

Les films de Michael Powell et Emeric Pressburger ou le désir du cinéma

Natacha Thiéry

▶ To cite this version:

Natacha Thiéry. Les films de Michael Powell et Emeric Pressburger ou le désir du cinéma. La Lettre de la Maison Française d'Oxford, 1999, British Cinema, 11, pp.123-137. hal-02552231

HAL Id: hal-02552231

https://hal.science/hal-02552231

Submitted on 23 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers. L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les films de Michael Powell et Emeric Pressburger ou le désir du cinéma

Natacha Thiéry

Je crois que le véritable but de l'artiste est de nous donner du monde une vision nouvelle. Tous les sujets finissent par se ressembler. C'est la vision personnelle que nous avons d'un milieu ou d'un être, c'est la forme que nous leur communiquons, qui les différencient... Un auteur a le droit de se tromper. Il n'a pas le droit de ne pas essayer. Si l'on veut qu'un art conserve intérêt et vitalité, il faut chercher... chercher... sans arrêt.

Max Ophüls²

ichael Powell a débuté sa carrière dans le milieu du cinéma pendant les années 20 en France³, et a réalisé ses premiers films dans les années 30 en Grande-Bretagne, dans le cadre de la législation sur les *Quota Quickies* – établis par le *Cinematograph Act* de 1927, ces films courts à petit budget étaient destinés à encourager la production britannique et à faire écran au « déferlement » de films américains sur le marché national. Emeric Pressburger, scénariste d'origine hongroise, a été formé en France et en Allemagne où il travailla pour la *UFA*⁴ avant d'émigrer pour l'Angleterre

¹ Natacha Thiéry mène une thèse consacrée aux films de Michael Powell et Emeric Pressburger, sous la direction de Jean-Louis Leutrat à Paris III-Sorbonne Nouvelle. Elle a enseigné l'histoire du cinéma et l'analyse de films à Paris et réside actuellement à Oxford pour sa recherche.

² Max Ophüls (1902-1957), cinéaste français d'origine juive allemande, fut formé au théâtre, émigra en France et fit carrière à Hollywood à partir de 1940 avant de revenir en France vers 1950. Il est l'auteur de nombreux films tels que *Lettre d'une inconnue* (1948), *La Ronde* (1950), *Le Plaisir* (1952), *Madame de...* (1953), *Lola Montès* (1955), d'une grande délicatesse narrative, animés d'une remarquable fluidité de mouvement. Pressburger travailla avec lui en Allemagne avant de collaborer avec Powell. Par certains aspects, la personnalité de Max Ophüls rappelle, comme celle de Douglas Sirk, la démarche artistique des Archers.

³ Avant de passer à la réalisation, Michael Powell a occupé diverses fonctions : assistant, photographe de plateau, monteur, scénariste. Il a travaillé en France avec Léonce Perret, Jacques Feyder, Ivan Mosjoukine. En 1925 il assistait Rex Ingram sur *Mare Nostrum*.

⁴ Universum Film Aktien Gesellschaft. Pressburger travailla aux studios Neuebabelsberg à Berlin.

où Alexander Korda, un compatriote⁵, lui a présenté Michael Powell pour qui il récrivit le scénario calamiteux de L'Espion noir (The Spy in Black, 1939). La collaboration de ces deux artistes, Powell et Pressburger, à partir de 1938, a duré une quinzaine d'années et a donné naissance... à une quinzaine de films. En 1943, ils fondèrent la compagnie de production The Archers. L'originalité et l'audace de leurs films ont souvent été soulignées ; ils n'ont pourtant jamais fait l'unanimité. Ces films furent parfois sévèrement critiqués, souvent même oubliés, et ont malgré tout laissé une empreinte forte dans l'histoire du cinéma britannique. Pour ces films, enfin, quelques épigones et spécialistes ont éprouvé le besoin d'engager, à partir de la fin des années 70 et du début des années 80 un travail d'exhumation. de réhabilitation et de réflexion, pour contribuer à ce qu'ils fussent plus et mieux connus et reconnus : Ian Christie et Kevin Gough-Yates en Grande-Bretagne, cinéastes, critiques et chercheurs en France, tels que Jean-Pierre Melville et surtout Bertrand Tavernier dès la fin des années 60, puis Jean-Paul Torök, Raymond Durgnat, Roland Lacourbe, Raymond Lefèvre, Yann Tobin, ou encore Pierrette Matalon et Claude Guiguet, mais aussi Martin Scorsese aux Etats-Unis et, dans une moindre mesure, Francis Ford Coppola. Ce travail se poursuit aujourd'hui et l'intérêt que suscitent les films de Powell et Pressburger mérite d'être interrogé. C'est dans le cadre de cette interrogation que je voudrais montrer dans quelle mesure tous les paradoxes qui ont présidé à la création d'une part et à la réception d'autre part des films des Archers sont des indices d'un désir du cinéma qui leur est spécifique.

En amont, les paradoxes et le désir dans la création cinématographique

Les premières années de la collaboration entre Powell et Pressburger furent les années de la seconde guerre mondiale, un contexte historique bien particulier. Un certain nombre de leurs films avaient été commandés par le ministère de l'Information et étaient destinés à servir la propagande du gouvernement britannique. Par exemple, 49ème Parallèle (49th Parallel, 1941), ou Un de nos avions n'est pas rentré (One of Our Aircraft is Missing, 1942)⁶, mais aussi A Canterbury Tale (1944) et Une

⁵ Alexander Korda fut un grand nom du cinéma britannique. Réalisateur et producteur, il fit construire les studios de Denham en mai 1936, et produisit de nombreux films - dont des oeuvres de René Clair, Viktor Sjöström, Jacques Feyder, Ernst Lubitsch, et deux films réalisés par Michael Powell et Emeric Pressburger (Colonel Blimp, 1943, Les Contes d'Hoffmann, 1951).

⁶ The Silver Fleet également, qui fut produit par les Archers et réalisé par Sewell et Wellesley en 1943.

Question de vie ou de mort (A Matter of Life and Death, 1946) qui étaient censés rapprocher Anglais et Américains et célébrer leur alliance. En revanche Colonel Blimp (The Life and Death of Colonel Blimp, 1943), non seulement n'avait pas fait l'objet d'une commande officielle mais n'avait pas été autorisé du tout par le gouvernement qui craignait une critique du milieu militaire en pleine période de guerre : Blimp, le personnage de bande dessinée très populaire imaginé dans les années 30 par le caricaturiste David Low représentait l'état d'esprit victorien tourné vers le passé, un impérialisme hostile aux étrangers, et un comportement rétrograde et autosatisfait... A travers lui, Low stigmatisait le conservatisme du milieu militaire et l'« establishment » britannique. Mais si le gouvernement pouvait encourager et soutenir la réalisation de certains films, il n'avait pas toute latitude pour empêcher que d'autres voient le jour, et Churchill, furieux contre Blimp et Une Question de vie ou de mort, a imposé des coupures mais est resté impuissant à interdire leur sortie et leur exportation à l'étranger, même s'il les a retardées.

La position de Powell et Pressburger était donc apparemment partagée entre celle d'exécutants et celle d'agents subversifs d'une sorte de contre-pouvoir⁷. Car finalement la Rank (qui distribuait les films) ne dépendait pas du Ministère et jouissait d'une indépendance suffisante pour pouvoir faire des films sans autorisation – voire en dépit d'une interdiction. Mais ce qui est plus intéressant est de constater que tous ces films, quelle qu'ait été leur impulsion de départ (institutionnelle ou non) sont des oeuvres extrêmement originales dans leur forme, personnelles, éloignées d'une propagande simpliste, enfin plus complexes dans leur contenu que ce qui en était attendu.

Cette caractéristique des Archers s'explique par des facteurs nombreux que je n'essaierai pas de passer tous en revue. L'un d'eux tient à la culture et à la formation de Michael Powell et Emeric Pressburger, l'un, Anglais, et l'autre, juif hongrois, chacun ayant connu des influences diverses et ayant intégré à sa sensibilité artistique des références variées. Powell et Pressburger avaient tous deux une grande culture littéraire (le premier se sentait proche de l'univers de Kipling, le second de la sensibilité de Chesterton), et connaissaient bien le cinéma muet. Pressburger avait certainement reçu l'influence de Lubisch, de René Clair, de Murnau et de

⁷ Les films des Archers, notamment *Colonel Blimp*, n'ont de subversifs que leur humour, leur ironie (assez bienveillante) et la position nuancée qu'ils adoptent vis-à-vis de leurs personnages. De plus, leur Blimp était nettement plus sympathique que celui de Low. C'est la réaction de Churchill qui a pu faire penser qu'ils bousculaient vraiment l'ordre établi, alors que leur propos n'avait rien de révolutionnaire.

Borzage, et avait travaillé en Allemagne avec Siodmak, Schünzel et Ophüls. Il était par ailleurs musicien. Quant à Powell, il a rappelé le tribut qu'il devait à de nombreux cinéastes de toutes nationalités⁸. Les exemples d'association de ce type sont assez rares – Launder et Gilliat en Grande-Bretagne, Carné et Prévert en France, De Sica et Zavattini en Italie... Dans le cas des Archers, elle aboutit à des oeuvres d'une incontestable originalité.

Il faut rappeler aussi que les techniciens formaient une équipe cosmopolite. Si on lui disait qu'il s'entourait de collaborateurs étrangers, Powell répondait qu'il ne connaissait pas la notion d'étranger en Art. Peu lui importait que son équipe soit anglaise, il voulait avant tout s'entourer des meilleurs spécialistes dans chaque domaine, des gens qui étaient d'ailleurs souvent des artistes : par exemple, à la musique Allan Gray ou Brian Easdale (compositeur), aux décors Alfred Junge ou Hein Heckroth (peintre), pour le ballet Leonide Massine (chorégraphe), ou à la photographie Jack Cardiff... Powell aimait à dire que le cinéma ne peut se pratiquer seul et exige la conjonction d'une équipe.

De plus, les Archers ont toujours eu des projets en cours et un appétit de cinéma insatiable, toujours relancé, comme s'ils avaient eu la tentation de l'exhaustivité, dans les genres, les sujets, la technique utilisée... Même les obstacles financiers, ou matériels, étaient transformés en éléments créateurs; et les artifices servaient de stimulation aux techniciens. Par exemple, lors de la préparation du *Narcisse noir*, l'équipe se préparait à un tournage en Inde, mais Powell décida, pour la cohérence générale du film, qu'il serait filmé dans son intégralité en studio et dans les jardins de Pinewood. Les décors furent donc représentés sur de grandes plaques de verre peintes qui donnèrent à l'image l'illusion remarquable de montagnes aux proportions monumentales.

Ce vertige, ce goût pour l'aventure artistique s'accompagnait de la volonté de faire du cinéma une *synesthésie* de tous les arts, un avatar de l'art total. Une démarche assez singulière dans l'histoire du cinéma britannique pour être soulignée. Mais aussi, parmi leurs projets, un certain nombre sont restés à l'état latent et n'ont jamais abouti à des films. Par

⁸ Dans un article, Michael Powell expliquait malicieusement: « We movie-makers all quote from each other. Martin Scorsese says he quotes from my *Peeping Tom*, my *Tales of Hoffmann*. Francis Ford Coppola admits from that Master Thief, the *Thief of Bagdad*. I steal from Charlie Chaplin, D. W. Griffith, Rex Ingram, F. W. Murnau, Fritz Lang, Raymond Bernard, Walt Disney, Ingmar Bergman, Alexander Volkov, Akira Kurosawa. A Cockney, an American, an Irishman, two Germans, a Frenchman, Mickey Mouse, a Suede, a White Russian, and a Japanese. », in « Michael Powell's Guilty Pleasures », *Film comment* n° 4, juillet-août 1981 (p. 28-31).

exemple, Michael Powell voulait adapter *La Tempête* de Shakespeare – avec James Mason -, pièce très moderne dans laquelle il voyait une allégorie du cinéma. Ces projets, fantasmés, ce cinéma « virtuel » en eux, participait de leur désir de cinéma et le nourrissait.

Bertrand Tavernier, dans sa préface élogieuse à l'édition française des mémoires de Powell⁹, a rappelé à juste titre que la méconnaissance des films des Archers en France devait être imputée à l'ostracisme de la politique des auteurs qui a coïncidé avec l'apparition de la Nouvelle Vague - à partir du début des années 60¹⁰. Je crois que l'impact de cette politique a dépassé les frontières françaises et que le « terrorisme critique » de François Truffaut, résumant le cinéma britannique par le seul nom d'Hitchcock, a aussi longtemps fait office de loi ailleurs - y compris en Grande-Bretagne. Et l'on se remet à peine, depuis une ou deux décennies, de ce jugement hâtif¹¹. Il faut dire aussi que ces deux artistes, Powell et Pressburger, ont mis à mal la notion d'auteur. Le nom des Archers réunissait deux personnes dans une confusion volontairement entretenue¹². Les films n'étaient pas dus à une personne unique et identifiable, mais à un être bicéphale, un « monstre à deux têtes ». Même si l'on sait que Pressburger s'occupait plutôt du scénario et Powell de la mise en scène, on sait aussi que le générique de leurs films annoncait : « Ecrit, produit et réalisé par Michael Powell et Emeric Pressburger ». Il est évident qu'ils ont joué de cette ambiguïté. L'idée de ces crédits vient de Pressburger, et Powell l'a acceptée avec amusement (à condition toutefois que son nom apparaisse en premier, comme il l'a rappelé avec humour); lorsque Pressburger pensa que les spectateurs se demanderaient qui a fait quoi, Powell répondit : « Qu'ils se le demandent! ».

Mais on peut considérer que cette dualité, ces deux hommes « faisant bloc » en une annonce forte et symbolique, loin de faire disparaître

⁹ Michael Powell, *Une Vie dans le cinéma*, Actes Sud/Institut Lumière, 1997.

¹⁰ C'est avec l'apparition de la Nouvelle Vague, à une époque où les cinéastes étaient aussi critiques de cinéma, que le réalisateur a été identifié à un auteur, et a été considéré comme responsable de l'oeuvre à tous les stades de sa création.

¹¹ Jean-Luc Godard se plaît, aujourd'hui encore, à affirmer que le cinéma anglais n'existe pas. Comment savoir s'il a vu les films des Archers – car il serait intéressant de déterminer si son assertion vient de ce qu'il choisit ou non de les ignorer - ?

¹² Revenant sur l'attitude des *Cahiers du cinéma* dans un intéressant article au titre sibyllin, « Michael Powell et nous », Bernard Bénoliel évoque sans le justifier « l'impossible amour bicéphale » de la revue pour Hitchcock et Powell à l'époque (1960, année de la sortie de *Psychose* et du *Voyeur*). Il justifie aussi cette rencontre manquée par le fait que Powell était « un cinéaste bien encombrant [...] qui troublait l'axiome de base – un vrai film est d'un seul homme – en signant ses productions à deux », *Cahiers du cinéma*, n° 525, juin 1998 (p. 12).

la notion d'auteur, l'a au contraire renforcée. Michael Powell a ajouté luimême : « Cette formule enjôleuse suivie de nos deux noms indique – à ceux qui nous connaissent – la détermination de deux individualistes en constant désaccord pour le bénéfice occasionnel du public. Les films, comme les bébés, sont conçus dans la dispute. Nos films ont un avantage douteux sur d'autres : être généralement le fruit des discussions de deux personnes au lieu de vingt-deux... »¹³. Il insistait ainsi avec une pointe de provocation sur la complémentarité belliqueuse et pour cette raison, féconde, qui le liait à Pressburger, et surtout sur le fait qu'être deux renforcait leur indépendance. Ce que l'annonce du générique revendiquait bien, qui soulignait une autonomie à toutes les étapes de la création cinématographique (écriture, production et mise en scène). Dès lors, l'auteur ne préexistait pas au film mais apparaissait après lui, postérieur à l'oeuvre, et sous la forme d'une abstraction appelée Les Archers. Ces paradoxes en amont, au niveau du processus de création, témoignent me semble t-il d'une volonté d'autonomie chez Powell et Pressburger qui, quoique faisant partie d'un système, affirmaient leur indépendance et faisaient en sorte de profiter d'une liberté suffisante pour mener à terme les projets originaux qu'ils souhaitaient développer. Car leur volonté était, avant tout, de raconter des histoires en images et, ce qui n'a peut-être pas été assez dit, de se faire plaisir.

Ces paradoxes s'éclairent aussi quand l'on considère que, contrairement à la majorité des réalisateurs de l'époque, Powell et Pressburger trouvaient leur inspiration ailleurs que dans un contexte contemporain immédiat ou des références culturelles sans surprise. Dans l'environnement d'une production se référant à un patrimoine et à une identité culturelle très traditionnels donc repérables, puisque par exemple, on adaptait Dickens ou Shakespeare, les Archers surprenaient en adaptant des auteurs moins connus (Mary Webb, pour Gone to Earth, d'après son roman éponyme paru en 1917) et vivants (comme Rumer Godden, pour Le Narcisse noir, adapté de son roman de 1939) ou en inventant des scénarios originaux. Ils ont fait, d'autre part, le choix délibéré – subversif et peut-être aussi, paradoxalement, conservateur - de se démarquer du courant réaliste et documentaire qui marquait de plus en plus la production britannique. Et cela, non seulement pour échapper, comme le justifiait Powell, à la grisaille du réalisme et au kaki de la guerre – ce qui, après tout, est une raison recevable -, mais aussi pour optimiser les ressources du cinéma. Leur désir,

¹³ Cité par Pierrette Matalon et Claude Guiguet, *Catalogue du Festival de La Rochelle*, Cahier cinéma n° 5, 1984.

et notamment celui de Powell, allait vers l'exploitation et l'expérimentation de techniques nouvelles telles que le Technicolor, l'usage (revendiqué) du studio – auquel Powell s'est beaucoup intéressé en participant activement à l' « Independant Frame », projet de Rank pour développer l'usage et les possibilités du studio -, le jeu sur les décors relevant parfois du défi lorsqu'il s'agissait d'inventer l'Himâlaya dans les studios de Pinewood (Le Narcisse noir), la réflexion sur les sons et sur la musique dans sa relation intime avec l'image ou encore sur la vitesse des plans¹⁴. L'exploration des possibilités de techniques toujours en évolution et jamais épuisées montre qu'il existait chez les Archers un désir de cinéma neuf. Même du point de vue du contenu des films, on est frappé par leur exploration de sujets et de genres extrêmement différents, une variété allant jusqu'à un mélange des genres à l'intérieur du même film - pratique qui n'avait pas cours dans les autres films de l'époque, et qui aurait été souvent due à l'initiative de Pressburger. Par exemple, Le Narcisse noir pourrait être défini comme un drame psychologique, mais comporte des personnages de comédie proches du théâtre qui lui donnent des respirations ludiques (Angu Ayah et le vieux général). Les Chaussons rouges est une réflexion sur l'art, un film musical composé. Colonel Blimp est à la fois un film sur la guerre, une réflexion sur l'amitié et le temps, une histoire d'amour. Une Question de vie ou de mort est à la fois une fantaisie métaphysique, un conte onirique, une histoire d'amour. Et dans tous les films sont omniprésents le sens de l'humour et de l'autodérision, immédiatement perceptibles dans les dialogues brillants de Pressburger et leur mise en scène.

Enfin, les Archers, chacun à sa manière, se sont identifiés à l'art cinématographique. Tous les deux sont nés dans les premières années du siècle, à peu près en même temps que le cinématographe, et leur carrière s'est confondue avec son histoire. Pressburger insufflait ses expériences et ses émotions à ses scénarios et nourrissait les personnages de ce qu'il était; Powell allait plus loin encore et affirmait qu'il devait ses expériences et ses émotions au cinéma, par lequel il disait avoir tout appris. Il résumait cette symbiose en une phrase : « Je suis le cinéma » l'5. En définitive, faire des

¹⁴ Powell disait que « vingt-quatre images par seconde, c'est monotone » et a expérimenté des séquences tournées à des vitesses inhabituelles pour créer des effets visuels particuliers – par exemple, dans Les Chaussons rouges ou Le Voyeur.

¹⁵ Voir *Midi-Minuit Fantastique*, n° 20, Octobre 1968 [entretien avec Bertrand Tavernier]. Powell proclamait ne pas avoir de style personnel, ce qui ne signifie qu'une chose, c'est qu'il ne cherchait pas à en élaborer un qui aurait été reconnaissable à chacun de ses films. Mais l'exploration des formes et la variété des contenus ne signifient pas l'absence de style. Elles

films était en quelque sorte, pour Powell et Pressburger, une question de vie ou de mort.

En aval, paradoxes et désir dans la réception et l'interprétation

La réception des films des Archers est à l'image des paradoxes soulignés plus haut. Loin d'être univoque, elle change selon le public concerné et évolue dans le temps.

Les réactions du public de l'époque sont difficiles à évaluer et à mesurer, mais il semblerait qu'elles aient été globalement favorables – par exemple, 49ème Parallèle fut un grand succès public, ainsi que Une Question de vie ou de mort. Ces réactions ne correspondent pas au jugement de la presse, souvent divisée. Si la presse généraliste exprimait un désaveu quasi systématique, une hostilité répétée, la presse spécialisée quant à elle appréciait les films des Archers. Ce qui ne signifie pas qu'elle les accompagnait d'un soutien inconditionnel. On reconnaissait la qualité visuelle, les audaces techniques des oeuvres, mais on restait souvent réservé ou mitigé sur le reste, en invoquant des faiblesses de scénario ou une caractérisation insuffisante des personnages. On pouvait, en outre, être gêné par l'utilisation du Technicolor dans lequel on croyait voir l'expression d'un mauvais goût avéré, ou par le caractère ouvertement ludique d'une séquence au sein d'un film grave.

Ces réserves, si elles sont le signe d'un manque d'humour et de finesse dans l'analyse (on pense à Churchill...), mettent aussi en évidence un malaise persistant de la critique, déroutée ou franchement dérangée par le propos des films ou la complexité des personnages qui y évoluent. De même que les films ne servaient pas une propagande caricaturale, le traitement des sujets était à l'opposé du manichéisme. Pour prendre un exemple, je rappelerai la figure du « bon Allemand » qui a été si mal reçue dans *Colonel Blimp*: ce personnage au nom impossible, comme il est dit plusieurs fois dans le film, « Theo Kretschmar-Schuldorff », interprété par Anton Walbrook, lui-même réfugié politique d'origine allemande, à qui les Archers se sont octroyé le luxe de confier la seule tirade favorable à l'Angleterre¹⁶. Ce personnage était déjà présent autrement dans *L'Espion noir* en 1937, avec l'officier interprété par Conrad Veidt, grand acteur

lui donnent simplement une texture plus complexe. Et de fait, les films réalisés par Powell et Pressburger possèdent un style, une personnalité, une touche spécifiques.

¹⁶ Bertrand Tavernier a souligné la « suprême élégance » d'un tel geste de la part de Powell et Pressburger dans sa préface à l'édition française des Mémoires de Michael Powell (éd. Actes Sud/Institut Lumière, p.13).

d'origine allemande¹⁷: il mourra seul et très dignement à bord d'un navire en train de sombrer ; il réapparaissait dans 49ème Parallèle, avec le soldat allemand, ancien boulanger, qui s'est fourvoyé au milieu de compatriotes nazis qui finissent par l'exécuter froidement. Ce personnage traverse les films sous différents visages et n'est jamais défini comme l'ennemi absolu. Et l'on ne peut reprocher à Pressburger d'avoir voulu rappeler que si la majorité des Allemands avait lâchement suivi l'idéologie nazie, quelques uns ne pouvaient être assimilés à la barbarie de leur régime. Pressburger croyait en l'existence de « bons Allemands ». En France, Jean Renoir mettait en scène, en 1937, un personnage d'officier allemand fraternisant avec un aristocrate français (joué par Pierre Fresnay). Cet officier était magnifiquement interprété par le juif allemand Erich von Stroheim, dans La Grande Illusion 19. Dans son roman Le Silence de la mer (1942), adapté en 1949 par Jean-Pierre Melville, Vercors valorisait la résistance française tout en soulignant son absurdité quand elle reste sourde (et surtout muette!) à la bonne foi d'un Allemand non nazi. Dans Colonel Blimp, un duel opposait les deux représentants de peuples ennemis : ils ne s'étaient jamais vus et jamais offensé personnellement, mais l'un devait pourtant tuer l'autre pour l'honneur d'un troisième, autant dire pour un motif inacceptable aux yeux des Archers. Comme Renoir, Vercors et Melville, ces derniers montraient, certes pendant la guerre, que les pesanteurs et l'aveuglement militaires devaient savoir s'effacer un jour devant la réconciliation nécessaire entre les nations.

Outre cette figure symbolique, les autres personnages imaginés par les Archers restent ambivalents, à la fois sympathiques et dérangeants, provoquant des sentiments mélangés chez les spectateurs. Par exemple,

Conrad Veidt (1893-1943) avait été un visage souvent inquiétant dans le cinéma expressioniste allemand. Formé, comme Lubitsch entre autres, par Max Reinhardt, il joua par exemple dans Le Cabinet du docteur Caligari et Les Mains d'Orlac (Robert Wiene, 1919 et 1925), réalisa quelques films, tourna aux Etats-Unis - dans L'Homme qui rit (P. Leni, 1928), Erik le Grand (Paul Fejos, 1929). De retour en Allemagne au début du parlant, il choisit l'exil pour fuir le nazisme. En 1939, il obtint la nationalité britannique en Grande-Bretagne où il s'était réfugié avec son épouse juive. Outre son rôle dans The Spy in Black, il incarna pour Powell et Pressburger le vizir Jaffar dans Le Voleur de Bagdad (1940). Par une singulière ironie, il interpréta par la suite, à Hollywood, des personnages antipathiques et des nazis – par exemple dans Casablanca (Michael Curtiz, 1943).

¹⁸ La mère d'Emeric Pressburger est décédée à Auschwitz, et lui s'est exilé pour échapper à l'Allemagne nazie.

¹⁹ Il est vrai que cette fraternité encouragée par Renoir fut très mal reçue par un certain nombre d'intellectuels et d'artistes français — Henri Cartier-Bresson, par exemple — qui avaient participé plus ou moins directement à la guerre et avaient connu l'infâmie des camps d'internement ou de travail obligatoire.

Monsieur Dean (David Farrar) dans Le Narcisse noir intervient comme un élément perturbateur. Oisif et volontiers provocateur, il n'en reste pas moins extrêmement attachant, et c'est à lui que soeur Clodagh confie à la fin la mission de veiller à l'entretien de la tombe de Ruth, donc à la perpétuation de leur mémoire (donc de leur présence) et de leurs épreuves à toutes. Joan Webster (Wendy Hiller), l'héroïne de Je sais où je vais, ne peut d'abord s'attirer la sympathie du spectateur mais le conquiert à mesure que sa vulnérabilité s'affirme et que ses défenses tombent. Dans The Small Back Room, Sammy Rice (David Farrar) est un personnage complexe, blessant avec son épouse mais surtout blessé, en proie à une impuissance qui ne peut qu'émouvoir. Dans Les Chaussons rouges Boris Lermontov (Anton Walbrook) ne se définit pas seulement comme un maître tyrannique d'une exigence absolue. On le devine tiraillé, sujet à des désirs inexprimés et contradictoires que son monologue final, la voix blanche, déformée par une émotion insoutenable, confirme bien. Et jusqu'à Mark Lewis (Karl Boehm), le caméraman meurtrier du Voyeur, réalisé par le seul Powell en 1960 (la même année que Psychose d'Alfred Hitchcock), présenté de telle sorte qu'il n'excluait nullement l'identification, même partielle, du spectateur – ce qui, me semble t-il, doit pouvoir expliquer, autant que le sujet lui-même, le scandale provoqué par le film.

Plus généralement, les personnages des Archers sont pris dans des contradictions qui peuvent rendre difficile une interprétation univoque, et donc passablement déranger. Rares sont les films qui ont donné lieu à des exégèses aussi diverses. L'éloignement délibéré du contexte historique et social et surtout le refus d'un chauvinisme bête et méchant, ont fait dire à certains que les films des Archers étaient, dans le pire des cas, antibritanniques, et dans le meilleur des cas, pas assez anglais (!)²⁰. L'attrait de Powell pour la technique faisait suspecter les scénarios. Ou encore, sa relation avec les Américains était, si l'on en croit Gavin Millar, suspecte en soi²¹: Powell les admirait pour certains cinéastes comme Griffith ou Disney, et parce qu'il voyait dans leur pays celui de la liberté et de la démocratie – il est probable qu'il aurait révisé ce jugement aujourd'hui... Schématiquement parlant, il fallait choisir: soit être favorable aux Américains et les rejoindre, soit rester en Angleterre et rejeter leur univers²².

²⁰ Dans l'article cité plus haut, Bernard Bénoliel, s'il reconnaît à Powell des qualités, écrit que Hitchcock, anglais comme lui, « eut vraiment le génie de devenir américain », tandis que le sus nommé « lui, est indécrotablement anglais » (*Cahiers du cinéma* n° 525, juin 1998). Et en plus, Powell l'assume (voir la citation en note 22)!

²¹ Gavin Millar, « Cox's Orange Pippin », Sight and Sound, été 1990.

²² Et c'est du même homme que l'on attendait qu'il valorise la fratemité anglo-américaine!

Or, tout en affirmant son attrait pour l'Amérique, Powell restait indépendant de son système et préférait réaliser des films britanniques qui correspondaient à son inspiration et à celle de Pressburger²³.

D'autre part, le mélange d'un conservatisme évident et d'un romantisme non moins évident – ce qui n'a jamais été incompatible²⁴ – provoquait des réactions mitigées. Par exemple, on peut considérer brièvement le traitement qui fut réservé aux femmes, un sujet qui a été très peu abordé. On est frappé, lorsque l'on découvre ces films et les revoit ensuite, par un nouveau paradoxe. Les personnages féminins y subissent souvent un sort tragique, ne serait-ce que dans Le Narcisse noir, Les Chaussons rouges et La Renarde. Plus précisément, la femme dans les films des Archers est présente, parfois au centre, mais cristallise un amour désincarné, souvent dépourvu de dimension physique ou charnelle - par exemple, dans Colonel Blimp ou Une Question de vie ou de mort - et le désir féminin, lorsqu'il existe, est problématique. Soit il n'est pas assumé soeur Clodagh (Deborah Kerr) dans Le Narcisse noir, Joan Webster (Wendy Hiller) dans Je sais où je vais, jusqu'à l'avant-dernière séquence au moins - soit il est assumé mais elles le paient très cher, au prix de leur vie. Ou encore elles en sont les victimes – dans les trois films cités plus haut : soeur Clodagh car elle renonce à l'amour que lui inspire Mr Dean (David Farrar), soeur Ruth (Kathleen Byron) dans Le Narcisse noir, Vicky Page (Moira Shearer) dans Les Chaussons rouges, Hazel (Jennifer Jones) dans La Renarde, toutes deux mortes de n'avoir pu aimer librement. Et pourtant, Le Narcisse noir déborde de sensualité et d'érotisme, ce que l'omniprésence du vent, qui caresse les peaux, les tissus, les fresques indiennes, s'immiscant partout et bouleversant les nonnes « métaphorise » parfaitement²⁵. Mais l'une des religieuses meurt à la fin, et l'autre fuit l'homme qui la rend à sa féminité, la première représentant le désir de la seconde. Dans les films suivants, la renonciation clôt presque toujours l'intrigue.

Pour autant, ces films sont-ils l'expression d'une vision conservatrice et rétrograde, machiste et misogyne de la femme ? Conservatrice sans doute, misogyne certainement pas. Il me semble que

²³ Michael Powell, cité par Gavin Millar, aurait affirmé: « I never wanted to go to America and make their pictures for them. I wanted to make English ones. I was English to the core, as English as a Cox's Orange Pippin, as English as a Worcester Pearmain. », « Cox's Orange Pippin », Sight and Sound, été 1990.

²⁴ Voir l'admiration de Powell pour Chateaubriand, dont il cite les *Mémoires d'Outre-Tombe* au moment de débuter ses propres mémoires.

²⁵ Jean-Louis Leutrat s'intéresse au parfum dans ce film. Je renvoie à son texte, publié dans ce même numéro.

c'est tout le contraire. Plus qu'une thèse sur le féminin, ces films se font l'écho d'un refoulé, disent un non-dit de la société britannique, un malaise et un évitement du féminin. Il faudrait même rendre justice à Powell et Pressburger en rappelant que dans la production de l'époque, la féminité et bien sûr la sexualité étaient tout simplement des sujets tabous. Les Archers échappent à ce blocage puisqu'ils mettent en scène les difficultés de personnages féminins et reconnaissent l'évidence de leur désir, même s'ils ne savent pas encore comment y répondre autrement que par un constat d'échec (à deux exceptions près, *Une Question de vie ou de mort* et, in extremis, Je sais où je vais). Car ce n'est qu'à la fin des années 50 et dans les années 60 que le féminin est apparu dans le cinéma anglais et a été traité de front. En définitive, le désir du cinéma chez les Archers est redoublé par ce que l'on pourrait appeler un cinéma du désir – même douloureux, même non assumé, car le désir est au coeur des films, même par défaut.

Et cette caractéristique n'est peut-être pas étrangère à la nature de la réception et de l'interprétation des films, avec d'un côté un public globalement favorable, et de l'autre des critiques au moins partiellement hostiles. Un élément d'explication pourrait être fourni par le sociologue et homme politique britannique Ernest Bevin, cité dans un article par Bertrand Tavernier²⁶: le sociologue considère en effet ce qu'il nomme la « pauvreté de désirs » comme une marque distinctive de la civilisation britannique²⁷. Si cette hypothèse, qui mériterait évidemment d'être nuancée, est juste et fondée, ne pourrait-on voir alors dans les paradoxes de la réception ceux du rejet ou de l'assomption de leur propre désir par les spectateurs ? Interpréter le Technicolor comme la marque d'un mauvais goût avéré, ne serait-ce pas finalement une façon de nier ou d'évacuer la sensualité ou l'érotisme accrus que la couleur induit ? Ce qui est jugé criard, n'est-ce pas finalement ce que l'on considère comme hors de propos parce qu'indécent au regard d'une morale conservatrice ?

Ces hypothèses ne signifient pas que ces éléments subversifs à leur manière, que cette audace étaient totalement intentionnels et délibérés chez Powell et Pressburger. Je pense que s'ils sont présents dans les films, c'est aussi un peu à leur insu, à leur corps défendant. Lorsqu'on l'interrogeait sur l'érotisme au cinéma, Powell disait son admiration pour ceux qui le pratiquent ou devraient le pratiquer. Quand on l'interrogeait sur l'érotisme dans ses films, ne répondait-il pas, en manière de pirouette : « La plupart de

²⁶ Bertrand Tavernier, « Les audaces d'un aventurier », Le Monde, 12 mars 1992.

²⁷ Ernest Bevin (1881-1951) fut l'une des grandes figures de la vie politique britannique – il appartenait au parti travailliste – et le penseur de la reconstruction d'après-guerre.

mes films sont des contes de fées » ²⁸ ? Ne justifiait-il pas, en 1968, le caractère sentimental du personnage principal de *Blimp* par le fait que son interprète, Roger Livesey, était lui-même un sentimental, précisant au passage que si Lawrence Olivier, qui était censé l'incarner au départ, avait pris le rôle, le personnage en eut été tout différent, plus amer et plus agressif ? N'éludait-il pas aussi les questions qui concernaient son romantisme ?

Le divertissement affectif d'un public inventé

Tous les paradoxes qui viennent d'être développés ne signifient pas des contradictions, mais sont plutôt les sources et les indices d'une richesse artistique de plus en plus évidente. Ils induisent des « lectures » diverses et parfois radicalement opposées, ce qui, après tout, n'étonne pas lorsque l'on se souvient qu'il s'agit d'oeuvres dont par ailleurs l'esthétique n'est pas immédiatement repérable. Ces paradoxes auraient pu détruire la collaboration et la carrière des Archers. Or non seulement ils étaient parfaitement assumés, mais en plus ils étaient constitutifs de la personnalité de leurs films et peuvent expliquer l'intérêt que l'on continue à leur porter aujourd'hui. Les films réalisés par Powell et Pressburger ont provoqué, et provoquent toujours, des réactions fortes, passionnelles, dans un sens ou dans l'autre. En Angleterre par exemple, nombreux sont les spectateurs qui ont découvert l'un de leurs films (Les Chaussons rouges notamment) dans les années 60, au cinéma ou à la télévision. Ils en gardent un souvenir extrêmement fort - celui de leur émotion, de leur impression visuelle au sens propre, une forme de sidération, de débordement émotionnel plus pregnant que le souvenir du déroulement précis de l'histoire, estompé par les années.

Car le cinéma des Archers est un cinéma de divertissement au sens propre, c'est-à-dire qu'il s'écarte du contemporain immédiat, fait appel à des mythes immémoriaux, révèle un attachement nostalgique au passé servi par une technique projetée vers l'avenir, et tente la synthèse des différents arts²⁹. C'est une des raisons pour lesquelles ce cinéma ne provoque pas une

²⁸ Voir entretien dans *Midi-Minuit Fantastique* (n° 20, octobre 1968) et l'entretien avec Bertrand Tavernier dans ce numéro.

²⁹ Michael Powell justifiait sa démarche artistique de la manière suivante :

[«] Together these craftsmen [author, productor, designer, director and cinematographer] will accept and apply the full implications that the medium of film as entertainment is not to be used only to represent nature, that sound and color can abolish the need for naturalism on the plain fact that good actors and first class material in a closely written scene are just as entertaining to a film audience whether the scenery appear solid or pure make-believe; that to

curiosité purement historique ou sociologique, comme produit et témoignage d'une époque circonscrite. Par son ancrage tout relatif, il se situe à la fois en-deçà et au-delà des préoccupations contingentes de la Grande-Bretagne des années 40 et 50, période qu'il (évacue et) transcende sans peine. C'est pourquoi ce cinéma a encore des choses à nous dire aujourd'hui. Mais cela est peut-être aussi à l'origine de l'incompréhension et de l'amnésie dont les films des Archers ont été les victimes. Par leur attrait pour les recherches visuelles et la composition sonore, par leur goût pour la sensualité et le désir féminin, ils étaient d'une certaine manière en avance, et, ne cherchant pas à proposer à un public préexistant ce que l'on croyait qu'il attendait, ils ont d'abord créé librement des oeuvres qui ont trouvé par la suite un public, celui qu'il sont inventés – voire celui qui les a inventés, les découvrant comme on découvre un trésor – à des époques et dans des pays différents. Cela confirme s'il en était besoin que la cinéphilie passe par différents états, fluctue et n'est pas immuable³⁰.

Les films de Powell et Pressburger trouvent donc aujourd'hui un public, car ce dont ils parlent énormément, c'est du cinéma. Ils mettent en abyme le procesus cinématographique et les leurres magnifiques de l'image animée. Leur sensualité est finalement aussi celle de la création artistique qui, en tant que telle, émeut le spectateur au moins autant que les intrigues ou les personnages. La mise en évidence de l'artifice cinématographique qui va de pair avec le refus du réalisme, les caractérise. Les sortilèges, les sorts et les superstitions, les « voix » d'une nature puissante sont au coeur de Je sais où je vais et La Renarde. Ces deux films développent la magie ou l'illusion d'une magie qui est aussi celle du cinéma; Une Question de vie ou de mort également, avec la figuration dans le film de procédés propres à cet art – la camera obscura du docteur Reeves, la vision panoramique (et panoptique) du monde d'en-haut sur le monde d'en-bas, le passage de la réalité à la fiction par l'imagination. Les Chaussons rouges est une réflexion

create illusion and entertainment is more truly important than building a pseudo-authentic background around the actor. For when film is used to tell a story it should be an entertainment, and what is entertainment but illusion? », The Shape of films to come, in The British film Yearbook, 1947-48 (p.102-105).

³⁰ Michael Powell, conscient du décalage entre ses films et une certaine attente du public, persistait à affirmer sa confiance : « A film must be successful with the public, otherwise it is a failure. Heavy « art » can't be its aim, but at the same time it must not level itself to the belief that audiences cannot perceive or grasp above the hackeneyed formulas. People are ready for, and want to see films that are more than collections of bright tinsel, beautiful faces and empty thoughts. », « The Shape of films to come », in *The British film Yearbook*, 1947-48.

sur l'art, la mise en scène, le désir de l'oeuvre – celle que représente, pour Lermontov, le corps en mouvement de Vicky, la danseuse. Enfin, Le Voyeur bien sûr, réalisé par Powell sans Pressburger³¹, est l'exemple ultime et poussé à l'extrême de la réflexion sur le métier de cinéaste – mais aussi sur la place du spectateur – , sur le désir toujours reconduit parce que toujours inassouvi d'enregistrer l'image parfaite et jamais obtenue, qui relance à chaque tentative la malédiction du personnage, condamné à renouveler ses expériences morbides jusqu'à ce qu'il en meurt. Sa quête impossible trouve son acmé, sa jouissance et sa cessation à l'instant où, se filmant lui-même, il se tue à son tour.

Le divertissement des films, ce sont ces leurres, ces artifices, ces illusions par lesquels surgit une émotion particulière, celle qui consiste à être ému – physiquement, affectivement – par le processus autant que par son objet; cette émotion amène à reconsidérer la notion de réalisme au cinéma, au-delà du premier degré. Jean-Louis Schefer insistait sur la dimension physique et sensible (comme une pellicule est sensible) de l'expérience cinématographique; il affirmait très justement que « le réel au cinéma, ce sont les effets qu'il produit »32. On pourrait dire même que le réel au cinéma, ce sont les affects qu'il produit. Le réalisme brut, qui cherche une ressemblance, une coïncidence exacte avec les faits ou les personnages de la réalité quotidienne, n'était pas le but de Powell et Pressburger. C'est en ce sens que leurs films auraient pu réconcilier François Truffaut avec le cinéma britannique, celui qui écrivait, en 1979 : « D'abord créé pour reproduire la réalité, le cinéma est devenu grandiose chaque fois qu'il a réussi à surpasser cette réalité en s'appuyant sur elle, chaque fois qu'il a pu donner de la plausibilité à des événements étranges ou à des êtres bizarres, établissant ainsi les éléments d'une mythologie en images. »33.

Faut-il rappeler, enfin, que l'image ment nécessairement, ne seraitce que parce qu'elle a un cadre ? Mais c'est un beau mensonge. Les films des Archers, à force d'artifices assumés, éloignent le réalisme proprement dit mais font émerger tout ce réel dont parle Schefer, et donnent à éprouver les affects du désir de « créer », réaliser, inventer des images.

³¹ Leo Marks proposa le projet à Michael Powell qui souhaitait à l'époque faire un film sur Sigmund Freud (jusqu'à ce que John Huston annonce son intention de réaliser ce qui deviendrait *Freud, Passions secrètes*, 1962), et écrivit pour lui le scénario du *Voyeur*.

³² Jean-Louis Schefer, L'Homme ordinaire du cinéma, Cahiers du cinéma / Gallimard, 1980.

³³ François Truffaut, « Donner du plaisir ou le plaisir du cinéma », in *Le Plaisir des yeux*, Cahiers du cinéma, 1987 (p. 37).