

Entretien avec Bertrand Tavernier¹
Michael Powell : « un espace de liberté sidérant »
13 septembre 1999

Propos recueillis par Natacha Thiéry

Pour commencer, j'aimerais connaître votre réaction sur une remarque de Jack Cardiff, à l'occasion de la projection de *Une Question de vie ou de mort* à Oxford en juin dernier (1999). En présentant le film, Jack Cardiff a expliqué la différence entre Alfred Hitchcock et Michael Powell dans leur façon de préparer un film. Un jour, Cardiff aurait demandé à Powell : « Fais-tu des films pour toi ou pour le public ? » et Powell aurait répondu : « Je fais des films pour moi ; si le public suit, tant mieux ». Selon Cardiff, Powell faisait des films avant tout pour son propre plaisir. Qu'en pensez-vous ?

Reste à savoir si pour Hitchcock ce n'est pas la même chose. On n'est pas dans la tête des gens. Il faudrait savoir si tout ce qui a été dit par les cinéastes était vrai - je ne parle pas de la phrase de Powell, qui me semble très très juste. Je pense à certaines attitudes d'Hitchcock pour séduire le public. Quand il fait *L'Ombre d'un doute* [1943] ou *Les Amants du*

¹ Bertrand Tavernier, cinéaste français, est né en 1941. Fils de l'écrivain et poète René Tavernier, qui fonda la revue *Confluences* (l'une des rares revues libres de l'Occupation), il découvrit tôt le cinéma et suivit les programmes de la Cinémathèque.

Après avoir été l'assistant de Jean-Pierre Melville, attaché de presse et critique de cinéma, Bertrand Tavernier, en restant un grand cinéphile, est passé à la réalisation. Ses films offrent une certaine variété de genres, et laissent souvent une empreinte émotionnelle forte dans l'esprit et sur la rétine du spectateur. Ils ont remporté de nombreux prix dans divers festivals. Citons, entre autres, *L'Horloger de Saint-Paul* (1974), *La Mort en direct* (1980, film qui rend hommage au *Voyeur* de Powell), *Coup de Torchon* (1982), *Un Dimanche à la campagne* (1984), *Autour de Minuit* (1985), *La Passion Béatrice* (1987), *La Vie et rien d'autre* (1989), *Daddy Nostalgie* (1990), *L. 627* (1995), *Capitaine Conan* (1996), *Ça commence aujourd'hui* (1999). Il a également réalisé plusieurs documentaires, dont *La Guerre sans nom* (1991, sur la guerre d'Algérie, dont le co-auteur était Patrick Rotman) ou *De l'autre côté du périph* (1998, co-réalisé avec son fils Nils Tavernier). Il préside l'Institut Lumière de Lyon, et milite à la société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), à l'ARP et à la Société des réalisateurs de films (SRF).

Je tiens à remercier Audrey Brasseur et Anne-Laure Farges, assistantes de Bertrand Tavernier, pour leur gentillesse et leur disponibilité.

Capricorne [1949], est-ce qu'il ne fait pas aussi des films pour lui, est-ce que dans la conception policière qu'avait Hitchcock, il n'y avait pas aussi des obsessions personnelles qu'il ressassait d'un film à l'autre ?

Mais pour Powell, il est plus évident que les films qu'ils a faits, avec Pressburger ou seul - comme *The Edge of the world* [1937] ou *Le Voyeur* [*Peeping Tom*, 1960] - sont des films qu'il faisait vraiment pour son propre plaisir, ça se voit. Il y a une excitation, un goût pour s'épater lui-même, pour s'étonner, pour découvrir, pour explorer qui est typique d'un état d'esprit personnel qui n'était pas forcément celui du public. Je dirais même que les films de Powell et Pressburger témoignent d'une gigantesque confiance dans le public, celle qui consiste à se dire : « si je vais là, les gens peuvent me suivre ».

A voir les films de Powell et Pressburger, on a l'impression qu'ils sont l'expression d'un désir de cinéma unique - on pense au contexte parfois difficile dans lequel ils furent réalisés, à la variété des genres abordés, à la proximité du fantastique qui est peut-être une façon de parler de la magie du cinéma, au fait que ces films parlent d'art en général et de la création cinématographique en particulier. Parfois on est d'ailleurs presque plus ému par ce désir de cinéma ressenti que par le contenu des films. Qu'en pensez-vous ?

Oui, même si je ne suis pas tout à fait d'accord avec la dernière assertion. Je pense que l'émotion et l'ébahissement que l'on ressent devant ces films et la confiance dans le cinéma comme médium, comme capacité d'embrasser tous les sujets, tous les genres, d'explorer les civilisations, d'imposer des idées, est quelque chose d'exceptionnel. Les films de Powell et Pressburger sont un espace de liberté absolument sidérant dont on est même étonné qu'il ait été si longtemps sous-estimé en France, et qu'il le soit encore avec une telle obstination. On voit les assertions qui encore publiées par Jean-Michel Frodon dans son livre² : selon lui, il n'y a pas de cinéma britannique en gros entre Hitchcock et Ken Loach !

Et Truffaut ?

Oui, et dans son cas, c'était pour imposer Hitchcock, mais il est revenu un peu là-dessus. Dans son livre avec Hitchcock, il dit du bien de Launder et Gilliat et d'un certain nombre d'autres³. Pour Truffaut au départ, il

² Jean-Michel Frodon, *La projection nationale, cinéma et nation*, Ed. Odile Jacob, coll. « Le Champ médiologique », 1998.

³ *Hitchcock/Truffaut* [Entretiens], Ramsay Poche Cinéma, 1983.

s'agissait d'une bataille typiquement française qui consistait, pour imposer quelqu'un, à faire le vide autour de lui. Je trouve très négatif de penser dans ces termes là. De même, Rossellini effaçait tous les autres cinéastes, et Hitchcock effaçait tout le monde. Mais Truffaut est revenu sur son premier jugement ; et il est devenu cinéaste, créateur. Il a fait des films formidables. Or les gens qui écrivent aujourd'hui n'ont pas l'excuse de ne pas connaître les films. Truffaut ne connaissait pas certains films, qui étaient peu diffusés voire pas sortis du tout. Aujourd'hui, ces films ont été diffusés, montrés, et les gens sont sans excuse de continuer à publier certaines assertions, c'est terrible.

Et lorsqu'on revoit ces films, on est frappé par l'avance qu'avaient des gens comme Powell et Pressburger par rapport au cinéma américain, par exemple dans leur exploration intellectuelle de très nombreux thèmes. L'abondance des personnages de créateurs, l'abondance des personnages d'intellectuels peuvent être opposées à un cinéma américain qui s'est toujours formidablement méfié des intellectuels et des créateurs, les créateurs étant montrés comme des gens qui, quand ils disaient : « Je déteste les symphonies mais j'adore les concertos », pour certains c'était le summum de l'expression critique que l'on pouvait exprimer sur la musique.

Cette avance dont vous parlez vient aussi de l'usage de la couleur dans les films ?

Oui, dans l'utilisation de la couleur aussi. On peut même dire que tous les films de Powell et Pressburger sont des aventures, des défis. Devant une critique anglaise qui a le défaut de la critique française, c'est-à-dire qu'elle colle des étiquettes qui ramènent un auteur à une couleur, un genre ou un thème, la variété des sujets, des défis, a longtemps desservi Powell, comme elle a desservi Kurosawa ou même Raoul Walsh par rapport à Howard Hawks par exemple. Les thèmes, la vision du monde de Hawks sont reconnaissables ; chez Walsh, il faut faire un effort pour les reconnaître. Chez Kurosawa, le fait que tous ses personnages ne se centrent pas autour de femmes meurtries l'a desservi aux yeux de la critique française par rapport à Misoguchi. Il ne s'agit pas d'aller dans l'autre sens et de dire que Kurosawa est supérieur à Misoguchi. Je pense que tous les deux sont des cinéastes exemplaires, mais qu'en France on a tendance à ne prendre vraiment au sérieux que les gens dont on repère immédiatement la thématique, l'esthétique, l'idéologie. Comme si certains cinéastes ne pouvaient pas être plus intelligents que les critiques et mettre des masques, se dissimuler, aborder des sujets suffisamment vastes pour qu'il faille se donner la peine de les déchiffrer. C'est ce qu'admirait énormément le

philosophe Alain chez Balzac, cette diversité. Et c'est ce qui lui a nui auprès de certains universitaires : on opposait la rigueur stendhalienne à l'immensité balzacienne.

Et c'est vrai que la complexité des films entrepris par Powell et Pressburger me laisse sans voix, suffoqué. Peut-être parce que je suis cinéaste, je vois ce que chacun de ces projets peut avoir d'incroyablement audacieux par rapport à l'époque, à la censure, aux habitudes, aux conditions de tournage. Aller transporter les caméras jusqu'à Tobermory, petite île isolée, pour tourner *Je sais où je vais* [*I Know where I'm going*, 1945], est quelque chose d'hallucinant. Chez Powell on mêle le plaisir intellectuel, l'aventure intellectuelle, à une aventure physique, et dans les deux cas on tourne le dos à la paresse, à la routine, et paresse et routine sont ce qui enkyloset le plus le cinéma.

Le désir est aussi intégré aux films, dans un sens plus immédiat, c'est-à-dire le désir des personnages les uns pour les autres. Que pensez-vous des personnages féminins et comment comprenez-vous le fait que les femmes, même si elles sont au centre des films, sont souvent entravées dans leur désir, ne l'assument pas, ou, si elles l'assument, trouvent la mort à la fin ?

D'abord parce que Powell peint une société extraordinairement puritaine. Et il montre une étonnante compréhension, une étonnante sympathie pour les personnages féminins. Étonnantes pour l'époque, étonnantes par rapport au monde anglo-saxon, et encore plus étonnantes par rapport au cinéma anglais. Il y a peu de cinéastes anglais de cette époque qui ont eu une véritable approche forte des personnages féminins. Il y a Robert Hamer, cinéaste extraordinairement méconnu en France et dont les meilleurs films, comme *Il pleut toujours le dimanche*, même *Noblesse Oblige*, *Pink String and Sealing Wax*, sont chargés de sexualité, ce qui est extrêmement rare⁴. Il y a aussi certains films de Mackendrick, de Cavalcanti, les films anglais d'Edmond T. Gréville où l'on retrouve une grande importance donnée et aux femmes et au désir. En fait, il y a eu évidemment pas mal de films anglais avec des personnages de femmes, mais très souvent des personnages de tantes irresponsables ou fofolles comme disait Orwell. Mais pour ce qui est de vrais personnages de femmes, je pense surtout à Powell et Pressburger. Chez eux les femmes peuvent être animées d'un désir très

⁴ Robert Hamer, cinéaste britannique (1911-1963) : les films cités, *Il pleut toujours le dimanche* (*It Always Rains on Sunday*), *Noblesse Oblige* (*Kind Hearts and Coronets*) et *Pink String and Sealing Wax* ont été respectivement réalisés en 1947, 1949 et 1945.

franc, très fort, qui est même par moments cosmique - *La Renarde* [*Gone to Earth*, 1950] - ; je pense que ce désir est le moteur de beaucoup de leurs films.

Dans un film comme *Colonel Blimp* [*The Life and Death of Colonel Blimp*, 1943], il est évident que la femme a toujours raison sur l'homme. Les trois personnages interprétés par Deborah Kerr ont le plus souvent raison sur les personnages masculins, une vision plus claire. Son premier personnage possède un engagement violent de suffragette qui n'ose pas affronter complètement le sentiment amoureux et, ayant en face d'elle un personnage encore plus paralysé qu'elle, passe à côté ; dans le deuxième, elle a une lucidité amicale, une complicité ironique, dénuée de méchanceté, elle voit Clive Candy pour ce qu'il est exactement, mais avec beaucoup d'amitié lucide ; et dans le troisième, elle a une énergie farouche, qui boucle la boucle pratiquement, la fait revenir au début. Que pour un certain nombre de personnages féminins, cela se termine mal, c'est très souvent à cause de la rigidité sociale, de l'aveuglement de personnages masculins, des conventions « nationales », mais que Powell ébranle quand même passablement. Il y a un contenu sensuel très fort dans ses films, par exemple dans *Le Narcisse noir* [*Black Narcissus*, 1947]. Et tous les films ne se terminent pas par des constats pessimistes.

Aussi bien dans *A Canterbury Tale* [1944] que dans *The Small Back Room* [1949], la femme est l'élément rédempteur, l'élément qui permet à l'homme de progresser. Les personnages s'imposent avec une force incroyable pour l'époque et quasi unique dans un cinéma anglais qui est devenu, plus l'on s'approchait des années 50, de plus en plus aseptisé, notamment dans les films de Michael Balcon, cet homme étant, comme me le disait Powell lui-même, très « petit-bourgeois » et paralysé face au sexe⁵. Le cinéma anglais, qui est ramené de manière trop systématique aux comédies Ealing, a souvent été très timide vis-à-vis des femmes, et surtout les films Ealing produit par Balcon. Un des collaborateurs de Balcon disait que de ce côté là, Balcon n'avait pas dépassé l'âge de quatorze ans : il en était resté à un côté adolescent de collègue anglais qui bégaie devant les femmes⁶. Il reprochait à des gens comme Cavalcanti ou Robert Hamer d'insister trop sur le contenu sexuel des scènes. Plusieurs scénarios de Hamer ont été

⁵ Michael Balcon, producteur britannique (1896-1977), travailla notamment pour les sociétés *Gainsborough* (qu'il fonda en 1928), *Gaumont-British*, *MGM-British* et *Ealing* dont il prit la direction en 1938 pour une vingtaine d'années. En 1951, il devint le président du *British Film Institute Experimental Fund* – futur *BFI Production Board*. A partir de 1959, il fut producteur indépendant.

⁶ Il s'agit de Michael Relph, dans un documentaire sur Michael Balcon.

refusés pour cette raison, et c'est ce qui l'a amené à la boisson et à se détruire. Les films anglais sont devenus asexués. Il n'y a pas d'hommes et de femmes dans toute une partie du cinéma anglais. Et Powell a toujours lutté contre ça. Bien sûr il a eu une très mauvaise époque – *The Queen's Guards* [1961] ou *La Bataille du Rio de la Plata* [*The Battle of the River Plate*, 1956]. Si l'on revient au *Voyeur*, c'est un film très chargé sexuellement, et dans beaucoup d'autres, de *La Renarde* à *The Small Back Room*, en passant même par *Les Chaussons rouges* [*The Red Shoes*, 1948], c'est le personnage féminin qui semble être le plus proche de l'auteur. Cela lui a souvent valu d'être attaqué pour mauvais goût ; les critiques anglais lui reprochaient d'insister trop sur la sensualité des personnages. Il a été terriblement attaqué pour ce qui fait, aujourd'hui, l'une des forces de ses films.

Les critiques anglais hostiles étaient peut-être restés, eux aussi, à un stade adolescent...

Oui, visiblement ! Quand on lit les articles où ils reprochent le mauvais goût sexuel de *La Renarde* ou la lourde insistance sur les symboles sexuels de *The Small Back Room*, alors que c'est un film qui parle vraiment de l'impuissance, de ce que c'est que la perte de la virilité, de ce que c'est qu'un homme diminué face à une femme, avec une audace absolument extraordinaire, on se dit effectivement qu'ils sont restés à l'âge de quatorze ans. En plus chez Powell, les actrices sont souvent transfigurées, elles ont à la fois une grâce, une drôlerie, une vivacité remarquables - Wendy Hiller, Deborah Kerr - et en même temps elles sont très désirables, ce que l'on ne trouve pas toujours. C'est quelque chose qui disparaît d'une grande partie du cinéma anglais à partir de 1947-48, et qui va totalement disparaître par la suite. Dans les années cinquante, les films anglais dans lesquels il y a une fille excitante se comptent sur les doigts d'une main.

Je suis d'accord avec vous pour la plupart des actrices de Powell, mais je trouve que Kim Hunter, dans *Une Question de vie ou de mort*, a parfois une certaine pesanteur, et pas seulement la grâce...

Je la trouve magnifique. Rien, jamais, dans aucun film, ne m'a gêné chez Kim Hunter. Je pense que c'est une actrice de génie, et que dans *Un Tramway nommé désir* elle est infiniment supérieure à Vivien Leigh⁷. Elle

⁷ *Un Tramway nommé désir* (*A Streetcar Named Desire*) a été réalisé en 1951 par Elia Kazan, d'après une pièce de Tennessee Williams. Le film réunissait dans les rôles principaux Kim Hunter (qui reçut un Oscar), Marlon Brando et Vivien Leigh.

ne fait pas un numéro de comédienne, c'est une actrice très profonde, qui a été formidable aussi dans *Bas les masques*, et je trouve que dans le personnage de *Une Question de vie ou de mort* [*A Matter of Life and Death*, 1946], elle a une franchise, un allant.

En même temps il y a une chose que l'on retrouve chez Powell, c'est que quand un couple se forme c'est que ça va durer longtemps. Alors que dans beaucoup de films on a l'impression qu'après le mot « fin » les choses ne vont pas durer bien longtemps. Par exemple dans les films de Hawks, on se dit que ça va durer un mois ou deux... Ce n'est pas le cas avec Powell : les choses sont fortes et vont être durables. Et Kim Hunter est une actrice que j'adore, dont je trouve le jeu incroyablement dépouillé de tout maniérisme. Son jeu est sans apprêt par rapport à celui des actrices européennes. Elle aborde les scènes en rentrant avec une certaine agressivité, jamais de manière oblique. Elle a ce côté américain qui lui fait prendre les choses par le coeur, par le centre, et pas par la périphérie. Et c'est une qualité constante chez elle. C'est une des meilleures comédiennes de la décennie et pourtant l'une des plus sous-estimées. Elle est passée à côté d'un rôle à succès et je trouve ça un peu injuste. Je n'ai pas le souvenir de l'avoir jamais trouvée mauvaise, ce qui n'est pas le cas de beaucoup de comédiennes de l'époque.

Dans votre préface aux mémoires de Michael Powell - *Une Vie dans le cinéma*⁸ -, vous avez fait allusion à la « pauvreté de désir » qui aurait été, selon le sociologue Ernest Bevin, une caractéristique de la civilisation britannique. Pourriez-vous préciser ce que cela signifie et comment Michael Powell et Emeric Pressburger se situaient à votre avis par rapport à cela ?

Oui, une grande partie de la littérature anglaise a été assumée sur le fait qu'il n'y avait pas d'éducation sexuelle en Angleterre, que le sexe était quelque chose de banni, d'illicite. Il a toujours été réprimé, caché, non accepté comme une chose belle ou formidable. Et très longtemps le cinéma anglais n'a pas abordé et montré le désir. Dans la littérature, il a fallu qu'il y ait des auteurs comme D. H. Lawrence qui s'y attaquent et violent un certain nombre de tabous, tabous qui avaient été quand même déjà considérablement mis à mal dans d'autres pays européens. En France, on pense par exemple à Restif de la Bretonne, à Rabelais. Cela n'est pas vrai des élisabéthains.

Au cinéma, il y avait une pauvreté de désir. En dehors de la période de guerre qui a vu un contact extraordinaire entre un peuple et son cinéma,

⁸ *Une Vie dans le cinéma*, Institut Lumière / Actes Sud, 1997.

avec le désir de la liberté, du courage quotidien, par la suite le cinéma anglais s'est construit sur des choses minuscules. Une masse de films illustrent des petits combats pour rien - sauver une ligne de chemin de fer, défendre une petite compagnie qui fabrique de la bière, un rafiot, les vieilles bagnoles de Geneviève, voyez *Tortillard pour Titfield*, un film contemporain d'événements très importants, syndicaux⁹. C'est encore plus déconnecté du monde que les comédies musicales de Betty Grable. En même temps, contrairement à ces comédies musicales de Betty Grable, ce sont des films que les Anglais choisissent pour se représenter nationalement. Mais il n'y a pas un homme et une femme, un leader, une personne désireuse de changer le monde. Le maximum de l'engagement, c'est de s'évader d'un camp de prisonniers. Mais aucun de ces films de camps de prisonniers ne parlent de l'holocauste, du problème juif, du racisme.

Donc tout ce qui est désir, désir de combat politique, de changement, d'engagement, après la période de lutte collective déclenchée par la guerre, tous ces désirs ont disparu du cinéma. Mais ils ne disparaissent pas du cinéma de Powell. Ni de celui de quelques autres - Robert Hamer, certains Launder et Gilliat. Le très beau polar de Cavalcanti, *They Made Me a Fugitive*, possède cela¹⁰. Mais la plupart du cinéma paraît anesthésié et ne contient ni un acte sexuel, ni un acte social, ni un acte politique. Cela a d'ailleurs déclenché la colère de gens comme Lindsay Anderson ou Karel Reisz, qui eurent une volonté de lancer une pierre à travers la vitre, de briser quelque chose, mais dans des films qui ont souvent beaucoup plus mal vieilli que les films de Powell.

En même temps, Powell disait que l'actualité britannique ne l'intéressait pas.

Mais le désir, ce n'est pas forcément de coller à l'actualité. Et quand même, tous ses films de guerre et même d'après-guerre collent à l'actualité et parfois l'anticipent. Un film comme *The Small Back Room*, c'est la campagne de *Handicap International* sur les mines. Le fait d'aller dans une petite île pour filmer, c'est aussi revendiquer une Angleterre qui n'est pas simplement anglaise, qui est aussi écossaise et doit accepter différentes

⁹ *Tortillard pour Titfield* (*The Titfield Thunderbolt*) a été réalisé par Charles Crichton en 1953.

¹⁰ Cavalcanti est un cinéaste brésilien (1897-1982) formé à Paris dans les années 20 avec Marcel L'Herbier et Louis Delluc, puis à Londres dans les années 30. En 1940, il a rejoint les studios *Ealing* pour quelques années. A partir de 1949, il retourna au Brésil. *Je suis un fugitif* (*They Made Me a Fugitive*) a été réalisé en 1947.

cultures sans les opprimer. Powell n'était pas engagé dans une lutte, sauf pendant la guerre - peu de films sont aussi engagés que *49ème Parallèle* [*49th Parallel*, 1941] - mais il avait quand même une affirmation de lutte contre des préjugés, des tabous, une volonté de briser des interdits très forts, esthétiques, sociaux. J'ai pris soin de considérer plusieurs types de désirs - esthétique, par exemple - qui n'apparaissent pas dans les films de Balcon, à quelques exceptions près - il y a des surprises, qui n'appartiennent pas au genre de la comédie, comme *Rapt* [*Hunted*, 1952] de Charles Crichton ou *La Mer Cruelle* [*The Cruel Sea*, 1953] de Charles Frend, des films très honorables qui tiennent très bien le coup. Mais dans une grande partie des films, l'absence de désir est flagrante.

Certains critiques anglais de l'époque ont mal accepté l'usage que Michael Powell (et Jack Cardiff) ont fait du Technicolor, le jugeant grossier, trivial. Comment comprenez-vous cela ? La couleur n'était-elle pas aussi ce qui augmentait la sensualité des images donc les rendait plus dérangeantes ?

Oui, mais il y a aussi, sur le ruban de la machine à écrire des critiques, ou sur leurs plumes, des phrases toutes faites qui ont longtemps abondé. L'une d'elles était : « le grossier Technicolor ». On se demande ce que les gens avaient dans les yeux quand ils voyaient les films. Que les premiers films français en couleurs aient été médiocres, dans les années 1952-53-54, c'est une chose. Ils étaient poussifs et pas du tout inventifs. Mais *Le Narcisse noir* ou *Colonel Blimp* ! Je les ai présenté à cinquante chefs opérateurs actuels qui ont tous été ébahis, des gens du laboratoire Eclair qui disaient qu'arriver aux nuances de noir et de gris de *Blimp* aujourd'hui est une chose impossible. Avec Bruno de Keyzer, avec qui nous avons travaillé sur *La Vie et Rien d'autre* [1989], nous avons cherché un traitement comparable à *Blimp*, pendant des mois et des mois, pour trouver les bleus qui nous convenaient. On pensait au travail sur la couleur de Powell. Mais aujourd'hui, on est obligé de l'obtenir par un énorme travail de laboratoire, alors que Powell l'obtenait à la prise de vue. Les recherches plus violentes sur la couleur des *Contes d'Hoffmann* ou de *La Renarde* sont à mettre à part, car plus expressionnistes - quoique les extérieurs de *La Renarde* sont sidérants de beauté. Mais les gens qui écrivaient sur la vulgarité de la couleur suivaient un cliché, un lieu commun terrifiant - la couleur inférieure au noir et blanc - et on doit se demander s'il n'y a pas une grande nullité dans cette vision des choses.

Il y a eu des films en Technicolor dont on peut penser qu'ils sont criards, bariolés, par exemple *Autant en emporte le vent*, dont c'est d'ailleurs le seul

intérêt, ce bariolage outrancier¹¹, ou encore *Duel au soleil* qui a par moments des allures de chromo¹². Mais les films anglais étaient généralement meilleurs à ce niveau-là, et pas seulement les films de Powell. Par exemple, le film de Marc Allégret avec Stewart Granger [*Blanche Fury*, 1947] produit par le décorateur de David Lean, est magnifique sur les couleurs. Certains étaient très raffinés. Parmi eux, même un film comme *Saraband for Dead Lovers* [1948, de Basil Dearden et Michael Relph] a des couleurs très agréables. Mais Powell était encore à cent coudées au-dessus. Quand on voit les couleurs pastels de *Black Narcissus*, les nuances de couleurs très douces, l'utilisation du noir et du blanc, on ne peut être que suffoqué. Franchement, je me demande ce que les gens voyaient à l'époque.

Dans l'entretien que vous avez eu avec Michael Powell en 1968¹³, celui-ci a décrit Mark Lewis, le personnage principal du *Voyeur* comme un « technicien de l'émotion ». Considérez-vous que la définition pourrait convenir pour Powell lui-même, et dans quelle mesure ?

Powell parlait du *Voyeur* comme d'un film autobiographique¹⁴. Il voulait se décrire lui-même. Il y a un côté miroir dans le film. Lewis, c'est Powell poussé aux extrêmes. Dans quelle mesure pourtant faut-il prendre cette assertion au sérieux, c'est difficile à dire. Il y a chez Powell une coquetterie ironique, un plaisir de la provocation, mais dans le film Powell a une compréhension intime du personnage - et c'est ce qui explique une partie de la réaction de la critique. Il y a un refus de le traiter comme un monstre. En cela, il se différencie totalement des films américains voire même de Hitchcock. Je pense à *L'Inconnu du Nord Express* [1951] par exemple. Hitchcock traitait de la séduction des assassins, mais chez Powell cela va plus loin, avec une compréhension de la douleur. Chez Hitchcock, le maximum permis c'est *Psychose* [1960], mais il se le permet dans une révélation ultime à la fin. Or Powell ne joue pas la surprise ou la construction policière du scénario. Il joue l'empathie avec le personnage, et fait reposer le film non pas sur une complicité avec le public - la dureté des

¹¹ *Autant en emporte le vent* (*Gone with the wind*) fut réalisé en 1939 par Victor Fleming et produit par David O'Selznick. Dans les rôles principaux, Vivien Leigh, Clark Gable, Leslie Howard, Olivia de Havilland.

¹² *Duel au soleil* (*Duel in the sun*, 1947) de King Vidor, avec Jennifer Jones, Gregory Peck, Joseph Cotten et Lionel Barrymore.

¹³ Entretien publié dans *Midi-Minuit Fantastique*, n° 20, 1968.

¹⁴ *Le Voyeur* (*Peeping Tom*) fut réalisé par Michael Powell à partir d'un scénario écrit par Mark Lewis. Il a fait scandale auprès de la critique et cet accueil a sérieusement entamé la carrière du cinéaste.

actes nous est vraiment montrée - mais sur le fait que le personnage a des raisons. On n'a pas le droit de le juger avant d'avoir essayé de le comprendre. Il refuse la condamnation *a priori*, ce qui est quelque chose de très choquant pour les gens de l'époque, et le film est à l'avant-garde. Je sais que la manière dont il revendiquait le côté autobiographique du film, avec passion, m'avait étonné. Mais aussi son humour narquois. Il y avait un sourire en coin dans sa manière d'en parler.

N'y avait-il pas chez Michael Powell un certain malaise sur la question de l'érotisme ? Beaucoup de ses films évoquent l'érotisme et sont pleins de sensualité. Mais lorsque vous l'avez interrogé sur l'érotisme dans ses films, il a répondu : « Mes films sont des contes de fées ».

Je n'avais pas encore vu ses films à l'époque de l'entretien [1968], mais ce n'est pas ce qu'il dit dans le livre. Est-ce que c'était la défense d'un artiste meurtri par le système, avait-il envie d'oublier cela pour des raisons personnelles ? Je sais qu'il y a des choses que l'on dit dans les entretiens qui sont tributaires des émotions que l'on est en train de vivre. On ne connaissait pas suffisamment les films pour réagir, et je n'aurais pas accepté cette réponse si je les avais vus. Par la suite, toutes les rencontres - nombreuses - et la correspondance que nous avons échangée, ont contredit cela, et le livre aussi. Dans le livre, il est d'une franchise érotique très forte, d'ailleurs partagée par sa femme, Thelma Schoonmaker. Ensemble, ils formaient un couple formidable.

Donc il n'y avait aucune gêne chez Powell. Je ne me souvenais pas qu'il avait eu cette réponse. Peut-être était-ce une boutade, en tout cas c'est évident que ce n'est pas vrai. Voir l'amour qu'il a pour Jennifer Jones, pour les actrices... toutes. Son goût pour les femmes et le plaisir est évident. Il adorait les femmes. Il faut aussi voir la différence de signification entre le mot « érotisme » traduit en anglais qui peut avoir des connotations de librairie pornographique à Soho, et son sens en français. Si on lui avait parlé en termes d'importance du sentiment sexuel chez ses héroïnes, il aurait peut-être répondu. Mais si par érotisme il entendait des films très connus à l'époque, du style *Je suis curieuse*, *Jaune* et un certain nombre de films analogues, alors évidemment il s'en écartait. En plus, on a beaucoup loué la valeur érotique de certains contes de fées... Ce qu'il faut dire, c'est qu'il ne traitait pas une scène de lit directement, frontalement, avec un homme et une femme nus en train de faire l'amour. On ne voyait pas chez lui de filles nues, mais il y a quand même des plans très suggestifs...

Dans *Le Narcisse noir*, on pense à ces moments où les voiles poussés par le vent caressent les fresques indiennes représentant des femmes à moitié nues.

Oui, c'est très visible que c'est quelque chose qui l'intéresse au plus haut point.

Vous avez expliqué que la méconnaissance des films des Archers en France était liée à l'ostracisme de la « politique des auteurs ». Powell et Pressburger n'auraient-ils pas été considérés comme des *auteurs* ?

Non, je ne crois pas que ce soit ça. Il y avait un peu de ça, les cinéastes anglais avaient été éclipsés à l'époque. Ils avaient la réputation d'être des cinéastes officiels et académiques. Même en dehors de la Nouvelle Vague, c'est l'opinion qu'on avait. La Nouvelle Vague, c'était aussi des gens qui avaient de grandes lacunes sur le cinéma et qui avaient décidé de prendre fait et cause pour certains cinéastes seulement au détriment d'autres. Je suis persuadé que Godard, qui continue à taper sur le cinéma anglais, n'a pas vu les films de Powell et Pressburger. Encore moins à l'époque de la Nouvelle Vague, où les gens répétaient, de génération en génération, quelques interdits lancés par les représentants de la Nouvelle Vague pour défendre Hitchcock...

Cette image du cinéma anglais avait une part de vérité - de 1950 au début de la Nouvelle Vague, le cinéma anglais, comme le français, a traversé une mauvaise période. Il y avait une sorte de « qualité anglaise » assez étouffante. En plus, c'était le moment où Powell faisait des films pas intéressants - *La Bataille du Rio de la Plata* ou *Intelligence Service* sont durs à défendre¹⁵.

***Intelligence Service* n'est pas si mal...**

C'est nettement meilleur que l'autre. Mais pas un film de premier plan. Et *Le Voyeur* a été vu comme un météore. Il a quand même été défendu par de jeunes cinéphiles, des gens du *Nickel Odéon* - Yves Martin, Bernard Martinand par exemple¹⁶ -, des gens de *Positif*, comme Jean-Paul Torök, qui fut l'auteur des premiers articles favorables jamais publiés sur *Le Voyeur* [« Look at the sea », dans *Paris-Presse*], ou Michel Aubrian, qui ont imposé quelque chose à une espèce de *doxa* qui reposait sur l'ignorance. Une

¹⁵ Ces deux films furent réalisés par Michael Powell seul en 1956.

¹⁶ Yves Martin, poète et ami du cinéaste, vient de décéder. Bernard Martinand a travaillé à la Cinémathèque française. Ensemble, les trois hommes fondèrent le ciné-club *Nickel Odéon*, dont les présidents d'honneur étaient King Vidor et Delmer Daves.

ignorance soigneusement entretenue. Quand on présentait les films de cinéastes qui n'étaient pas bien considérés, les gens quittaient le ciné-club plutôt que de voir le film. Il y avait cette dictature de l'ignorance. Et elle continue.

Vous parlez des *Cahiers du cinéma*. On peut les nommer.

Les *Cahiers du cinéma* essentiellement oui, et d'autres autour. C'est une dictature difficile. Pendant des années, quand j'essayais de me battre pour faire ressortir les films de Powell, c'était impossible. On ne pouvait pas même les acheter et les diffuser parce que les programmeurs des ciné-clubs ne voulaient pas les passer, disant « mais en quoi c'est intéressant ? ». Et combien d'années a-t-il fallu à Patrick Brion pour commencer à passer du Powell ? Donc il n'y a pas que des gens des *Cahiers du cinéma*. Même Claude-Jean Philippe, ces gens-là n'explorent pas le cinéma anglais. Patrick Brion, qui a fait par ailleurs tellement de choses formidables, quand il fait un hommage au cinéma anglais, la moitié sont des films américains tournés en Angleterre, de Jack Conway, Mervyn LeRoy, etc... Alors qu'il y a de vraies merveilles à découvrir chez Hamer, Launder et Gilliat, Arthur Woods, ou même des metteurs en scène plus obscurs.

Dans les *Cahiers*, lors de la critique du livre [*Une Vie dans le cinéma*], le propos, par ailleurs intelligent et favorable, devient délirant quand il est dit que l'on ne comprend pas pourquoi je parle de Truffaut¹⁷. Ou c'est de la mauvaise foi, ou c'est de la bêtise. C'est vrai que l'on ne pouvait pas passer les films, les gens inféodés à la Nouvelle Vague ne voulaient pas les voir, les programmer, écrire sur eux dans les revues ! On ne pouvait pas sortir un film qui n'allait pas être montré, se vendre. Nombre d'hommages n'ont pas pu être faits parce qu'on avait peur de ne pas être soutenu par une revue.

Dans un contexte pareil, comment avez-vous découvert Powell ?

Je l'ai découvert très vite, juste après l'entretien. J'ai voulu voir ses films après l'avoir rencontré. Je suis allé à Londres pour voir les films. J'en ai vu quatre que j'ai trouvés sublimes. Après, chaque fois que j'allais à Londres, trois ou quatre fois par an, j'appelais Powell qui avait les copies et je voyais un film. Il nous organisait des projections dans son bureau que j'ai bien connu au 4, Albermarle Street. Nous avons eu une correspondance suivie, j'ai une quarantaine de lettres de Powell.

¹⁷ Voir l'article de Bernard Bénoliel, « Michael Powell et nous », *Cahiers du cinéma* n° 525, juin 1998.

Après, j'ai essayé de faire venir les films en France. Je me rappelle avoir écrit à Truffaut en lui disant « j'aimerais bien acheter les droits » et il me le déconseillait. Il m'a dit « vous n'aurez pas le soutien de la presse. J'ai déjà perdu de l'argent avec les Hitchcock ». Il y avait donc, dans le papier des *Cahiers*, qui est par ailleurs intéressant, cette idée. Et l'autre pointe, disant que je cite Powell dans ma préface et qu'il ne parle pas de moi, est tout à fait injuste. Il faudrait que les gens se reportent au deuxième tome, où Powell me mentionne en disant que je suis un des meilleurs cinéastes français actuels. En plus, dans plusieurs entretiens, Powell a parlé de moi et de mes films, et il m'a écrit sur mes films, sur *La Passion Béatrice* [1987] et sur *Autour de Minuit* [1985], et il l'a dit à de nombreux critiques et metteurs en scène. C'est facilement vérifiable. C'est Paris : « surtout ne faisons pas de recherche et ne nous compliquons pas la vie quand nous avons des idées préconçues et que l'on sait avant ce que l'on va écrire ». C'est dommage. Ça gâche un papier par ailleurs bon et intéressant. Mais il faut voir que c'est un papier qui vient des années après des papiers anglais, italiens, américains et français - dans *Positif*.

Etiemble me disait que l'une des caractéristiques des critiques c'est de se tromper cinquante fois sur cent et que le talent consiste à l'admettre¹⁸. Je trouve qu'il a raison.

Pourquoi avez-vous souhaité faire jouer Michael Powell dans l'un de vos films (*Que la fête commence*, en 1974) ?

Parce que je voulais lui faire gagner de l'argent. Je savais qu'il était pauvre. Je savais que ça lui paierait quelques jours en France et qu'il pouvait être bien. Il a été un peu maladroit, et j'ai commis la bêtise, une fois la scène coupée, de ne pas la garder. Je connaissais peu d'acteurs anglais en France, et je m'étais dit que ça pourrait être amusant.

Quel souvenir gardez-vous de lui ?

Sur le tournage, c'était un homme timide, emprunté, méticuleux. Je ne sais pas si je l'ai bien dirigé, parce qu'il était un peu raide. Peut-être est-ce parce qu'il jouait en français. Après avoir vu des rushes de *Que la fête commence*, il m'a envoyé une lettre chaleureuse et perceptive ; il avait immédiatement senti les intentions du film à une époque où ces mêmes intentions n'étaient

¹⁸ René Etiemble, né en 1909, est un écrivain et critique français. Il est l'auteur de romans et d'essais sur la littérature – dans lesquels il défend la langue française. En 1987, il a publié ses mémoires, intitulés *Lignes d'une vie*.

pas comprises par les distributeurs, les financiers qui, eux, ne croyaient pas au film. Et cette lettre m'a donné du courage pour le poursuivre.

Sur la tombe de Michael Powell, on peut lire l'épithaphe suivante : « Film director and optimist ». Que vous évoque cette expression ?

Michael Powell racontait qu'un jour ils discutaient, lui et Emeric Pressburger, de leur future épithaphe. Ils voulaient que l'on écrive qu'ils avaient été des *amateurs*, ce que je trouve à la fois très juste et formidable. Mais la phrase qui a finalement été choisie pour la tombe de Michael est magnifique – et je serais heureux d'avoir la même épithaphe.