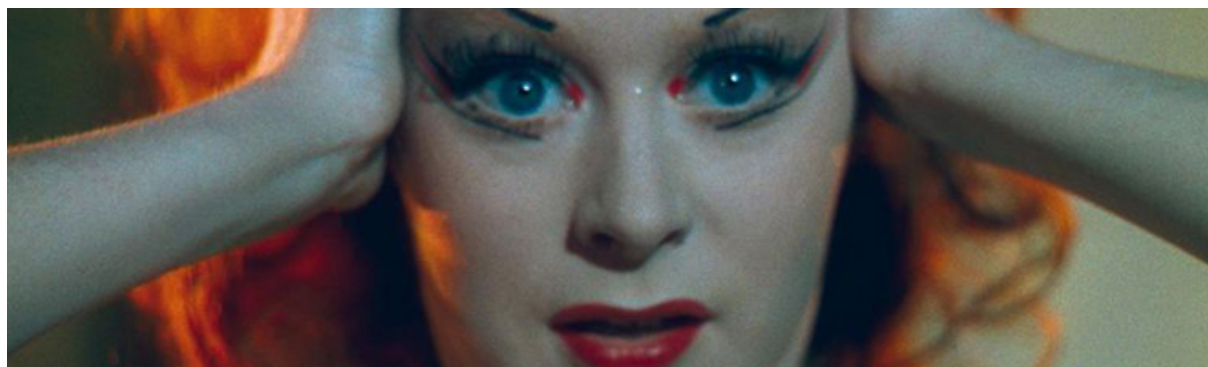


Ciné mémoire



Les Chaussons Rouges

Michael POWELL/ Emeric PRESSBURGER

Grande-Bretagne, 1948 - vostf - 2 h 13 - couleurs Technicolor

Avec Moira Shearer, Anton Walbrook, Marius Goring, Ludmilla Tchérina, Leonid Massine

RÉSUMÉ

Une jeune danseuse, Vicky Page, est engagée par Lermontov, un directeur de troupe de réputation internationale très exigeant, en même temps que Julian Craster, un jeune compositeur - chef d'orchestre. Sa danseuse étoile le quittant pour se marier, Lermontov crée pour Vicky le ballet "Les Chaussons rouges" mais lorsqu'il découvre que les deux jeunes gens sont amoureux, il chasse Julian de la troupe. La pression qu'il exerce sur la jeune vedette est de plus en plus forte...

Ce film mythique, inspiré d'un conte d'Andersen, a marqué un basculement dans la représentation de la danse au cinéma et offre une réflexion profonde sur les rapports entre l'art et la vie.

PRÉSENTATION de Jean-François Baillon (Journée ACPA - sept 2010)

1. Réception et postérité

Le vendredi 15 mai 2009, Martin Scorsese est venu présenter au Festival de Cannes une version restaurée, en copie numérique haute définition, des *Chaussons rouges* de Michael Powell et Emeric Pressburger, considéré aujourd'hui comme un des chefs-d'œuvre du cinéma mondial. Tel n'a pas toujours été le cas.

Les Chaussons rouges ont au moins un point commun avec *The Lodger* d'Alfred Hitchcock : la réaction consternée des producteurs et des distributeurs britanniques lorsqu'ils se firent projeter le film. Dans le cas de Powell et Pressburger, cela se traduit par un refus d'organiser une première en Grande-Bretagne. Pourtant, la réception par le public comme par la critique au Royaume-Uni fut moins sévère que ce qu'une certaine légende a coutume de dire. Bien que la majorité des journalistes et critiques aient jugé le film du point de vue du réalisme de la représentation du milieu des corps de ballet davantage qu'en fonction de ses propres critères, certains sortirent du lot. Des critiques établies comme Caroline Lejeune (*The Observer*) ou Dilys Powell (*Sunday Times*) encensent le film et sont suivies par leurs confrères du *Daily Mirror* et du *Daily Mail*, qui font l'effort de comprendre la démarche de Powell et Pressburger. Mais c'est surtout aux États-Unis que le film connaît un véritable triomphe. Exploité d'abord dans une salle d'art et essai de Broadway, le Bijou, il reste à l'affiche pendant 110 semaines et rapporte plus de 2 millions de dollars. Surtout, il obtient trois Oscars (Brian Easdale devenant ainsi le premier compositeur britannique à remporter la célèbre statuette) et le directeur de

la photographie Jack Cardiff n'est écarté que parce qu'il avait déjà obtenu l'Oscar pour *Le Narcisse noir* l'année précédente : l'Association Américaine des Cameramen jugeait préférable de protéger l'image de l'industrie nationale en décernant le prix à un Américain. Le film influence Vincente Minnelli et Gene Kelly pour la conception du ballet central d'*Un Américain à Paris* (1951). Plus tard, la redécouverte du film aura un impact sur Brian de Palma (*Phantom of the Paradise*, 1974), Martin Scorsese (qui est un admirateur des films de Powell en général et contribuera à leur restauration ; *Shutter Island* est redevable spécifiquement aux *Chaussons rouges*), Wes Anderson (*La Famille Tenenbaum*, 2001), Baz Luhrmann (*Moulin Rouge* et, plus généralement, sa « trilogie du rideau rouge »), Francis Ford Coppola (qui cite *Les Chaussons rouges* dans *Tetro*)

[DIAPOS 2 et 3]. Réception contemporaine et postérité des *Chaussons rouges* s'expliquent par un ensemble de facteurs qui tiennent à la place du film en particulier, et de Powell et Pressburger en général, dans l'histoire du cinéma britannique, dans la genèse et l'esthétique du film, et dans le rapport qu'il entretient avec une certaine idée de l'essence du cinéma britannique, aussi bien au lendemain de la Seconde Guerre mondiale que par la suite.

2. Historique

2.1. Michael Powell et le cinéma britannique

Né en 1905 près de Canterbury, Powell travaille un moment dans une banque puis, âgé d'une vingtaine d'années, rejoint son père qui tient un hôtel sur la Riviera et lui obtient une introduction auprès de Rex Ingram, le grand cinéaste hollywoodien, alors installé à Nice aux studios de la Victorine. Puis Powell retourne en Grande-Bretagne en 1928 et obtient divers emplois, travaillant notamment comme photographe de plateau pour Alfred Hitchcock sur le tournage de *Chantage* (*Blackmail*), considéré (un peu abusivement) comme le premier film parlant de l'histoire du cinéma britannique. Powell profite ensuite du boom provoqué par la législation protectionniste de 1927 pour réaliser un grand nombre de films de série B, les fameux « Quota Quickies » dont il dira beaucoup de mal dans ses mémoires. Pourtant les *Quota Quickies* en général sont un creuset de talents où débudent des cinéastes comme David Lean, Carol Reed ou Bernard Vorhaus, ainsi que de nombreux acteurs qui feront plus tard carrière en Grande-Bretagne et à Hollywood (James Mason, Errol Flynn par exemple). Ceux de Powell, dont certains ne sont pas à strictement parler des *Quota Quickies*, n'ont pas tous été conservés (il en a tourné plus de vingt) mais quelques titres (*Red Ensign*, *The Fire Raisers*, *The Phantom Light*) sortent déjà du lot et sont remarqués par les critiques de l'époque pour leur style très personnel et pour la qualité de leur réalisation

[DIAPOS 4 et 5]. Ce n'est pas un hasard si une étude récente consacrée par Steve Chibnall, grand spécialiste du cinéma de genre, à ce pan important de la production des années 1930 réserve un chapitre entier à Powell. Dans la galerie de personnage de ces films qui présentent un panorama de la plupart des genres cinématographiques populaires (thriller, science-fiction, comédie, romance), on trouve quelques-uns des types, voire des stéréotypes, qui peupleront l'univers des grands films des années 1940 et 1950, notamment la jeune femme déchirée entre devoir et désir, vocation et sentiments, mais aussi la figure inquiétante du visionnaire manipulateur qui sacrifie tout à la pureté de son projet.

La fin des années Trente est l'occasion de deux tournants successifs dans la carrière de Powell. Le premier est le tournage de *A l'angle du monde* (*The Edge of the World*) en 1936, projet personnel réalisé sur une île écossaise, que certains comparent à *L'Homme d'Aran* de Flaherty (dont il ne partage pourtant pas l'idéal documentaire). Le succès du film aux États-Unis attire l'attention du producteur Alexander Korda, qui avait fondé en Grande-Bretagne, quelques années auparavant, la maison de production London Films, et qui décide de donner sa chance à Powell. Après quelques tâtonnements, cette chance se concrétisera avec un nouveau tournage en Écosse, *L'Espion noir*, qui marque un nouveau tournant puisqu'il s'agit de sa première collaboration avec le scénariste d'origine hongroise Emeric Pressburger [DIAPO 6]. C'est un film d'espionnage, genre très prisé en Grande-Bretagne dans la deuxième moitié des années 1930. L'acteur principal, Conrad Veidt, immense star du cinéma expressionniste ayant fui le régime nazi, s'était d'ailleurs fait une spécialité de ce genre de films. Powell dirigera encore l'acteur dans *Le Voleur de Bagdad* et dans *Contraband*, qui reprend le format du film d'espionnage. Dans *L'Espion noir*, Powell dirige aussi pour la première fois Marius Goring, qui interprète le rôle du compositeur Julian Craster dans *Les Chaussons rouges*.

Bien que *Contraband* soit également réalisé à partir d'un scénario de Pressburger, ce n'est qu'avec *Un de nos avions n'est pas rentré* (1942) [DIAPO 7] que Powell et Pressburger commencent à

signer leurs films ensemble et fondent leur propre maison de production, les Archers [DIAPO 8], qui produira la série de chefs-d'œuvre inaugurée en 1943 avec *Colonel Blimp*. Suivront *Un Conte de Canterbury* (1944), *Je sais où je vais* (1945), *Une Question de vie ou de mort* (1946), *Le Narcisse noir* (1947) et *Les Chaussons rouges*. Grâce à un accord passé avec le producteur J. Arthur Rank, les Archers jouissent d'une totale liberté artistique et obtiennent le soutien financier de la Rank, qui exploite leurs films et leur verse en contrepartie un quart des recettes nettes. Dans le tandem Powell-Pressburger, Pressburger occupe plutôt les postes de scénariste et de producteur que de metteur en scène, bien qu'avant la dissolution des Archers en 1958, il ait réalisé un film en solo en 1953.

Né en Hongrie en 1902, Emeric Pressburger avait publié des nouvelles dans des magazines berlinois dans les années 1920 avant de commencer à travailler pour les prestigieux studios de la Ufa à l'aube du parlant, participant par exemple à l'élaboration du scénario d'*Abschied* (1930) de Robert Siodmak, d'*Émile et les détectives* (1931) de Billy Wilder et du premier film de Max Ophüls, *Dann schon lieber Lebertran* (1931). La montée du nazisme le pousse à trouver refuge à Paris, où il travaille à nouveau comme scénariste. C'est en 1935 qu'il arrive à Londres, à l'occasion de la postsynchronisation de la version anglaise de *La Vie parisienne* de Robert Siodmak.

Après le tournage des *Chaussons rouges*, le conflit avec la Rank conduira Powell et Pressburger à renouer leur partenariat d'avant-guerre avec Alexander Korda. À de rares exceptions près, cela se traduira par une perte de contrôle des deux associés sur leurs propres projets. Les deux derniers films produits par les Archers, *La Bataille du Rio de la Plata* (1956) et *Ill Met by Moonlight* (1957) appartiennent au genre du film de guerre très en vogue dans les années 1950. Bien qu'aucun des deux ne soient des sommets de l'œuvre, le premier sera le plus grand succès commercial de leur carrière et arrivera en tête du box-office en Grande-Bretagne en 1956. Après la dissolution des Archers, Powell réalisera un seul film véritablement important, *Le Voyeur* (1960), assassiné par la critique à sa sortie mais qui fait date dans l'histoire du cinéma d'horreur, comme dans l'histoire du cinéma tout court.

A certains égards, et si on met à part le cas très particulier du *Colonel Blimp*, *Les Chaussons rouges* est le premier des « films maudits » de Powell (suivront *La Renarde* et *Le Voyeur*) et, malgré son succès commercial immédiat aux États-Unis et surtout sa redécouverte critique tardive, il inaugure le lent déclin d'une carrière en quelque sorte à son apogée, du moins du point de vue de la liberté de création dont jouit alors le duo des « Archers ». On peut d'ailleurs noter que *Les Chaussons rouges* ferme la première partie de l'autobiographie en deux volumes de Powell, et clôt la liste des films établie par Powell lui-même des réalisations des Archers ayant jouie d'une totale autonomie artistique.

2.2. Genèse des *Chaussons rouges*

L'origine du film remonte à une série de projets du grand producteur des années 1930 Alexander Korda. En 1937, il annonce à la presse la production de trois films musicaux en Technicolor. Le premier projet, intitulé *Coronet*, est inspiré de la biographie de Nijinsky, dont Korda a acquis les droits en 1934. Des tests de couleur sont effectués mais le projet est abandonné. Le second projet, *The Tempest Within*, est destiné à mettre en valeur l'actrice Merle Oberon, que Korda avait dirigée dans *La Vie privée d'Henri VIII*, et qu'il épousera quelque temps plus tard. L'actrice, qui ne sait pas danser, serait doublée dans les scènes de ballet. Le film, dont la réalisation doit être confiée au réalisateur allemand Ludwig Berger, qui a une expérience confirmée dans ce genre de productions, est à nouveau inspiré de la vie d'un danseur russe. Un premier scénario s'avérant décevant, Pressburger est appelé à la rescousse en 1939, alors qu'un accord a été passé avec Technicolor deux ans plus tôt. Les difficultés financières que Korda rencontre à ce moment de sa carrière de producteur empêchent le film de se faire. Le troisième projet est *Le Voleur de Bagdad*. Initialement, sa réalisation doit être confiée au cinéaste français Marc Allégret et Conrad Veidt et Vivien Leigh sont envisagés pour les rôles principaux. C'est finalement Ludwig Berger qui dirige le film, avec Conrad Veidt mais sans Vivien Leigh (remplacée par June Duprez). Michael Powell entre en scène au titre de réalisateur de seconde équipe en mai 1939. L'entrée en guerre de la Grande-Bretagne le 3 septembre 1939 met fin au tournage, qui sera terminé (sans Powell) aux États-Unis. Le scénario écrit par Pressburger pour *Tempest Within* reste dans les limbes quand Korda choisit de privilégier la production du *Voleur de Bagdad*. Les Archers reprennent le projet après la guerre, ayant acquis les droits auprès de Korda en mai 1946 (après des années de négociations entamées en décembre 1941) pour la somme de £ 9000 (quatre fois ce qu'ils ont déboursé pour les droits du roman de Rumer Godden ayant inspiré le scénario du *Narcisse noir*). La production sera supervisée par la Rank, qui donne le feu vert, voyant dans le projet l'occasion rêvée de pénétrer le marché américain à un moment particulièrement tendu dans les relations commerciales entre la Grande-Bretagne et les États-Unis. On sort à peine de l'épisode de la « Dalton Duty », cette taxe de 75 % sur l'importation de films américains imposée à partir du mois d'août 1947 et qui se traduit par le boycott immédiat du

marché britannique par les producteurs américains. Rank était justement aux États-Unis en train de négocier la distribution de ses productions quand la décision fut prise. Après une âpre négociation entre le gouvernement britannique et les producteurs britanniques et américains, la taxe fut supprimée en mai 1948. Une partie des recettes des films américains restait bloquée en Grande-Bretagne tandis que les distributeurs américains s'engageaient à diffuser plus largement les productions britanniques. Par suite de l'accumulation de productions américaines dans les catalogues des distributeurs, le résultat de l'opération fut très mitigé et en 1948 le marché américain semblait donc particulièrement attractif pour les producteurs britanniques.

Dès la préparation du film, Powell insiste pour que les rôles principaux soient tenus par des danseurs de ballet professionnels et non par des acteurs, alors qu'à un moment il aurait envisagé de faire appel à Vivien Leigh (et au compositeur hollywoodien Miklós Rózsa).

3. Esthétique – éléments d'analyse

Dans l'œuvre de Powell & Pressburger, *Les Chaussons rouges* appartient à la série des chefs-d'œuvre des années 1940 (après *Je sais où je vais*, *Le Colonel Blimp*, *Un Conte de Canterbury*, *Une Question de vie ou de mort*, *Le Narcisse noir* – il faudrait aussi citer ce film moins connu du grand public qu'est *Un de nos avions n'est pas rentré*) : films où il est beaucoup question d'expériences-limites, de la frontière entre la vie et la mort, de personnages manipulateurs et d'espace-temps hors du monde « réel » des gens ordinaires, personnages animés par une vision absolue. Avant la rencontre avec Pressburger pour le tournage de *L'Espion noir* en 1939, Powell a déjà mis en scène des personnages de ce genre dans certains des « *quota quickies* » qu'il a réalisés dans les années 1930, en particulier le personnage d'ingénieur naval interprété par Leslie Banks dans *The Red Ensign*. On retrouvera quelque chose de ces personnages visionnaires, ambigus et autodestructeurs dans le « Colleur » (« *the glueman* ») d'*Un Conte de Canterbury* [DIAPO 9] et, de façon beaucoup plus sinistre, dans la double figure de Mark Lewis et de son père (qu'interprète d'ailleurs Powell lui-même) dans *Le Voyeur* en 1960.

Les Chaussons rouges ouvre un cycle de quatre films à part dans la carrière de Powell et dans le cinéma britannique, des tentatives de cinéma total que Powell appellera « films composés », où musique, image, dialogues, composent une totalité harmonique. Powell emprunte le terme, comme la notion, à une tradition du cinéma allemand que Pressburger a rencontrée à la Ufa et qui a été inspirée à Powell par des films comme *La Symphonie des brigands* (1936) de Friedrich Féher avec Françoise Rosay. Un des éléments-clés de l'esthétique du cinéma composé est l'utilisation de musique préenregistrée utilisée pour un tournage en studio. Powell avait même tourné des séquences entières de *À l'angle du monde* de cette façon, réglant mouvements de caméra et déplacements d'acteurs sur *La Moldau* de Bedřich Smetana, mais la musique qu'on entend dans le film terminé a été composée par Lambert Williamson. Pourtant, l'esthétique du « film composé » a au moins un précédent illustre dans la filmographie de Powell et Pressburger, puisqu'elle a été utilisée dans la longue séquence muette (7 minutes environ) du *Narcisse noir* qui s'achève par la mort de Sœur Ruth avait été apprise par Powell lors du tournage du *Voleur de Bagdad*, puisque c'était la méthode que Korda avait souhaité mettre en œuvre pour chacun de ses trois projets de films musicaux en Technicolor lancés en 1937, méthode qui convenait parfaitement au tempérament du réalisateur principal, Ludwig Berger, qui était aux commandes lorsque Powell fut engagé comme réalisateur de seconde équipe. Le compositeur de la musique du *Narcisse noir* était déjà Brian Easdale, qui avait composé la partition de *The Heavenly Post Office*, un court métrage d'animation du GPO Film Unit réalisé par Lotte Reiniger en 1938 [DIAPO 10]. Ce lien avec le cinéma d'animation n'est pas fortuit : un des modèles revendiqués par Powell pour son « cinéma composé » n'est autre que Walt Disney – admiration partagée, entre autres, avec David Lean et Sergueï Eisenstein. Dans un article publié dans la *Penguin Film Review* en août 1946, Powell évoquait la possibilité d'une nouvelle forme de récit cinématographique combinant « invention visuelle, mouvement, pantomime, comédie, agrémentés de musique, de chansons et de dialogues quand ils seraient nécessaires – et seulement quand ils seraient nécessaires ». Et il terminait son article en posant la question rhétorique : « Pourquoi n'ai-je pas mentionné Walt Disney ? Parce qu'il habite un monde à lui tout seul, il est le plus grand génie de notre temps ». Le film suivant du cycle, *Les Contes d'Hoffmann* (« le film qui rend Minnelli bressonnien et Carmelo Bene janséniste », selon les termes du critique Yann Tobin), lui donnera satisfaction au point qu'il note dans le second volume de son autobiographie : « pour moi c'était le sommet de tout ce que je voulais faire et montrer à un public [DIAPO 11]. Peut-être n'aurais-je jamais dû tourner aucun autre film » (p. 115). Des *Contes d'Hoffmann*, le grand critique et historien du cinéma britannique Raymond Durnat écrit : « C'est le triomphe convulsif du littéralisme sur le réalisme », et encore « On ne s'étonnera pas de l'admiration de Kenneth Anger pour Powell : Hoffmann, c'est L'Effondrement du Pleasure Dome, c'est Gondola Rising. C'est le cinéma anti-bazinien et kracauerien malgré Kracauer ». On retrouvera dans *Les Contes d'Hoffmann* une grande partie de l'équipe technique ainsi que de la

troupe des *Chaussons rouges*. Du côté des techniciens, Hein Heckroth est à nouveau responsable des décors et de la direction artistique [DIAPOS 12, 13 et 14] et le montage est assuré par Reginald Mills, tandis que Christopher Challis, qui assistait Jack Cardiff pour la photographie des *Chaussons rouges*, est cette fois seul maître à bord (assisté d'un futur grand chef opérateur, Freddie Francis). Chez les danseurs, on retrouve Moira Shearer, Ludmilla Tcherina, Leonide Massine et Robert Helpmann.

Les deux films qui ferment le cycle, *Oh Rosalinda !!* (1955, d'après *La Chauve-souris*, de Johann Strauss) et *Luna de miel / Honeymoon* (1959) seront l'occasion de poursuivre des expérimentations uniques dans l'histoire du film musical mais sans que Powell ni le public, ni la critique s'en soient montrés aussi satisfaits.

[extrait 2 : le ballet des Chaussons rouges]

3.1. Les *Chaussons rouges*, entre mélodrame et film gothique dans le contexte de l'après-guerre

Une autre façon d'appréhender ce film exceptionnellement complexe est d'en relever la dimension « gothique », voire psychanalytique (Powell lui-même le désigne dans ses Mémoires comme un « ballet cinématographique freudien »). Certains aspects du ballet des « Chaussons rouges », et d'autres détails du film, appartiennent à une veine « gothique » ou « psychanalytique » qui court dans l'œuvre de Michael Powell et que l'on retrouvera notamment dans son autre film-ballet, *Les Contes d'Hoffmann*, et dans *Le Voyeur*. On doit d'ailleurs remarquer qu'une courte séquence montre Vicky Page en Coppélia, ce qui préfigure *Les Contes d'Hoffmann* et suggère en même temps la distorsion de la figure de Pygmalion qui définit le rapport de Lermontov à ses danseuses-étoiles. Tout comme la poupée Coppélia, on peut avoir l'impression que Vicky, après Boronskaïa, doit renoncer à tout ce qui ferait d'elle un être vivant pour devenir un automate capable d'incarner l'idéal que projette Lermontov. Powell et Pressburger reprendront cette thématique dans *Les Contes d'Hoffmann* à travers l'histoire de la poupée Olympia [DIAPO 15] mais également, dans l'histoire d'Antonia (qui clôt le film), la thématique de la vocation artistique destructrice : Antonia, atteinte d'une maladie mortelle héritée de sa mère cantatrice, doit choisir entre sa vocation et le bonheur conjugal avec Hoffmann. Poussée par le diabolique « docteur Miracle », elle chantera jusqu'à en mourir [DIAPOS 16 et 17]. Dans *Les Chaussons rouges*, le personnage manipulateur de Lermontov a quelque chose de vaguement inhumain, voire surnaturel : sa première apparition, nocturne, le confine dans les replis du théâtre où a lieu la première de *Hearts of Fire* [DIAPO 18]. Lors de ses déplacements en plein jour, particulièrement sur les quais de gare, il est invariablement affublé de lunettes noires qu'il ne quitte que dans l'intimité des compartiments, pour laisser voir un visage blafard. Lors de la séquence de répétition matinale de l'orchestre convoquée par Julian Craster, les yeux de Lermontov brillent d'une lueur étrange dans l'obscurité, tout comme lors de la scène où le même Julian fait preuve d'un autoritarisme très mimétique à l'égard de Vicky. Beaucoup de critiques ont vu dans le personnage de Lermontov, et dans l'interprétation qu'en donne Anton Walbrook, une figure quasi-vampirique et son personnage a quelque chose du Fantôme de l'Opéra (ce n'est pas un hasard si l'influence du film de Powell a été revendiquée par Brian de Palma sur le tournage de *Phantom of the Paradise*, version musicale du roman du roman de Gaston Leroux). Il va jusqu'à sucer son propre sang après s'être blessé en brisant un miroir d'un coup de poing dans son hôtel parisien, dont le décor tout en nuances de rouge amplifie les motifs de couleur de tout le film. Ce détail précis peut être lu comme une citation d'un rôle interprété par Walbrook dans un film de 1935, une des versions de *L'Étudiant de Prague*, où il brisait déjà un miroir d'un coup de poing. Il succédait d'ailleurs dans ce rôle à Conrad Veidt, autre acteur anti-nazi émigré en Angleterre et dirigé par Michael Powell dans plusieurs films (un des épisodes des *Contes d'Hoffmann* raconte comment le Diable vole son reflet à Hoffmann, qui parvient tout de même à le récupérer et à briser le miroir). La séquence finale des *Chaussons rouges*, qui montre Lermontov au sommet de son influence manipulatrice sur Vicky Page, confirme cette dimension quasi-surnaturelle du personnage, associé aux forces irrationnelles qui s'emparent de l'esprit et du corps de la danseuse.

« Une ancienne légende me hante, que je ne puis chasser » : tel était le mot de passe par lequel Fraulein Thiel (Valerie Hobson) répondait au Commandant Hardt (Conrad Veidt) dans *L'Espion noir*. La place du conte, du mythe et du merveilleux est centrale dans le cinéma gothique, tout comme dans celui de Powell et Pressburger. Citons par exemple les réincarnations de Deborah Kerr dans *Colonel Blimp*, le « Colleur », le Virage d'où l'on entend les pèlerins du Moyen-Age sur le chemin de Canterbury et le triple miracle final dans *Un Conte de Canterbury*, le tourbillon de Corryvreckan et les ruines maudites de Moy Castle dans *Je sais où je vais*, l'escalier qui mène au Paradis et le Tribunal de l'au-delà dans *Une Question de vie ou de mort*. Dans *Les Chaussons rouges*, il y a d'abord la transposition explicite (quoique retorse) du conte d'Andersen, y compris dans ses dimensions religieuse (ici, la religion de la danse) et sanglante. Les détracteurs du film, à l'époque, parurent avoir oublié ce dernier détail et reprochèrent à Powell et Pressburger le plan sur les jambes ensanglantées de Vicky. Outre la rime visuelle faisant écho à un moment précis du ballet vu plus tôt dans le film,

c'était surtout un élément de fidélité au récit d'Andersen, dont l'héroïne, à sa demande, se fait trancher les pieds par un bûcheron. Mais on retrouve des éléments empruntés à Hoffmann (comme on vient de le voir) auquel fait écho « La Boutique fantasque », qui raconte aussi l'histoire d'une poupée mécanique, mais aussi à Charles Perrault (*Cendrillon*), à Mme Leprince de Beaumont (*La Belle et la Bête*, peut-être via Cocteau : séquence de la visite de Vicky à la villa de Lermontov – le film de Cocteau date de 1946).

Cette dimension du film correspond à une tendance forte du cinéma britannique de l'époque. À partir du milieu des années de guerre, le public britannique commence à manifester des signes de lassitude envers le cinéma de propagande émanant du Ministère de l'Information et des grands studios comme Ealing ou Gainsborough et se tourne de plus en plus vers un cinéma de genre qui connaît son apogée dans l'immédiat après-guerre (seuls deux films de guerre seront tournés en Grande-Bretagne en 1944). Le milieu des années 1940 constitue d'autre part un zénith en matière de fréquentation des salles, et aussi en matière de renommée mondiale du cinéma britannique. Des œuvres comme *Brève rencontre*, *Hamlet* ou *Le Troisième Homme* figurent en bonne place dans les grands festivals internationaux (Cannes, Venise, Berlin) et remportent les récompenses les plus prestigieuses. Des cinéastes de premier plan comme David Lean ou Carol Reed font partie du panthéon de la critique internationale.

Parmi les genres les plus populaires, le film en costumes et le thriller sont certainement les plus prisés. On observe une première vague, relativement discrète, de cinéma gothique ou d'horreur, inaugurée avec *The Halfway House* (1944) de Basil Dearden et surtout *Dead of Night (Au Cœur de la nuit)* (1945), film collectif auquel ont notamment participé Dearden et Cavalcanti. On peut également citer *Uncle Silas* (1947), *Daughter of Darkness* (1947) ou *The Three Weird Sisters* (1948) [DIAPHO 19]. Plus largement, certains critiques ont associé le terme de gothique au studio Gainsborough, dont les films en costume, de plus en plus populaires à partir de la fin de la guerre, se caractérisent par un mélange d'excès, de romantisme, de violence, souvent centrés sur les émotions intenses d'un personnage féminin et s'adressant d'ailleurs à un public féminin. Le couple formé à l'écran par Margaret Lockwood et James Mason dans *The Man in Grey* (1943) ou *The Wicked Lady* (1945) incarne à la perfection ces récits qui tournent le dos au réalisme d'inspiration documentaire qui avait dominé le début de la décennie. Dans cette série de films, on peut relever en particulier *The Seventh Veil* (1945), de Compton Bennett, qui associe une forte dimension psychanalytique à un récit dont l'héroïne (Ann Todd) est une brillante pianiste sous l'emprise de son tuteur (James Mason), qui veut la contraindre à choisir entre sa carrière et sa vie sentimentale.

3.2. Film sur l'art, film dans le film

Enfin, beaucoup d'éléments indiquent que le véritable sujet des *Chaussons rouges* est la création artistique, voire le cinéma. Il appartient au genre du *backstage musical*, dont il reproduit la structure générale tout en modifiant certaines caractéristiques fondamentales. Ainsi, alors que le *backstage musical* hollywoodien classique (*Broadway Melody*, 1931, *42nd Street*, 1933) se termine sur le spectacle dont tout le film raconte la mise en place, dans *Les Chaussons rouges* le ballet du même nom est suivi d'encore une heure de film. De plus, le *backstage musical* repose généralement sur la convention hollywoodienne du *happy ending* et de la réunion des amants : tel n'est pas le cas dans *Les Chaussons rouges*. En revanche, la dimension autoréférentielle propre au genre, qui est souvent une métaphore de la production cinématographique, est bien préservée. Le film comporte de nombreuses allusions à sa propre genèse (remplacement du compositeur par exemple) et le nom de Léonide Massine apparaît plusieurs fois sur des programmes. La longue séquence du ballet des « Chaussons rouges » qui constitue le clou du film (mais celui-ci a beaucoup d'autres beautés) est précédée d'un plan où l'on voit des mains gantées feuilleter un programme : cela évoque un de ces génériques de films hollywoodiens classiques où pareil effet est utilisé et confère à la séquence de ballet le statut d'un film dans le film. Cette analyse est confirmée au moment où, au cœur de la séquence, la figure de Lermontov surgit en silhouette en contrechamp du gros plan sur le visage terrifié de la ballerine, alors qu'en fond d'image (et de scène) nous apercevons des projecteurs qui évoquent autant un dispositif d'éclairage de cinéma que celui d'un éclairage de scène de théâtre. Il est certain que le personnage de Lermontov est inspiré de modèles historiques, et en particulier de Serge de Diaghilev et d'Alexander Korda. Diaghilev avait congédié Nijinski quand ce dernier lui avait annoncé son mariage avec Romola de Pulsky, et Massine, qui avait alors remplacé Nijinski, avait dû lui-même quitter les Ballets Russes en raison de sa liaison avec la ballerine Vera Savina. Nombreux sont cependant les commentateurs à avoir remarqué que Lermontov est aussi une figure de Powell lui-même, qui savait se montrer tyrannique sur les plateaux. De plus l'investissement total dans l'art exigé par Lermontov trouve un écho dans le titre de l'autobiographie de Powell, *Une Vie dans le cinéma*. À certains égards, une lecture autoréférentielle du film se justifie d'ailleurs. De même que Lermontov engage le jeune Julian Craster pour composer la musique du ballet « Les Chaussons rouges », Powell et Pressburger se séparèrent de leur compositeur attitré, Allan Gray,

trois mois avant le tournage, pour demander à Brian Easdale, qui avait déjà composé la partition du *Narcisse noir*, de réécrire entièrement celle des *Chaussons rouges*. La scène où Craster fait écouter à Lermontov et à ses collaborateurs quelques-unes de ses trouvailles reproduit les circonstances dans lesquelles Powell et Pressburger découvrirent la composition d'Easdale pour leur film. De la même façon, Powell congédia son décorateur habituel, le pourtant génial Alfred Junge, à la suite d'un désaccord manifesté par ce dernier concernant le clou du film, le fameux ballet de dix-sept minutes. Powell, qui considérait que *Les Chaussons rouges* serait une étape de plus dans sa recherche du film parfait, ou plus modestement de ce qu'il appelait « film composé », avait décidé qu'après l'arrivée à Monte-Carlo, plus aucun plan ne montrerait le public des ballets puisque tout désormais se passait dans la tête des personnages de Vicky et de Julian. Junge, que Powell, dans ses Mémoires, présente comme un décorateur « réaliste », jugea que c'était aller trop loin, ce que Powell ne pouvait accepter. Il remplaça Junge par Hein Heckroth, peintre surréaliste et décorateur allemand émigré en Angleterre en 1935 et qui avait travaillé comme assistant de Junge pour les costumes d'*Une Question de vie et de mort* et du *Narcisse noir* (on lui doit aussi les décors du couvent de Mopu dans ce dernier film). Heckroth était au croisement des mouvements surréaliste et expressionniste : il avait collaboré avec Otto Dix mais aussi avec Max Ernst et avait déjà une longue expérience de décorateur de ballets. Il sera également responsable des décors de *La Renarde* en 1950 et des *Contes d'Hoffmann* en 1951 et du *Rideau déchiré* de Hitchcock en 1966. Parmi d'autres détails autoréférentiels, on peut relever le programme où l'on peut lire que la chorégraphie de « La Boutique fantasque » est signée « Léonide Massine », qui interprète le rôle de Grischa Lioubov dans le film, et qui est effectivement l'auteur de cette chorégraphie. Quant à l'opéra « Cupidon et Psyché » composé par Julian Craster, il porte le même titre que l'opéra (inachevé) réellement composé par Brian Easdale, auteur de la partition du film. Dans des notes conservées par Powell, Easdale révèle qu'une partie du matériau de cet opéra aurait été utilisé dans *Les Chaussons rouges*. Ce brouillage des frontières entre fiction et réalité est d'ailleurs l'un des thèmes du film et atteint son sommet dans la dernière séquence, où la fiction s'empare de la réalité pour mener Vicky à sa perte : la clôture entre *Les Chaussons rouges* (le film) et « Les Chaussons rouges » (le ballet) cesse d'opérer dès lors que le conte commun à l'un et à l'autre exerce son pouvoir par la matérialité des chaussons rouges portés par la danseuse, qui est aussi l'actrice. Powell avait d'ailleurs donné comme seule consigne à Moira Shearer de styliser l'ultime saut de son personnage du haut du pont surplombant la voie ferrée à la manière d'une danseuse.

L'idéal représenté dans le film est aussi un idéal cosmopolite, ce qui se manifeste non seulement dans l'internationalisme de l'équipe du film, mais aussi dans le polyglottisme du dialogue, la multiplicité des sources culturelles ayant inspiré le scénario, le caractère composite des décors et du style. De ce point de vue, Powell et Pressburger appartiennent à une famille de créateurs mal à l'aise dans le moule étroit qui va de plus en plus contribuer à définir la carte d'identité du cinéma britannique, une fois passée l'euphorie des années d'après-guerre : on pourrait citer, parmi d'autres, Cavalcanti, Carol Reed, David Lean, Thorold Dickinson – lequel, l'année suivant la sortie des *Chaussons rouges*, réalise une adaptation de *La Dame de Pique*, d'après Pouchkine, où Anton Walbrook, encore lui, crève l'écran dans le rôle principal. Entre 1945 et 1948, sont réalisés *Brève rencontre* (1945), *De Grandes Espérances* (1946), *Huit Heures de sursis* (1947) et *Hamlet* (1948).

L'idéal représenté tient aussi lieu de manifeste cinématographique. Le cinéma de Powell et Pressburger est ici un cinéma dans la tradition de Méliès, du spectaculaire, du cinéma des attractions, comme le rappellent bien des éléments du ballet central, qui évoque aussi l'expressionnisme et le cinéma muet. L'évocation de l'univers forain rappelle *Le Cabinet du Docteur Caligari* (Robert Wiene, 1919) ou *Le Cabinet des Figures de cire* (Paul Leni, 1924) : loin d'être rassurant, c'est un univers inquiétant, associé à la folie et à la mort – ce pourquoi le cinéma gothique et d'horreur en fera grand usage. Certains éléments de décor font nettement penser aux décors des films de Méliès (par exemple le *Voyage dans la Lune*), tandis que d'autres renvoient plutôt à l'univers de la peinture surréaliste (le film suit de peu l'expérience hollywoodienne de Dali, par exemple sur le tournage de *La Maison du Docteur Edwardes* [1945] d'Alfred Hitchcock, et certains effets plastiques anticipent la séquence onirique de *Sueurs froides* [1959]). Certains rapprochements ont été faits avec le cinéma expérimental de Maya Deren et avec les films de Jean Cocteau.

Le « message » du film, si message il y a, a été ainsi résumé par le critique Thomas Elsaesser dans un article général sur Powell, qu'il comparait à Jean-Luc Godard (en 1968) : « ce sont tous deux des romantiques réactionnaires, dont la protestation contre le monde moderne est l'acceptation de la mort, jusqu'au suicide, comme le prix inévitable à payer pour rester un artiste, et par conséquent un être humain ». Dans le prologue de ce qui sera son dernier film, *Return to the Edge of the World* (1978), nous voyons Michael Powell au milieu des studios de Pinewood s'adresser à nous et affirmer « voilà ma vie » (« This is my life »), comme en écho de ce crédo affirmé sur le mode hyperbolique dans *Les Chaussons rouges* et qui met en équation l'art et la vie mais aussi sans doute, de façon plus provocatrice, l'art et la mort.

[DIAPOS 20 à 23 : bibliographie]

- Natacha Thiéry, *Photogénie du désir. Michael Powell et Emeric Pressburger 1945-1950*, Rennes, PUR, 2009
- Michael Powell, *A Life in Movies. An Autobiography*, Londres, Faber & Faber, 2000 (1986)
- Michael Powell, *Million-Dollar Movie*, London, Mandarin, 1993 (1992)
- Michael Powell, *Une Vie dans le cinéma. Autobiographie*, Lyon: Institut Lumière / Arles: Actes Sud, 1997
- Michael Powell, *Million-Dollar Movie: une vie dans le cinéma*, Lyon: Institut Lumière / Arles: Actes Sud, 2000
- Francis Rousselet, *Et le cinéma britannique entra en guerre...*, Paris, Cerf-Corlet, 2009
- Mark Connelly, *The Red Shoes*, Londres et New York, I. B. Tauris, 2005
- Andrew Moor, *Powell and Pressburger. A Cinema of Magic Spaces*, Londres et New York, I. B. Tauris, 2005
- *La Lettre de la Maison Française d'Oxford* n° 11, Trinity-Michaelmas 1999
- *Rétrospective Powell et Pressburger*. Textes et iconographie réunis par Roland Cosandey, Locarno, Éditions du Festival, 1982
- Ian Christie, *Powell, Pressburger and Others*, Londres, BFI, 1977
- Ian Christie, *Arrows of Desire: The Films of Michael Powell and Emeric Pressburger*, Londres, Waterstone, 1985
- Steve Chibnall, *Quota Quickies. The Birth of the British 'B' Film*, Londres, BFI Publishing, 2007