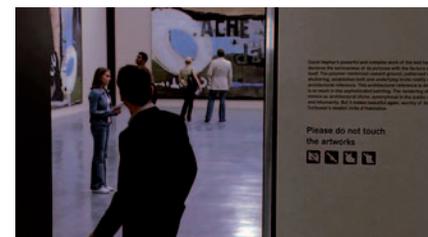
6a



6b



7a



7b

arrière plan, les toiles d'Hepher qui, par leur taille, font comme un décor urbain, grandiose et froid, derrière le personnage. La salle se vide des autres visiteurs et le contrechamp montre Nola seule devant le grand tableau. Elle se retourne lentement et découvre Chris hors champ (9).

Duel

Au plan suivant, la musique cesse et on retrouve Chris qui s'avance (10). Un nouveau contrechamp permet de le suivre de dos en travelling avant et surtout de resserrer le cadre autour de Nola (11) : les bords du tableau disparaissent et l'arrière fond n'est plus constitué que par la toile, comme si le monde peint avait remplacé le monde réel, ce que confirme l'harmonie des couleurs entre le tableau et les personnages.⁴ Mais la présence de ce mur peint constitue aussi un blocage pour Nola, tandis que Chris a plus d'espace derrière lui. En effet le dialogue qui suit, filmé de façon classique en champ-contrechamp (12 à 18), montre les questions de plus en plus pressantes de Chris et les réponses sèches et laconiques de Nola. Bien qu'elle semble peu empressée, elle est troublée et la fermeture de l'espace derrière elle suggère peut-être qu'elle a perdu la partie.

L'arrivée de Chloe constitue un court intermède (19 à 21) : venant d'une autre salle, elle s'approche du couple en exprimant sa surprise. Un plan plus rapproché et un léger travelling arrière permettent de placer Nola entre Chloe et Chris, ce qui résume les rapports du trio (21a). Très vite Chloe retourne à sa visite tandis que la caméra revient sur Nola et Chris, en plan plus rapproché (21b) pour saisir la question murmurée par Chris : « Donne-moi ton numéro de téléphone. » La tension s'accroît au fur et à mesure du resserrement des cadres : plusieurs gros plans en champ-contrechamp (22 à 26), placent le spectateur dans l'intimité du couple, de façon à sentir l'insistance de Chris et les hésitations de Nola, qui finit par se rendre en murmurant son numéro de façon quasi inaudible. La séquence s'achève avec le départ de Chris qui sort du cadre, suivi par le regard troublé de Nola (26).

L'espace du désir

Cet épisode de retrouvailles est remarquable par la façon dont l'espace traduit le désir du personnage de Chris : d'abord filtré par les vitres et les reflets qui s'y

imprinting, l'objet du désir est fuyant et confus. Puis, il se détache devant la surface peinte d'un tableau, ce qui le place dans un espace fictif et onirique : Nola devient ainsi l'incarnation d'un fantôme, d'autant plus que le cadrage l'enferme dans le tableau qui est derrière elle. Il est logique qu'elle renonce à résister à la pression de Chris et sa mort est dès lors prévisible : elle ne pourra pas survivre à sa rébellion, quand elle voudra devenir autre chose que ce pur fantôme.



8



21b



9



22



10



26



11



21a

1) Musée d'art moderne et contemporain, situé dans une centrale électrique désaffectée, sur la rive droite de la Tamise. Mais les scènes montrant les salles d'exposition ont été tournées en studio.

2) Donizetti, « Una furtiva lagrima », extrait de *L'Élixir d'amour*. Les paroles du passage chanté ici évoquent le désir amoureux et la mort qui peut venir à condition que ce désir soit encore une fois satisfait.

3) Très probablement du peintre américain Julian Schnabel, même si son nom ne figure pas au générique.

4) Allen était très exigeant pour les vêtements de ses personnages, en particulier ceux de Scarlett Johansson : cf. l'interview bonus du DVD ou le site officiel du film.



Une tragédie américaine de Joseph von Sternberg – Coll. CdC/Rabourdin.



Les Chemins de la haute ville de Jack Clayton – Romulus Films.



Une place au soleil de George Stevens – Paramount.



Crimes et Délits (1989) – Rollins-Joffe Productions.

PARALLÈLES

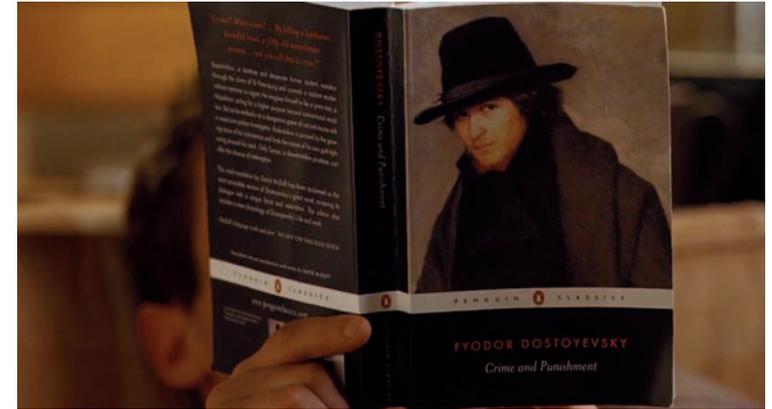
Culpabilités et ambitions

Le drame raconté dans *Match Point* est récurrent dans la littérature et le cinéma. Il est déjà présent chez Woody Allen dans son film *Crimes et Délits* (1989) qui repose, pour une part, sur un schéma identique : Judah, grand médecin admiré de tous, tue sa maîtresse quand celle-ci menace de ruiner l'image qu'ont de lui sa famille et son entourage. Comme dans *Match Point* la femme de l'amour adultère est sacrifiée, mais les raisons sont différentes : d'un côté, c'est une forme de narcissisme¹, de l'autre, c'est le souci de préserver son aisance matérielle. Le point commun est plutôt dans les conséquences : le constat que le châtement qui devrait accabler le criminel ne viendra pas et que le crime restera donc impuni.

Inspiration russe

Cette question du crime et de sa punition – possible ou non – est annoncée dès le début de *Match Point* par un plan isolé montrant Chris en train de lire *Crime et Châtiment* de Dostoïevski. Le film n'y revient pas sauf quand le futur beau-père vante la culture du prétendant, mais sans parler du contenu du livre. La présentation de ce titre au début du film sert donc uniquement de signal pour le spectateur et ouvre un ensemble de questions : Chris est-il un Raskolnikov ? Certes il est d'origine modeste, mais il n'est pas dans la misère comme l'est le personnage du roman. Il commet un crime comme le héros russe, mais le mobile de Chris n'est que la défense de son confort matériel, alors que Raskolnikov justifie le meurtre de la vieille usurière par des théories d'une plus grande envergure : justice sociale, droit supérieur du surhomme, mission quasi mystique...

Si Chris lit ce livre cela signifie-t-il qu'il s'identifie à son héros ou qu'il y cherche des lignes de conduite ? Un indice en faveur de cette identification est la justification qu'il donne à la fin au fantôme de Mme Eastby, la voisine de Nola : « Les innocents sont souvent trucidés pour une plus grande cause », comme si, à l'instar du héros russe, il avait défendu une idée supérieure en tuant Nola. Plus troublant est le caractère double du crime : Raskolnikov tue l'usurière, mais aussi la jeune sœur de celle-ci, qui se trouve présente malencontreusement



au moment du meurtre. De la même façon, mais à l'envers, Chris tue une vieille voisine, et ensuite Nola, pour faire croire que le premier meurtre est le principal, le deuxième n'étant que l'élimination d'un témoin. Dans un cas il s'agit d'un hasard, dans l'autre d'un calcul, ce qui change tout. Les lectures de Chris seraient-elles purement utilitaires ? S'agirait-il seulement d'y puiser des scénarios d'action en fonction de ses intérêts, avec un cynisme achevé ? En ce cas non seulement il demanderait à Dostoïevski un permis de tuer, mais en plus il en tirerait une ruse machiavélique.

Conscience morale

Quoi qu'il en soit, le plus important est peut-être dans la deuxième partie du titre, le mot « châtement ». C'est une question centrale pour l'athée qu'est Woody Allen : s'il n'y a pas de justice divine et que la justice des hommes est faillible, peut-être reste-t-il parfois une sorte de justice morale, appelée remords ou conscience, qui interdit au criminel de vivre en paix. Or, contrairement à Raskolnikov qui est en proie au remords, le Judah de *Crimes et Délits* reprend une vie normale quand il comprend qu'il ne sera pas pris. Quant au Chris de *Match Point*, il échappe assurément à la justice des hommes, et peut-être aussi à la mauvaise conscience, mais seulement *peut-être*. La fin du film est ambiguë, mais la pensée du cinéaste sur ce point est claire et il s'en est expliqué souvent : « Si on échappe à nos fautes, dit-il, aucun pouvoir supérieur ne nous en punira. Sachant cela on doit choisir de mener une vie juste, sans quoi c'est le chaos. »² Sur un autre ton, il fait dire la même chose à son personnage dans *Broadway Danny Rose* (1984) : à Tina qui pense qu'il faut « profiter de la vie », qu'il ne faut « prête[r] aucune attention aux autres et [...] cogne[r] le premier, sinon c'est l'autre qui cognera », Danny Rose répond que ce n'est pas là une philosophe de la vie, mais « un scénario pour le Syndicat du Crime ». Ce choix moral personnel n'empêche pas Allen d'être d'un pessimisme lucide et de constater qu'il y a « beaucoup de gens qui peuvent parfaitement mener une vie normale après avoir commis des crimes atroces, et [qui] n'ont aucun problème de culpabilité ».³



Ambitions littéraires...

Le personnage de Chris est aussi un avatar des héros de roman d'apprentissage du 19^e siècle, où l'on voit généralement un jeune homme pauvre, qui « monte à Paris » et qui est prêt à sacrifier beaucoup de choses pour réussir socialement. Chris partage l'ambition des Rastignac, Rubempré et Julien Sorel. Mais, contrairement à ce dernier en particulier, il en reste à l'arrivisme ; certes il évite l'échec social, mais il sombre dans un naufrage moral qui le voue aux remords, puisque les fantômes ont déjà commencé à le visiter. La comparaison avec les héros de roman est cruelle car elle révèle le vide insondable du personnage de Chris qui, malgré son air cultivé, n'apprend rien au cours de son épreuve. La ressemblance de départ fait mesurer la différence avec un Julien Sorel qui, quand il retrouve son grand amour Mme de Rênal, commente ses erreurs de jeunesse : « Autrefois, quand j'aurais pu être si heureux pendant nos promenades, une ambition fouguese entraînait mon âme dans les pays imaginaires [...]. Je serais mort sans connaître le bonheur, si vous n'étiez venue me voir dans cette prison. »⁴ Julien et Chris ont connu la passion de l'ambition, mais l'un en a guéri, pas l'autre.

... et cinématographiques

Au cinéma, on trouve des situations semblables à celle de *Match Point* dans *Une place au soleil* (1951) de George Stevens et *Une tragédie américaine* (1931) de Joseph von Sternberg. L'histoire (la même dans les deux films) est celle d'un jeune homme pauvre partagé entre une jeune ouvrière enceinte de lui et une autre femme qui lui ouvre les portes de la haute société ; il est tenté de tuer la première, mais elle se noie seule. Quoique innocent, l'homme est accusé de meurtre. Malgré la ressemblance du dilemme avec *Match Point* – sacrifier la fille pauvre à la réussite sociale – les grosses différences sont que le personnage masculin est vraiment amoureux de la femme riche et qu'il ne se résout pas à tuer la jeune femme pauvre.

Également proche de *Match Point* est le film de Jack Clayton, *Les Chemins de la haute ville* (1959) : en Grande-Bretagne, après la guerre, un jeune homme



pauvre, Joe, se rend à la ville pour réussir. Au début la chance lui sourit, il est apprécié partout. Il jette son dévolu sur Susan, la fille du grand industriel de la ville et espère arriver au sommet de la société en la conquérant. Parallèlement il s'éprend d'une femme mariée plus âgée que lui, Alice, avec qui il vit un amour authentique. Malgré l'opposition de classes, très tendue, avec les parents de Susan, Joe finit par épouser la jeune fille, qu'il n'aime pas vraiment, mais qui est enceinte de lui, réalisant ainsi son rêve de « *room at the top* » (titre anglais du film). Victime d'un double chantage de la part du mari d'Alice et de son futur beau-père, il rompt avec Alice, à cause des difficultés matérielles qu'engendrerait la poursuite de leur liaison. Alice, profondément triste, lui reproche son « manque de courage », puis elle se tue en voiture, ce dont Joe se sent à juste titre coupable. On ne peut ici que penser au roman de Stendhal, *Le Rouge et le Noir* : appelons « Mme de Rênal » la femme mariée plus âgée que le héros et « Mathilde de la Mole » la jeune fille de grande famille enceinte de ses œuvres et gageons que le romancier et scénariste John Braine a lu Stendhal. Quoi qu'il en soit, le conflit est bien le même que celui de *Match Point* : un jeune homme désireux de parvenir n'a pas le courage de renoncer à son confort et préfère sacrifier son amour. Ce type de fable touche le point central de l'idéologie individualiste de notre société, où la réussite matérielle et la « gagne », sont devenues des valeurs omniprésentes et exclusives.



1) Cf. Jean-François Pigoullié, *Le Rêve américain à l'épreuve du film noir*, M. Houliard éditeur, Paris 2011.

2) Eric Lax, *Entretiens avec W. Allen*, Plon, 2008.

3) Entretien avec Woody Allen, *Le Figaro*, 26 octobre 2005.

4) Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, livre II, ch. 45.

Insomnies

Deux séquences se distinguent du reste du film par leur ambiance lumineuse, l'une avant (01:19:06), l'autre après le meurtre (01:49:43). La première est une insomnie qui suit l'ultime dispute entre Chris et Nola, l'autre est le moment – le rêve ? – où apparaissent les fantômes des victimes. Malgré la différence de statut des deux séquences – réaliste ou fantastique – il est intéressant de noter qu'elles sont traitées de façon assez semblable en ce qui concerne la qualité lumineuse : un noir très épais enveloppe le personnage de Chris qui est éveillé au milieu de la nuit, un éclairage en contre-jour (placé derrière les acteurs) soulignant les silhouettes.

Dans les deux cas il s'agit d'une « tempête sous un crâne ». Nous ne comprendrons qu'après coup quelles pensées l'agitaient dans la première scène ; mais, dans la seconde, le recours au fantastique va livrer les états d'âme du personnage, la présence des spectres permettant le dialogue. Outre le contenu ouvertement tragique du texte, avec référence à Sophocle, on pourra étudier quels sont les moyens sensibles de ce basculement dans le fantastique : le fait que Chris se réveille en pleine nuit, les sons hors champ qui l'intriguent, la qualité du clair-obscur. Mais notons aussi la présence autour des fantômes de surcadres lumineux dessinés par les montants éclairés des portes, ce qui signale discrètement qu'ils sont d'un autre monde, ou qu'ils sont la projection des pensées de Chris.

Dans les deux séquences la caméra s'est d'abord attardée sur Chloe endormie. Est-ce pour souligner combien ses secrets ont condamné Chris à la solitude absolue ?



PERSONNAGES

Illusions sociales

La profondeur de *Match Point* tient beaucoup à l'art de camper les personnages et leurs relations. Les héros sont pris en effet dans un conflit passionnel qui tourne au tragique et dans un jeu de compétition sociale propice à la satire des mœurs. Et tandis que se développent les intrigues amoureuses, peu à peu vont se révéler les frontières invisibles qui séparent les groupes sociaux. On oscille ainsi entre un ton tragique très noir en ce qui concerne les relations amoureuses et une ironie discrète mais rédhibitoire quant à l'étude sociologique.

Un monde ouvert et démocratique ?

Les protagonistes sont organisés par couples : Chloe et Tom sont issus de la même famille et de la très grande bourgeoisie londonienne. Les deux autres, Chris et Nola, d'origine étrangère et beaucoup plus modeste, aspirent à la réussite sociale, en ne pouvant compter que sur leur talent, ou leur chance, puisque telle est bien la thèse énoncée dès le début. Pour nous faire saisir cela, l'art cinématographique ne fera évidemment pas d'exposé théorique et il ne peut s'appuyer que sur les comportements et les paroles ; il doit trouver les gestes ou les mots significatifs ; il doit aussi créer entre personnages les interactions aptes à révéler les émotions ou les tensions. Les deux couples sont également jeunes, beaux et élégants. A priori rien ne les distingue. Certes, très vite une oreille anglophone aura saisi des différences d'accents. Les acteurs qui jouent Chloe et Tom sont anglais et parlent ici avec un parfait accent d'Oxford.



Jonathan Rhys Meyers, qui joue Chris, est irlandais, ce qui est souvent rappelé par Tom. Quant à Nola, jouée par l'Américaine Scarlett Johansson, elle est immédiatement repérée comme venue d'outre-Atlantique. Mais personne ne semble tenir rigueur à l'autre de ses différences.

En tout cas, au début, les repères sociaux sont brouillés, puisque Chris se trouve muni de quelques atouts : son talent d'ex-champion plaît à Tom et son physique flatteur suffit à charmer Chloe. Le conte de fées se confirme avec Nola qui, elle aussi, doit son entrée dans le grand monde à sa beauté, malgré la désapprobation de la mère de Tom, impitoyable pour tout ce qui ressemble à une faiblesse. On croit ainsi pendant un temps que les pauvres peuvent épouser les princes et les princesses.

La barrière des goûts

Les vrais fossés vont se creuser ensuite grâce à un scénario et une mise en scène qui multiplient les oppositions et qui font ressortir les différences par des effets de dissymétrie. Dans la séquence du restaurant, Tom et Chloe commandent des mets rares et chers, ainsi que Nola qui a déjà pris les habitudes de son amant : blinis au caviar, pommes de terre aux truffes. Face à eux, Chris trahit ses origines prolétariennes lorsqu'il commande un poulet roti qualifié d'« ennuyeux » (*boring*) par Chloe. Tom et Chloe apparaissent rétifs à toute réflexion philosophique ou simplement sérieuse. Tom se moque de la phrase d'un pasteur de son enfance : « Le désespoir est la voie de la moindre résistance »,

ce qui ne fait pas sourire Chris qui renchérit : « Je crois que c'est la foi qui est la voie de la moindre résistance. » Bien sûr Chloe trouve encore une fois « ennuyeux » qu'on puisse avoir ce genre de conversation. Elle préfère les considérations sur les actrices. Chloe ne comprend pas non plus que Chris associe le « tragique de la vie » à la musique d'opéra ; elle dit « aimer la vie », tout simplement. D'ailleurs si la famille Hewett va à l'opéra régulièrement, on ne sait rien de l'émotion que la musique leur procure : ils n'en parlent jamais. Confiants dans la vie, et forts de leur superficialité, les riches se moquent gentiment des angoisses existentielles des moins nantis ou ne les imaginent même pas. Leurs préoccupations sont plus concrètes : visitant la Tate Modern, Chloe et son amie ne parlent pas des tableaux qu'elles regardent très négligemment, mais des grossesses de leurs proches, ce qui en dit long sur leur véritable intérêt pour l'art.

Au quotidien

La suite du film va broser par petites touches les us et coutumes de chaque groupe. Si on synthétise il en ressort d'assez grandes différences dans la manière d'occuper son temps ; les Hewett vont au musée, à l'opéra, ils ont des haras, un court de tennis, ils organisent des garden-partys, de longs week-ends dans leur château et font des croisières en Grèce. Chloe court les expos, Tom joue au tennis, un peu, et ne semble pas écrasé de travail. On ne sait d'ailleurs pas du tout quelle profession il exerce. Chloe, elle, ouvrira une galerie, plus pour s'occuper que pour subvenir à ses besoins. Le père est le grand

patron de plusieurs entreprises, mais on ne l'y voit jamais. Il évoque rapidement de lucratives opérations financières, mais c'est pour en proposer l'exécution à Chris.

Chris en revanche travaille beaucoup. Il donne des cours de tennis, puis devient employé de son beau-père, et on le voit souvent à son bureau ou guindé dans son uniforme de jeune cadre. Il s'échappe souvent de ce lieu qui, dit-il, le rend « claustrophobe » et Nola lui rappelle plus tard que son travail l'ennuie. Elle-même se donne également un certain mal pour sa carrière en passant des auditions pour devenir comédienne, mais elle se contentera ensuite d'un travail de vendeuse. Tous deux sont donc clairement désignés comme appartenant à la catégorie de ceux qui ont besoin de travailler pour vivre, réalité qui sera déterminante dans la décision fatale de Chris de sacrifier Nola.

W. Allen s'est souvent moqué des travers et du snobisme des riches américains.¹ Dans *Match Point* la satire est plus feutrée, mais elle est aiguisée par le jeu des oppositions : les uns travaillent, les autres non ; pour les uns le sport est un jeu, pour d'autres c'est un moyen de parvenir ; même l'art n'est pas appréhendé de la même façon : pour les Hewett c'est un placement, un business (on est mécène pour l'opéra, on ouvre une galerie d'art), pour Chris l'opéra déclenche une réflexion existentielle.

L'illusion charitable

Contrairement à la mère qui est implacable avec les faibles, le père de Chloe a pour lui d'être généreux et ouvert. Son personnage est constamment en train de donner, que ce soit à l'opéra, à ses enfants, à son futur gendre. Mais il éprouve le besoin de justifier ses dons, par exemple en soulignant le mérite de Chris : « Il s'est battu pour gravir l'échelle », dit-il. Pour Alec Hewett, selon une bonne logique d'homme d'affaires, quand on aide quelqu'un c'est certes une démarche de charité, mais une charité qui ressemble fort à un investissement puisqu'il faut justifier le don soit par la rentabilité attendue, soit par la valeur du bénéficiaire, ce qui, au fond, revient au même. Le mérite est la qualité exigée pour les pauvres qui veulent parvenir et il conditionne l'aide qu'ils peuvent obtenir. Tout aussi charitable, mais sans doute

moins dupe, Chloe est un personnage surprenant et l'interprétation qu'en fait la comédienne Emily Mortimer a marqué les spectateurs. Curieusement en effet Chloe n'est pas parfaite : contrairement à Tom qui a l'aisance des aristocrates, elle est un peu timide et empruntée, sa démarche est gauche et elle semble toujours s'excuser de ce qu'elle fait. On pourrait presque croire que c'est elle l'intruse dans le monde élégant de la « gentry » londonienne. Cette gaucherie redouble quand elle se trouve en situation de séduire (elle minaude pour cacher qu'elle joue mal au tennis), ou de donner (elle se confond en précautions quand elle apprend à Chris qu'elle l'a recommandé à son père pour un poste). Elle semble ainsi ne pas adhérer pleinement à la place sociale qui lui est assignée, ce qui fait l'intérêt humain du personnage. Notons aussi ses moments de réelle lucidité quand elle interroge Chris sur l'état de ses sentiments. Elle incarne ainsi une ébauche de prise de conscience qui n'ira pas au bout de sa logique, mais qui instille le doute dans l'univers protégé où elle vit. La subtilité de *Match Point* consiste ainsi à nous faire croire un moment que le passage d'un monde social à l'autre est possible, que les pauvres peuvent être admis à la table des riches. Mais des indices signalent peu à peu que c'est une illusion et que l'adoption ne se fera pas ou pas totalement, même au prix des pires sacrifices. La fin du film suggère en effet que, malgré sa chance, Chris ne peut pas participer totalement à la liesse familiale : il reste à l'écart tourné vers l'extérieur, hanté peut-être par ses fantômes.

¹ Par exemple dans *Alice* (1990) et plus récemment dans *Blue Jasmine* (2014).

À l'écart

La compréhension d'un personnage de cinéma tient beaucoup à ses postures ou à sa façon d'habiter l'espace et Woody Allen a souvent souligné que son travail de mise en scène relevait de la chorégraphie. Dans le cas de Chris on pourra remarquer une constante : il est celui qui se tient toujours un peu à l'écart des autres. Alors que son but affirmé dans la vie est de réussir, alors qu'il fait tout pour s'intégrer à la haute société, son corps semble résister et fuir la fusion totale avec ceux qui l'adoptent pourtant volontiers. On peut ainsi relever d'abord tous les cas où il est un peu en retrait dans les plans de groupe.

Plus remarquables peut-être, sont les scènes où il erre seul dans les vastes demeures où il est invité (00:09:52 ou 00:42:40), comme s'il aspirait à s'isoler du monde. Notons d'ailleurs que c'est toujours au terme de ces déambulations qu'il rencontre Nola, comme si un désir inconscient le poussait vers elle. On peut penser ici au « hasard objectif » qu'analyse André Breton dans *L'Amour fou* : le désir humain rencontrerait parfois dans la réalité des coïncidences troublantes qui lui font écho et qui contribuent à sa réalisation, comme si le hasard était au fond une réponse à une nécessité psychique inconsciente. Le mouvement de retrait de Chris apparaît ainsi comme une exigence physique, à peine consciente qui dit les motivations profondes du personnage et qui le mène, comme un somnambule, vers ce que cherche son désir.

Plus tard on le voit s'écarter du groupe, mais le mouvement est un peu différent : plusieurs plans procèdent de la même façon avec un cadre large sur le salon familial, puis un panoramique qui découvre un autre espace, par exemple un escalier. C'est là que se trouve Chris, en train de téléphoner à Nola, ou, plus tard, de lui répondre en se cachant des autres. Cette

fois le mouvement de mise à l'écart est contraint, car il y a un univers qu'il faut masquer, mais cet univers est montré dans le même plan, ce qui indique qu'il jouxte dangereusement l'espace officiel en menaçant d'y faire irruption (01:02:08). C'est de la même façon que Chris doit s'écarter du cercle de famille pour répondre à la police qui enquête (01:40:59) ; là encore le jeu des espaces contigus fait ressentir le danger que la réalité cachée n'éclate au grand jour. On peut remarquer que pendant ces conversations secrètes on continue à percevoir ce qui se passe dans l'arrière plan sonore, en général des dialogues de réjouissances familiales, ce qui rend le secret d'autant plus fragile. Au dernier plan du film, le mouvement de caméra est le même (01:55:40) : pendant que la famille se réjouit de la naissance de son fils, un panoramique découvre Chris devant la fenêtre. Mais cette fois il est seul avec son secret ; on entend les voix off des autres membres de la famille qui trinquent à « Terence », et qui souhaitent « que la chance soit avec lui ». L'écart est ainsi à la fois un geste signifiant qui définit un personnage, mais cela permet aussi de construire un espace non homogène qui traduit l'impossible harmonie : Chris ne s'intègre qu'en apparence dans le monde des Hewett, car son espace mental est ailleurs.

BANDE-SON

Woody dans la fosse

Dans les génériques des films de Woody Allen, c'est en vain qu'on guette le nom du compositeur de la musique. À part quelques mentions amicales évoquant Marvin Hamlisch ou Dick Hyman, on sait que le choix des musiques est celui de Woody lui-même. Musicien honorable – il est clarinettiste dans son *New Orleans Jazz Band* – mais mélomane averti, c'est dans sa discothèque personnelle qu'il trouve de quoi accompagner ses images. Très majoritairement ses films sont accompagnés par des musiques de jazz, celles des grands pianistes comme Art Tatum ou Errol Garner ou, plus chères encore à son cœur, celles du roi Louis Armstrong – à qui le titre *Stardust Memories* rend explicitement hommage – et des roitelets du « New Orleans », jazz joyeux, bruyant, sautillant qui exprime la nostalgie d'un âge qui est d'or pour Woody. On trouve aussi de la musique classique, mais surtout quand elle est porteuse de l'ambiance d'un film : Prokofiev pour *Guerre et Amour*, Mendelssohn pour *Comédie érotique d'une nuit d'été*, Kurt Weil pour *Ombres et Brouillard*, Satie et Mahler pour *Une autre femme*. L'opéra a ses moments selon les situations, avec Verdi, Puccini, Donizetti. Dans *To Rome with Love*, il est présent surtout parce qu'il permet un gag désopilant avec un air, adulé de toute l'Italie, celui de *Pailleasse* de Leoncavallo, chanté sous la douche. Dans ce contexte, l'originalité de *Match Point* est que l'opéra y est omniprésent et sans partage. Pas d'autre genre musical, à l'exception d'un court extrait de comédie musicale. Pas question non plus d'effet comique : les airs choisis soutiennent la progression dramatique de l'histoire de bout en bout. Cette unité de style contribue à faire de *Match Point* une tragédie de facture classique.

La fosse à l'écran

L'opéra n'a pas été choisi au hasard par Woody Allen. Chez les Hewett, représentants de la « gentry » londonienne, on chasse, on pratique le tir sportif, on court les expositions, on boit du vin de



Enrico Caruso – Library of Congress.

France et on va à l'opéra. Quant à Chris, qui aspire maladivement à s'élever dans la société, son sport est le tennis, sa lecture Dostoïevski – *Crime et Châtiment*, comme par hasard – et sa musique l'opéra, essentiellement celui du 19^e siècle italien. On est entre gens de goût, la distinction est innée chez les Hewett, sans doute acquise chez le jeune ambitieux. Trois séquences se situent ainsi à l'opéra, donnant aux airs entendus le statut de « musique d'écran », pour reprendre la terminologie de Michel Chion, qui désigne ainsi son statut intradiégétique : on assiste bien, avec les personnages, aux représentations de *La Traviata*, *Rigoletto* (Verdi) et *Guillaume Tell* (Rossini), extraits qui, correspondant respectivement à la promesse du bonheur (« Un an de bonheur éthéré »), aux illusions de Gilda (« Caro nome »), et à la désillusion (« Larresta »), paraissent commenter l'intrigue du film. La fréquentation par les personnages de Covent Garden, l'opéra de Londres, apparaît pourtant d'abord comme une volonté affirmée de dépeindre avec précision le contexte social dans lequel ils évoluent et les enjeux de l'élévation sociale pour Chris.

La voix de Caruso

Pourtant, dans *Match Point*, la plupart des airs entendus par le spectateur restent extra-diégétiques car les personnages ne sont pas censés les entendre. Cette « musique de fosse » (Michel Chion, toujours), si elle appartient toujours au domaine lyrique et parachève l'unité sonore du film, sert donc au moins autant, elle aussi, à donner aux scènes une tonalité – ou à en exprimer le sens – qu'à caractériser un groupe social. Elle peut être définie comme empathique dans la mesure où elle renforce les émotions ressenties par les personnages. C'est ainsi qu'un air accompagne systématiquement les perspectives de bonheur pour Chloe (« Mia picciarella », dans *Salvator Rosa*, de Carlos Gomes), plus précisément la naissance de l'idylle au cinéma puis son mariage avec Chris. D'autres airs, plus

sombres, voient Chris préparer et accomplir son double meurtre (« Desdemona », dans *Otello* de Verdi ; cf. p. 17) et se débarrasser des pièces à conviction (« O figli, o figli miei », dans *Macbeth* de Verdi.). Unique présence de la musique française (mais deux fois, et en version italienne) : *Les Pêcheurs de perles* de Bizet (« Mi par d'udir ancora ») ; il s'agit là de moments où Chris est sincèrement épris de Nola. Enfin nous entendons à quatre reprises « Una furtiva lagrima » (*L'Élixir d'amour* de Donizetti) : cet air ouvre le film, puis revient aux moments cruciaux. Il en est ainsi quand Chris retrouve Nola au musée, quand Nola l'a menacé de parler à Chloe et au dénouement qui semble lui être favorable puisqu'il n'est pas poursuivi, alors qu'il ne connaîtra sans doute jamais la paix. Ces airs extra-diégétiques sont tous interprétés par le « Grand » Enrico Caruso. Le timbre de ce chanteur et en même temps le voile léger de ces enregistrements archaïques permettent à tout amateur un peu éclairé de reconnaître l'interprète ; il s'en dégage une beauté nostalgique qui ajoute une profondeur mélancolique à cette très sombre histoire criminelle.

CRITIQUE

Art de la polyphonie



« Dans *Match Point*, ce qui est quasiment insoutenable, c'est qu'on voit la naissance et le développement de l'amour, et puis, tout d'un coup, la naissance et le développement d'une haine inexpiable pour la femme qui se met en travers de la route de l'homme. [...] Sans définitions ni concepts, il y a cette image où l'on voit l'homme masser les épaules de la fille, avec soin, tendresse, émerveillement, et il y a cette autre image où on le voit lui tirer une balle en pleine tête avec un fusil de chasse. La simple confrontation de ces images, sans savoir si c'est de l'amour ici, de la haine là, suffit à faire du film une exploration radicale et désabusée de la fin de ce qu'on appelle l'amour.

Accompagne cette exploration l'opéra italien. L'usage qui en est fait ne le réduit jamais à illustrer bêtement l'image. De même qu'inexplicablement la musique paraît révéler l'essence des événements de notre vie, elle exprime ici l'essence des images animées sur l'écran. Dès le générique, voix surannée de Caruso et grésillement phonographique. Tout ça parle avec mélancolie de l'amour défunt, mais sans drame. Ensuite, à Covent Garden, on donne *La Traviata*. C'est là que la jolie héritière – descendante d'Emma Bovary – lance des regards éperdus d'amour à l'Irlandais. L'orchestre a été remplacé par un piano, ce qui donne un côté presque intime, « musique de chambre ». Phonographe, Caruso piano, tout met à distance le pathos de l'opéra illustratif. L'histoire paraît évoluer aussi loin de nous que les cantatrices du 19^e siècle romantique.

C'est au moment où tout se précipite dans la violence et la folie, au moment où le héros frappe à la porte de la vieille voisine, que Woody Allen a choisi de faire donner les grandes orgues de l'opéra. On entend alors la scène où Iago convainc Othello de l'infidélité de Desdemone. Alors, on entend tout l'orchestre opératique et la qualité sonore n'est plus mise à distance.

La musique n'est pas illustrative : ce n'est pas la jalousie qui mène le héros. Mais l'essentiel de *Otello* de Verdi n'est plus dans un drame de la jalousie. Sa pertinence moderne, c'est, là encore, cette révélation de cet enchaînement inouï : qu'après une des plus belles scènes d'amour de l'opéra italien, on passe à ce déchaînement de haine. [...] »

Pierre Vesperini, « Woody et Verdi », *Cahiers du cinéma* n° 609, février 2006.

Outre les effets de montage à distance produits par la récurrence de certains airs, la manière dont les extraits musicaux sont intégrés dans le film est significative. C'est ce que souligne ici Pierre Vesperini : il y a une différence qualitative – et quantitative aussi d'ailleurs – entre les différents airs entendus dans le film et le long extrait d'*Otello*.¹ Les autres morceaux semblent lointains, alors que le passage d'*Otello* nous plonge dans le drame sans recul. Cette manière de faire touche le spectateur, même s'il ne connaît pas l'opéra, car il s'agit de faits purement sensibles : on est frappé par la longueur de l'extrait qui dure 9 minutes (de 01:25:42 à 01:34:37) et qui couvre la séquence entière du meurtre, alors que tous les autres durent entre 10 et 60 secondes. C'est aussi une des rares fois où le mixage maintient quasiment au même niveau d'intensité sonore la musique extra-diégétique (cf. p. 16) et les dialogues liés à l'action du film, ce qui produit une tension et l'impression d'un mouvement qui entraîne inexorablement vers l'accomplissement de la catastrophe.

L'histoire que raconte cette scène d'*Otello* n'a certes que peu de rapports avec les péripéties du film à ce moment-là, mais on est frappé par le parallélisme dans les variations d'intensité et de rythme. Il semble bien que le montage du film ait été fait à partir de la musique et non l'inverse : aux montées de fureur dans le chant correspondent celles dans le comportement de Chris, tandis que les moments d'accalmie dans la musique accompagnent Nola dans son cheminement vers son rendez-vous, qu'elle ne sait pas encore fatal. Il y a donc non pas une identité narrative entre la musique et le film, mais assurément des analogies émotionnelles et un effet polyphonique saisissant.

1) Toute la scène 5 de l'acte II de l'opéra de Verdi, *Otello* (1887).

Parenthèse amoureuse

À la longue séquence du meurtre entièrement accompagnée par l'extrait d'*Otello* s'oppose une autre séquence – beaucoup plus courte certes, mais elle aussi entièrement couverte par la musique – celle où Chris masse les épaules de Nola tandis que la neige tombe à l'extérieur (de 01:02:55 à 01:03:42). On peut étudier ce qui fait de cette courte séquence un moment d'amour parfait mais fragile. Tout d'abord il est littéralement présenté comme une parenthèse par le mouvement de caméra : panoramique aller et retour de la fenêtre au lit et du lit à fenêtre. L'effet de parenthèse est accentué par le montage qui place cette séquence entre deux scènes chez les Hewett : dans celle qui précède, le beau-père dit à Chris qu'il « rend Chloe heureuse » ; le raccord *cut* qui fait passer sans transition de ce décor à l'appartement de Nola souligne le contraste ironique entre les deux femmes de Chris, l'une étant manifestement plus aimée que l'autre. La scène suivante nous ramène dans le parc des Hewett au printemps. Cette fois le raccord est un fondu enchaîné qui mêle deux saisons et qui suggère le passage du temps, d'autant plus que la musique se prolonge pendant dix secondes sur le décor du jardin fleuri et ensoleillé.

La séquence ne comporte aucun autre son que la musique des *Pêcheurs de perles* de Bizet. C'est l'air de l'amour heureux, mais déjà empreint de nostalgie tant par ses paroles (« Mi par d'udir ancora / Je crois entendre encore ») que par le timbre voilé de la voix de Caruso. On ne sait pas que cette scène d'amour entre Chris et Nola sera la dernière, mais la mise en scène et le choix musical nous le font pressentir.



TECHNIQUE

Champ-contrechamp

Le champ-contrechamp est un procédé de montage très courant ; il consiste à faire se succéder deux plans qui montrent deux portions d'espace opposés, plus ou moins contiguës, le second plan complétant l'information spatiale donnée par le premier, c'est-à-dire tout ou partie de ce qui était hors champ. Souvent utilisé pour les dialogues, ce procédé permet de montrer alternativement les visages des deux personnages, le plus souvent de trois quarts face.¹ Il permet aussi de suggérer un espace continu à partir de fragments et de créer un lien entre eux, par exemple celui qui s'instaure entre un regard et l'objet de ce regard. Les scènes en champ-contrechamp ne sont pas, en général, ce qui caractérise l'esthétique de Woody Allen. On le connaît plutôt porté sur les plans-séquences, les travellings accompagnant les déambulations de ses personnages dans les rues. Lui-même explique qu'il fait peu de découpage, que ses scènes sont « chorégraphiées » avec un souci de faire jouer harmonieusement les mouvements de caméra et ceux des personnages.² Il évite ainsi le travers bien connu du style télévisuel qui construit les dialogues comme un jeu de ping-pong. Or, précisément, le thème de *Match Point* appelle la figure du champ-contrechamp, qui se prête très bien au va-et-vient de la balle de tennis de part et d'autre du filet et à toutes les situations d'échanges plus ou moins conflictuels qu'on rencontre dans ce film. Mais on va voir comment Allen fait varier les modalités de ces échanges.

Les scènes de match

Hormis le prologue qui est un plan fixe, la figure de base du match de tennis apparaît quand Chris donne ses premières leçons : un plan du professeur, un plan de l'élève, et ainsi de suite. On aurait là une façon très banale de filmer le jeu, si on ne comprenait pas très vite que l'élève change à chaque contrechamp, ce qui constitue autant d'ellipses temporelles qu'il y a de renvois de balle. Le côté mécanique du champ-contrechamp est ici rénové et mis au service d'un traitement du temps très concis et très synthétique. Comme par hasard, toutes les rencontres entre les principaux personnages se font autour d'un filet, ce qui les place d'emblée sous le signe de la joute, le comportement



sur le terrain définissant en plus pour chacun un aspect de sa psychologie : Tom au début, bon élève très à l'aise, Chloe ensuite, maladroite et timide, Nola enfin, mais seulement au ping-pong, sorte de tennis du pauvre. La rencontre avec Nola est néanmoins l'occasion d'un traitement remarquable du fait d'un contrechamp qui tarde à arriver : on a d'abord un plan qui montre un échange de balles qui laisse les joueurs hors champ, puis un deuxième plan cadrant le joueur qui abandonne la partie quand Chris arrive, tandis qu'on entend, toujours sans la voir, Nola qui demande en off : « Qui est ma prochaine victime ? » ; et c'est seulement au troisième plan qu'on la découvre dans un contrechamp très lumineux, comme une apparition surnaturelle, toute blonde vêtue de blanc sur le fond blanc de la fenêtre. La suite de la séquence montre un rapide échange de balles et de répliques à double sens, orchestré selon une forme de champ-contrechamp un peu particulière : les axes de caméra sont situés quasiment face aux personnages, ce qui produit des retournements à presque 180°, dont l'effet est celui d'une opposition forte entre les personnages et d'une grande tension de l'échange.³ Nola le confirme en remarquant le caractère « agressif » du jeu de Chris. On retrouvera le couple dans d'autres situations un peu identiques de duel séducteur dans un face-à-face au café et bien sûr au musée (cf. p. 10 et 11). Avec ce recours fréquent au champ-contrechamp, le film suggère que les relations humaines sont dès le départ marquées du sceau de la compétition : il s'agit d'être le meilleur, on s'excuse d'être faible, il est bon et séduisant d'être agressif. La vie est un match et le but est de gagner.

Variations de taille de plan et de rythme

Le dispositif du champ-contrechamp peut se compliquer quand il s'agit de montrer des rencontres à plusieurs : ainsi au restaurant, quand Chris, Chloe, Tom et Nola dînent ensemble pour la première fois. Ce qui est significatif alors est la façon de partager le cadre, d'unir ou de séparer les personnages : au début on a des va-et-vient réguliers entre des champs sur Chris et Chloe et des contrechamps sur Tom et Nola, conformément à la répartition en couples. Puis, peu à peu, le cadre se resserre et chaque personnage est isolé dans son cadre.



À la fin il n'y a plus qu'un échange entre Chris et Nola, les deux autres étant relégués hors champ. La longue focale⁴ permet d'avoir des fonds flous derrière Chris et Nola, comme pour les isoler davantage du reste du monde. Le choix des cadres préfigure ici une reconfiguration possible des couples. Plus tard dans le film, Chris et Chloe et la nouvelle fiancée de Tom écoutent ce dernier qui parle de Nola. Pendant tout ce temps la caméra reste obstinément dirigée vers Chris qui ne dit rien. Cette légère anomalie qui consiste à ne pas montrer le locuteur produit une gêne chez le spectateur car l'interruption de la mécanique régulière du champ-contrechamp est déstabilisante, surtout qu'elle dure longtemps et que le personnage qu'on cadre se tait : la gêne ressentie par le spectateur suggère ici celle de Chris qui préférerait sans doute qu'on parle d'autre chose.

Lieux non contigus : le téléphone

Chris et Nola ne pouvant se rencontrer facilement, ils en viennent à ne plus se parler qu'au téléphone, la communication à distance étant le seul moyen de rester en contact. Visuellement il s'agit bien toujours de champs-contrechamps. Mais ici, au lieu de relier les espaces, ce dispositif accentue la séparation non seulement parce que les protagonistes ne sont pas dans le même décor, mais surtout parce que le téléphone ne nécessite pas qu'on se regarde ; contrairement au champ-contrechamp qui fonctionne parce que les directions de regard des acteurs se croisent, au téléphone les yeux peuvent errer n'importe où et, comme c'est le cas ici, ils peuvent se poser dans les directions qui empêchent le croisement des regards. La rupture des personnages se traduit dans cette perturbation du champ-contrechamp qu'induit forcément le téléphone.

Le champ-contrechamp dans le plan

Une autre possibilité de mise en scène d'un dialogue consiste à utiliser le mouvement de la caméra pour passer d'un personnage à l'autre. C'est le cas à deux reprises dans les échanges un peu tendus de Chris et Nola : tous deux sont assis au café et la caméra est placée perpendiculairement à eux ; le champ-



contrechamp se fait ici au moyen d'un resserrement du cadre et d'un passage en travelling latéral d'un personnage à l'autre. Ce mouvement de la caméra permet tantôt de relier les personnages, tantôt de les isoler chacun dans son cadre, épousant ainsi les sentiments contradictoires des personnages. Curieusement c'est quand le conflit se creuse que Woody Allen abandonne le champ-contrechamp. Faut-il voir là le signe qu'on est devant une relation plus complexe que les précédentes ? La dernière rencontre entre Chris et Nola, avant le dénouement fatal, montre une dispute en plan-séquence. Le cadre suit Nola qui évolue dans la pièce et ne montre jamais Chris autrement que dans un miroir. Nola se retrouve alors à parler non à Chris, mais à son reflet : on a ainsi l'impression que les deux personnages ne se regardent pas, puisqu'ils sont tournés dans le même sens. Chacun est enfermé dans son monde, Chris en particulier, du fait du surcadre créé par le miroir. De plus à ce moment-là Chris est déjà en train de préméditer son crime et il est possible que cet échange oblique soit à l'image de sa fourberie. La façon de filmer les échanges peut révéler leur degré d'authenticité : le champ-contrechamp classique pour le jeu social, le plan-séquence et ses subtilités pour les relations plus profondes.

1) Jean-Loup Passek, *Dictionnaire du cinéma*, Larousse, 1995.

2) Woody Allen, *Entretiens avec Stig Björkman*, op. cit. : « Les mouvements de caméra ne doivent pas être trop rapides ou trop mécaniques. »

3) On trouve un exemple parfait de ce dispositif de champ-contrechamp à 180° dans *Cris et Chuchotements* de Bergman, grand modèle pour Allen, dans une scène d'affrontement conjugal.

4) Objectif qui permet de rapprocher le sujet filmé, mais qui fait perdre en profondeur de champ.

La balle et la bague

Les analogies visuelles au cinéma créent un effet de montage à distance porteur de signification. Dans *Match Point* on peut comparer deux plans fort semblables : la balle de tennis du prologue (00:01:04) et la bague jetée vers le fleuve (01:42:47).

On remarquera d'abord que le film est placé sous le signe de la balle de tennis qui passe ou non par-dessus le filet, ce qui permet de réfléchir à la signification de cette métaphore de la vie humaine : explicitement la vie est livrée au hasard, mais aussi, implicitement, elle est une compétition dont l'enjeu consiste à perdre ou à gagner. Le fait que la balle de tennis reste en suspension crée chez le spectateur l'attente d'une résolution. Celle-ci se produit à la fin du film, quand Chris jette l'alliance d'une de ses victimes. On pourra étudier l'analogie visuelle parfaite des deux plans : composition du cadre, mouvement de l'objet lancé, ralenti. Pourtant, contrairement à la balle, la bague ne s'immobilise pas et retombe du côté de l'envoyeur. Conditionné par sa connaissance du jeu et par la leçon donnée en voix off au premier plan, alerté aussi par la reconnaissance du motif, le spectateur a tôt fait de conclure que le destin de Chris vient de tourner à son désavantage avec cette pièce à conviction qui va le trahir. En réalité, c'est le spectateur qui se fait duper par la mise en scène, puisque cette bague récalcitrante produira exactement l'effet inverse de celui qu'on attendait. Avec ce tour de passe-passe, Woody Allen trouve là une figure très riche pour traduire à la fois l'omnipotence du hasard et les coups tordus du destin.

PLAN

Chorégraphie de la rupture

Un plan-séquence consiste à filmer en un seul plan un segment narratif ayant une unité. Généralement il nécessite des mouvements de caméra et beaucoup de coordination entre le cadreur et les acteurs. Dans ses entretiens avec Stig Björkman, Woody Allen explique à propos du film *Crimes et Délits* (1989) qu'il a opté pour les plans-séquences et il décrit comment les rendre aussi efficaces que possible : « L'essentiel est de faire évoluer l'action dans le bon sens, et donc de régler les mouvements de caméra et les déplacements des comédiens de manière à les faire apparaître au bon moment. Bien souvent, tels ou tels acteurs peuvent rester hors champ à tel moment [...]. Il faut pouvoir sentir à quel moment un acteur n'a pas besoin d'être dans le champ. Ça peut être sur ses répliques les plus fortes, les plus décisives. [...] Il faut donc régler cette chorégraphie de sorte que les acteurs rentrent, sortent et passent du plan serré au plan large au meilleur moment. »

Un plan-séquence de *Match Point* illustre parfaitement ce parti-pris. Il s'agit d'une dispute entre Chris et Nola, quand elle a découvert que Chris lui avait menti sur son retour de vacances. En 1 minute et 15 secondes (de 01:17:51 à 01:19:06), nous assistons à un échange de paroles acerbes, mais aussi et surtout à un jeu de déplacements qui en dit long sur l'état des relations du couple. Tout d'abord on remarque que les personnages sont rarement ensemble dans le cadre. Ils y sont au début pour l'entrée dans l'appartement, mais Nola ne regarde pas Chris. On les retrouve ensemble à la fin, quand la dispute semble s'être calmée. Pendant tout le reste du plan-séquence, ils sont séparés, sauf quand ils se croisent très rapidement, à deux reprises : on voit Nola traverser l'espace très près de l'objectif, cette proximité créant un effet dynamique assez violent. Le personnage visible dans le cadre s'adresse donc systématiquement à son partenaire qui est hors champ : soit c'est le cadre qui exclut celui-ci, soit c'est le décor qui cache, par exemple quand Nola disparaît dans la cuisine. Dans ces moments, le dialogue continue, mais l'absence à l'image de l'interlocuteur accroît la tension exprimée par l'échange verbal et l'effet « dialogue de sourds ».



1



2



3



4



5



6



7



8



9

« Je ferai ce qu'il faut »

La virtuosité de la mise en scène dans ce plan-séquence tient au fait que les changements d'axe et de point de vue se font dans le mouvement : Nola parle à Chris qui est hors champ, puis elle se déplace, croise Chris sans le regarder et sort du cadre ; la caméra alors s'arrête sur Chris et c'est lui maintenant qui, de trois quarts dos, parle à Nola qui a disparu dans la cuisine. Elle y reste longtemps sans qu'on sache pourquoi. Et le mouvement reprend dans l'autre sens : Nola surgit de la cuisine, recroise Chris en le regardant à peine et la caméra lui emboîte le pas, excluant à nouveau Chris du cadre. On a ainsi une figure assez complexe qui fait comprendre que les deux personnages ne peuvent plus coexister, que la communication est pratiquement rompue. À la fin du plan, le mouvement cesse, Nola s'assoit et Chris se rapproche mais pendant longtemps le cadre lui coupe obstinément la tête, comme s'il était inaccessible à ce que lui

dit Nola. Quand finalement il s'accroupit pour être à sa hauteur, c'est pour se prendre la tête dans les mains, ce qui constitue plus un geste d'accablement que de réconciliation. La phrase qu'il prononce à ce moment-là, si elle est rassurante pour Nola, est très ambiguë pour le spectateur : « Je ferai ce qu'il faut. » La séquence suivante nous le montrera en effet en train de méditer son crime. Cette chorégraphie révèle les personnages : Nola est toute dans ses mouvements impétueux qui traduisent un être débordé par sa passion et sa rage impuissante. Par contraste, Chris est beaucoup plus statique, comme s'il incarnait la raison : « Sois raisonnable », dit-il justement à Nola, ce qui a le don de l'irriter encore plus. La suite montrera que cette maîtrise est en effet le signe d'une forme de raison, celle du calcul cynique.

À CONSULTER



Filmographie

Parmi les films de Woody Allen disponibles :
La Rose pourpre du Caire, DVD, MGM-United Artists, 2002.
Crimes et Délits, DVD, MGM-United Artists, 2001.
Alice, DVD, MGM-United Artists, 2002.
Coups de feu sur Broadway, DVD, TF1 Vidéo, 2011.
Maudite Aphrodite, DVD, TF1 Vidéo, 2011.
Blue Jasmine, DVD, TF1 Vidéo, 2014.

Autres films en parallèle :

Joseph von Sternberg, *An American Tragedy*, Loving the classics, DVD (Édition américaine).
George Stevens, *Une place au soleil*, Paramount pictures, DVD, 2002.
Jack Clayton, *Les Chemins de la haute ville*, DVD, Filmedia, 2013.

Documentaire sur Woody Allen :

Robert B. Weide, *Woody Allen, a Documentary*, DVD, Memento Films, 2012.

Bibliographie

Sur Woody Allen et son œuvre :
Woody Allen, *Entretiens avec Stig Björkman*, Cahiers du cinéma, 2002.
Jean-Max Méjean, *Woody Allen*, Gremese, 2004.
Roland Quilliot, *La Philosophie de Woody Allen*, Ellipses, 2004.
Jean-Marc Méjean (dir.), *Woody dans tous ses états*, L'Harmattan, 2005.
Yannick Rolandeau, *Le Cinéma de Woody Allen*, Aléas, 2006.
Grégory Valens, *Woody Allen*, Recueil de textes et entretiens de la revue *Positif*, 2008.
Eric Lax, *Entretiens avec Woody Allen*, Plon, 2008.
Laurent Dandrieu, *Woody Allen, portait d'un anti-moderne*, CNRS éditions, 2010.
Florence Colombani, *Woody Allen*, Cahiers du cinéma, 2012.

Sur Match Point :

Grégory Valens, « Certains sujets méritent de ne pas être pris à la légère », Entretien avec Woody Allen, *Positif* n° 527, janvier 2005.
Mathieu Darras, « Match Point », *Positif*, n° 533-34, juillet-août 2005.
Mia Hansen-Løve, « Échec et Smash », *Cahiers du cinéma* n° 605, octobre 2005.
Grégory Valens, « Match Point, double mixte », *Positif* n° 537, novembre 2005.
Pierre Vesperini, « Woody et Verdi », *Cahiers du cinéma* n° 609, février 2006.
Adam Harvey, *The Soundtracks of Woody Allen :*

A Complete Guide to the Songs and Music in Every Film, 1969-2005, McFarland & Company, Inc., 2007 (Consultable sur Google Books).

Pour prolonger l'étude :

Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, Seuil, 1967.
Véronique Doduik et Blandine Sere-Etienne, *Le Film noir américain. Repères et ressources documentaires*, Bibliothèque du film, 2004.
Jean-François Pigoullié, *Le Rêve américain à l'épreuve du film noir*, M. Houdiard éditeur, 2011.

Sitographie

Site officiel de Match Point :
<http://www.matchpoint.dreamworks.com/main.html>
Fiche pédagogique du site « Film et culture » :
<http://www.film-et-culture.org/match-point/match-point-a.htm>

transmettre
LE CINEMA
www.transmettrelecinema.com

- Des extraits de films
- Des vidéos pédagogiques
- Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

Jeu tragique

Au tennis, comme dans la société, comment gagner à coup sûr ? Il faut bien entendu des qualités mais aussi de la chance. Et si cela ne suffit pas ? On peut alors essayer de tricher. C'est l'idée de bien des ambitieux, dont Chris Wilton, le héros de *Match Point*, d'autant qu'une passion amoureuse vient contrecarrer son ascension sociale. En l'occurrence il ira jusqu'au meurtre, ce qui pour un tennisman n'est vraiment pas fair-play.

Woody Allen nous offre presque chaque année une comédie, genre dont il est l'un des maîtres incontestés. Mais il a choisi cette fois de ne pas nous faire rire. À défaut, la fable tragique qu'il propose ici nous aidera peut-être à penser.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro scénario, réalisation et production de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du festival *Regards d'Ailleurs* de Dreux.

RÉDACTRICE DU LIVRET

Mireille Kentzinger, ancienne élève de l'E.N.S. Sèvres-Ulm, agrégée de lettres et titulaire d'un DEA de lettres et cinéma, enseigne en option cinéma au lycée Paul Valéry à Paris depuis 2004 et donne des cours à l'INA en Master production. Elle a commencé à étudier le cinéma avec Jean Rouch puis a travaillé plus particulièrement sur les adaptations de Victor Hugo à l'écran. Elle a rédigé pour *Lycéens et apprentis au cinéma* les documents pédagogiques consacrés à *M le maudit*.

Avec le soutien du Conseil régional

