

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

CHARLES LAUGHTON

La Nuit du chasseur



par Jean-Sébastien Chauvin

MODE D'EMPLOI

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

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

www.transmettrelecinema.com



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

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

Rédacteur en chef : Thierry Méranger

Rédacteur du livret : Jean-Sébastien Chauvin

Iconographe : Magali Aubert

Révision : Cyril Béghin

Conception graphique : Thierry Célestine

Conception (printemps 2016) : Cahiers du cinéma – 18-20 rue Claude Tillier – 75012 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com

Achevé d'imprimer par IME by Estimprim : juillet 2016

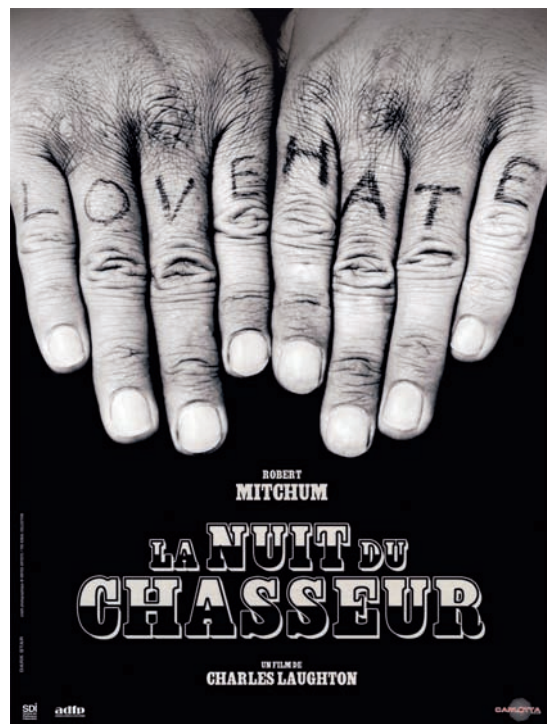
SOMMAIRE

| | |
|---|-----------|
| Synopsis et fiche technique | 1 |
| Réalisateur – Charles Laughton, cinéaste et acteur | 2 |
| Genèse – Les mystères d'une création | 3 |
| Découpage narratif | 4 |
| Acteurs – Du minéral au simiesque | 5 |
| Récit – « <i>I never heard it better told</i> » | 6 |
| Mise en scène – Projections nocturnes | 8 |
| Point de vue – Fanatisme et sexualité | 10 |
| Séquence – D'un miroir l'autre | 12 |
| Motifs – Un film cosmique | 14 |
| Filiations – La quête du foyer | 15 |
| Parallèles – Deux mondes distincts | 16 |
| Document – <i>La Nuit</i> de Marguerite Duras | 18 |
| Influences – L'imaginaire pictural de Charles Laughton | 20 |

À consulter

FICHE TECHNIQUE

SYNOPSIS



La Nuit du chasseur (The Night of the Hunter)

États-Unis, 1955

| | |
|-------------------------------|---|
| <i>Réalisation :</i> | Charles Laughton |
| <i>Scénario :</i> | James Agee, Charles Laughton, d'après le roman de Davis Grubb |
| <i>Image :</i> | Stanley Cortez |
| <i>Direction artistique :</i> | Hilyard M. Brown |
| <i>Décors :</i> | Alfred E. Spencer |
| <i>Son :</i> | Stanford Houghton |
| <i>Montage :</i> | Robert Golden |
| <i>Musique :</i> | Walter Schumann |
| <i>Producteur :</i> | Paul Gregory |
| <i>Production :</i> | United Artists |
| <i>Durée :</i> | 1 h 32 (salle), 1 h 29 (DVD) |
| <i>Format :</i> | 1.66, 35 mm, noir et blanc |
| <i>Tournage :</i> | 15 août – 7 octobre 1954 |
| <i>Distribution France :</i> | Carlotta Films |
| <i>Sortie :</i> | 26 juillet 1955 (États-Unis) 11 mai 1956 (France) |

Interprétation

| | |
|-------------------------|------------------|
| <i>Harry Powell :</i> | Robert Mitchum |
| <i>Rachel Cooper :</i> | Lillian Gish |
| <i>Willa Harper :</i> | Shelley Winters |
| <i>John Harper :</i> | Billy Chapin |
| <i>Pearl Harper :</i> | Sally Jane Bruce |
| <i>Icey Spoon :</i> | Evelyn Varden |
| <i>Walt Spoon :</i> | Don Beddoe |
| <i>Ruby :</i> | Gloria Castillo |
| <i>Birdie Steptoe :</i> | James Gleason |
| <i>Ben Harper :</i> | Peter Graves |

Pendant la Grande Dépression des années 30 aux États-Unis, un faux prêcheur du nom de Harry Powell sévit sur les routes, séduisant des veuves – tout en ayant une sainte horreur de la sexualité – et les assassinant pour leur argent. C'est ainsi que les jeunes Pearl et John Harper croisent son chemin, dans le sud. Leur père, Ben, a tué deux hommes lors d'un hold-up et, avant d'être arrêté, a caché l'argent dans la poupée de la petite fille, faisant promettre à ses enfants de ne jamais révéler ce secret, même à leur mère, Willa. Le prêcheur séduit cette dernière et l'épouse : il a connu Ben Harper en prison et espère ainsi extirper le secret de la cachette aux enfants. John est seul à se méfier instinctivement de lui, refusant de révéler où l'argent est caché. Un soir, surpris en train de menacer Pearl pour qu'elle rompe ce secret, Powell tue Willa. Acculés, les enfants s'enfuient à bord de la barque de leur père, non sans avoir avoué où est l'argent. Commence alors pour eux une dérive le long de la rivière, où ils pénètrent un monde presque fantastique. Mais le prêcheur est à leurs trousses. Ils trouvent refuge chez une vieille dame, Rachel Cooper, qui héberge d'autres enfants. Powell finit par les retrouver ; la vieille dame comprend le danger et le menace de son fusil. Une nuit, il revient mais Rachel le blesse et appelle la police. Il est arrêté et jugé devant une foule hystérique. Les enfants, eux, ont trouvé un nouveau foyer.

FILMOGRAPHIE

Charles Laughton acteur

- 1932 : *Une soirée étrange* (*The Old Dark House*) de James Whale
1932 : *Le Signe de la croix* (*The Sign of the Cross*) de Cecil B. DeMille
1933 : *La Vie privée d'Henry VIII* (*The Private Life of Henry VIII*) d'Alexander Korda
1935 : *Les Révoltés du Bounty* (*Mutiny on the Bounty*) de Frank Lloyd
1935 : *L'Extravagant Mr Ruggles* (*Ruggles of Red Gap*) de Leo McCarey
1939 : *Quasimodo* (*The Hunchback of Notre Dame*) de William Dieterle
1939 : *La Taverne de la Jamaïque* (*Jamaica Inn*) d'Alfred Hitchcock
1942 : *Six destins* (*Tales of Manhattan*) de Julien Duvivier
1943 : *Vivre libre* (*This Land is Mine*) de Jean Renoir
1944 : *Le Suspect* (*The Suspect*) de Robert Siodmak
1947 : *Le Procès Paradine* (*The Paradine Case*) d'Alfred Hitchcock
1954 : *Chaussure à son pied* (*Hobson's Choice*) de David Lean
1957 : *Témoin à charge* (*Witness for the Prosecution*) de Billy Wilder
1960 : *Spartacus* de Stanley Kubrick
1962 : *Tempête à Washington* (*Advise and Consent*) d'Otto Preminger

RÉALISATEUR

Charles Laughton, cinéaste et acteur

S'il y a dans *La Nuit du chasseur* l'évidence du génie, on ne saura jamais à quoi aurait pu ressembler une œuvre complétée par d'autres films : le long métrage de 1955 restera l'unique réalisation de Charles Laughton, à l'époque surtout connu comme acteur pour avoir travaillé avec Alfred Hitchcock, Cecil B. DeMille, Julien Duvivier, Jean Renoir ou Robert Siodmak. Après *La Nuit du chasseur*, Laughton eu en effet le projet d'adapter un roman de Norman Mailer, *Les Nus et les Morts*, mais la magie qui avait opéré avec son premier essai ne se reproduisit pas et le projet fut finalement réalisé par Raoul Walsh. Les films uniques de l'histoire du cinéma sont souvent le fait de comédiens – *Wanda* de Barbara Loden, épouse d'Elia Kazan, *La Vengeance aux deux visages* de Marlon Brando – mais aussi d'écrivains – *Un chant d'amour* de Jean Genet, *Yūkoku* de Mishima. Ces artistes, trouvant à satisfaire leur besoin de création d'une autre manière, ne sentiraient-ils pas une impérieuse nécessité dans la réalisation ? Laughton en effet a continué à jouer après son film, notamment dans *Témoin à charge* de Billy Wilder et *Spartacus* de Stanley Kubrick. Mais il est probable aussi que l'échec de *La Nuit du chasseur* a lourdement affecté le cinéaste, qui y avait mis tout son cœur. Mal distribué par le studio qui l'avait produit, le film ne généra d'abord qu'une certaine indifférence. À l'exception de quelques individus qui perçurent immédiatement son génie, il a fallu attendre des années pour qu'il soit considéré à sa juste valeur. En 1962, sept ans après avoir réalisé son chef-d'œuvre, Laughton emportait finalement avec lui la vérité sur son renoncement.

L'amour de « l'homme du peuple »

Laughton n'a pas toujours été comédien. C'est à 26 ans, en 1925, qu'il embrasse cette carrière, allant étudier à la Royal Academy of Dramatic Art de Londres, avant de débiter sur les planches. Auparavant, le jeune Britannique a travaillé dans l'hôtel familial en qualité de gérant. Philippe Garnier émet l'hypothèse que ces années passées à travailler à l'hôtel ont donné à Laughton tout le loisir d'observer ses contemporains, ce qui l'aidera sans doute à acquérir la compréhension



DR.

humaine nécessaire au travail du comédien et à celui du réalisateur. Le critique dresse d'ailleurs un portrait assez saisissant du personnage : « Déjà différents des autres à cause de sa spectaculaire laideur et de ses préférences sexuelles, le jeune Charles aimait les gens sinon la société. Il éprouvait une haine viscérale pour "l'establishment" et pour les prétentions sociales mais était attiré par "l'homme du peuple", sans paternalisme. »¹ C'est bien, à n'en pas douter, cet amour de l'humain et du peuple que dégage *La Nuit du chasseur*, dont le regard sur les « rednecks » américains, ces ruraux souvent moqués, n'est pas soupçonnable de la condescendance que l'homme cultivé et urbain qu'était Laughton aurait pu avoir envers des « ploucs » pétris de superstition religieuse.

Un talent de conteur

Au cinéma, Laughton interprétait souvent des personnages moralement troubles – dans *La Vie privée d'Henri VIII* d'Alexander Korda, *Les Révoltés du Bounty* de Frank Lloyd ou *Tempête à Washington* d'Otto Preminger – mais il savait aussi sautiller dans des comédies comme *L'Extravagant Mr Ruggles* de Leo McCarey. Quand Paul Gregory, alors agent, le rencontre en 1950, la carrière de Laughton est derrière lui. Mais Gregory l'a vu au « *Ed Sullivan Show* », une émission de télévision populaire, déclamer des extraits de la Bible ; la capacité de l'acteur à captiver la foule lui a immédiatement sauté aux yeux. Gregory propose à Laughton de faire une tournée avec le même répertoire en écumant les salles de plusieurs villes. Ce sera à travers tout le pays un succès phénoménal, au point que Laughton fait la couverture du *Time*. C'est peut-être dans ce talent inné pour conter une histoire qu'est tapie la beauté singulière de *La Nuit du chasseur*. Car si les cinéastes racontent tous quelque chose, ils ne sont pas tous des conteurs comme l'est Laughton, dont le film est l'équivalent d'un récit horrifique narré par un parent au coin du feu.

1) Philippe Garnier, *La Main du seigneur*, bonus de l'édition DVD, Wild Side Vidéo, 2014.

GENÈSE

Les mystères d'une création



Le génie d'un film ne repose pas uniquement sur la puissance créatrice d'un artiste, contrairement à l'idée répandue en Europe selon laquelle l'auteur d'un film est le réalisateur et lui seul. Il y a une vérité dans cette assertion, puisque le metteur en scène est à la fois chef d'orchestre et créateur, mais elle n'explique pas toujours pourquoi la magie opère soudainement sur un film que rien ne prédisposait à être un classique, surtout quand il s'agit d'une première œuvre. Inversement, un film ne devient pas un chef-d'œuvre parce qu'on y a aggloméré les meilleurs talents. Il y a un mystère inhérent à la réussite d'une œuvre telle que *La Nuit du chasseur*, faite de connexions invisibles, de rencontres, d'intuitions, tout un faisceau d'éléments plus ou moins dicibles. C'est Paul Gregory (cf. p. 2) qui proposa à Charles Laughton de mettre en scène *La Nuit du chasseur*, d'après un premier roman dont il avait lu les épreuves et qui allait devenir un best-seller à sa sortie, en 1953. Gregory savait que Laughton avait déjà été metteur en scène au théâtre et avait travaillé avec Bertolt Brecht. Une rencontre entre le romancier Davis Grubb et Laughton, qui avait adoré son livre, fut organisée. Les deux grands conteurs d'histoires s'entendirent très bien. Cette complicité n'est pas pour rien dans la réussite du film. Les deux hommes entretenirent une correspondance pendant la préparation du tournage. Grubb envoya des dizaines de croquis expliquant comment il voyait les scènes, ce qui constitua une source d'inspiration essentielle pour Laughton.

Qu'est-ce que le style ?

Laughton lui-même vit plusieurs films de D. W. Griffith avant le tournage, étudiant le brio narratif du réalisateur de *Intolérance* (1916) – ce qui, accessoirement, lui donna l'idée d'employer la muse du cinéaste, Lillian Gish. Dans un entretien¹, Stanley Cortez, le directeur de la photographie auquel on doit les images tout en ombres expressionnistes du film, résume ce qu'a pu être le processus créatif : « Le style n'est pas une affaire de technique, de savoir, c'est une manière d'assimiler, d'une certaine façon, tout ce qui se passe autour de soi, les gens qu'on rencontre, les livres qu'on lit, les événements auxquels

on assiste... C'est le reflet de votre existence. » Plus loin il donne un exemple précis : « Lorsque nous préparions la dernière scène entre Mitchum et Shelley Winters, juste avant le meurtre, Charles venait me demander : "Stan, à quoi penses-tu ?" [...] J'ai fini par répondre : "Puisqu'on est obligé de tout t'expliquer, je suis heureux de t'apprendre qu'en ce moment, je pense à une musique Charles..." "Et serait-il indiscret de te demander de quelle musique il s'agit ?" "*La Valse triste*, de Sibelius..." Il est devenu tout blanc : "Absolument, c'est absolument une valse qu'il nous faut ici !" Il a envoyé chercher le compositeur Walter Schumann et c'est comme cela que la valse de *La Nuit du chasseur* a été écrite. La musique pour moi est souvent le déclencheur qui m'amène à choisir tel ou tel cadrage, telle ou telle lumière. »

Hétérogène et harmonieux

Le talent d'un artiste consiste ainsi à se saisir des ondes et idées qui gravitent autour de lui et à les passer au crible de ses propres conceptions. D'où un film au style hétérogène et pourtant très harmonieux. Laughton tourna en moins de deux mois, ce qui est peu au regard des canons hollywoodiens. S'il ne connaissait pas grand-chose à la technique, il avait néanmoins une grande connaissance de l'art et une façon très fluide de communiquer avec ses collaborateurs, en particulier les acteurs. C'est ainsi qu'il orienta le jeu de Robert Mitchum – auquel il avait d'abord préféré Gary Cooper, qui refusa le rôle – dans un sens parfois bouffon. On ne peut que conclure avec la critique Simon Callow² : « L'homme qui adorait les mots mais ne savait pas écrire, l'homme qui adorait l'art mais ne savait pas peindre, l'homme qui adorait l'autorité mais préférait travailler en collaboration, avait enfin trouvé ses pinceaux, sa plume, son équipe. »

1) Claude Ventura et Laurence Gavron, « Entretien avec Stanley Cortez », *Cinéma, Cinémas*, 1984 (parmi les bonus du DVD *Wild Side*).

2) Simon Callow, *The Night of the Hunter*, British Film Institute, 2002.

De l'amour à la haine

Quand on adapte un livre au cinéma, on peut tout aussi bien le respecter à la lettre que le trahir un peu. Parfois il s'agit d'une nouvelle de quelques pages à peine qui donne lieu à des développements inattendus quand elle devient un film. De son côté, Charles Laughton et son scénariste James Agee, auteur d'une première version de... 293 pages (cf. p. 20), sont restés plutôt fidèles au roman de Davis Grubb dont ils reprennent l'anecdote, la structure narrative et les principaux enjeux. Néanmoins, quelques ajustements ont été parfois nécessaires. On comparera ainsi, à l'invite de Philippe Garnier (*op. cit.*), la scène où Harry Powell se rend à un spectacle de striptease. Dans le film c'est la main dont les phalanges sont tatouées « *hate* » qui plonge dans la poche et active la lame du couteau, déchirant sa veste (00:04:43). Une lecture du passage correspondant dans le roman (collection Folio, 2004), montrera qu'il s'agissait initialement de la main indiquant « *love* ». Comment expliquer ce changement ? Il est évident qu'à l'image, la symbolique sexuelle du couteau manié par la main « aimante » aurait sans doute été trop explicite et subversive, risquant d'attirer les foudres de la censure. D'une manière générale, Laughton a gommé les aspects les plus crus de la violence et du sexe qu'on trouve décrits notamment au début du roman, comme une scène où le précheur grave une croix au couteau sur le ventre d'une prostituée. Par ailleurs, la dimension fantastique diffuse du film (cf. p. 8) est absente du roman.

DÉCOUPAGE NARRATIF

Le DVD utilisé pour le minutage est celui de l'édition Wild Side mais le séquençage proposé ne correspond pas à son chapitrage, ici mentionné à titre indicatif.

1. Au ciel (00:00:29 – 00:02:52 ; chap. 1-2)

Le générique défile sur un ciel étoilé. Une musique tonitruante laisse place à une comptine. Puis le buste d'une vieille dame, Rachel Cooper, apparaît dans le ciel entouré de visages d'enfants. Elle les met en garde contre les faux prophètes. La caméra survole alors un paysage ensoleillé, plongeant sur des enfants qui jouent à cache-cache et découvrent le cadavre d'une femme dans une cave.

2. Le prêcheur (00:02:53 – 00:05:18 ; chap. 2)

Alors que Miss Cooper continue à parler, la caméra plonge sur un prêcheur en voiture, qui parle à Dieu des veuves qu'il a tuées. Il assiste ensuite à un spectacle de striptease. On découvre ses deux mains tatouées « hate » et « love » lorsqu'il déploie son couteau en cachette. Il est arrêté par un policier pour vol de voiture, puis jugé au tribunal et envoyé au pénitencier.

3. La promesse (00:05:19 – 00:07:34 ; chap. 3)

La caméra reprend son survol et s'arrête sur deux enfants, Pearl et John, jouant à la poupée. Leur père arrive en voiture, fébrile, après avoir commis un hold-up sanglant. Il cache l'argent volé et fait promettre aux enfants de garder le secret. Il est arrêté par la police sous le regard douloureux de John.

4. Ben Harper condamné (00:07:35 – 00:11:58 ; chap. 4)

Ben Harper est jugé à son tour. Il occupe la même cellule que Harry Powell, le prêcheur, qui essaie en vain de lui faire avouer où est caché l'argent. Après l'exécution de Harper, le bourreau accablé rentre chez lui et va border ses deux enfants endormis, tandis que commence une chanson enfantine sur un pendu.

5. Travaux d'approche (00:11:59 – 00:15:17 ; chap. 4)

Ce sont des enfants qui chantent sous le regard de

Pearl et John. Dans la boutique des Spoon, Icey insiste auprès de Willa pour qu'elle se remarie, tandis qu'un train inquiétant avance vers nous. À la nuit tombée, John invente une histoire pour Pearl. Une ombre gigantesque apparaît sur le mur de leur chambre : celle du prêcheur qui rode près de la maison. Les deux enfants se couchent tandis que le prêcheur chantonne.

6. Spectacle et séduction (00:15:18 – 00:26:42 ; chap. 5-6)

À l'embarcadère, John discute avec oncle Birdie qui lui parle du prêcheur. Ce dernier, chez les Spoon, séduit tout le monde, sauf John. Il fait son petit spectacle de mains. Au pique-nique, Icey conseille à Willa de parler de l'argent au prêcheur. Powell dit à John que le magot est caché dans la rivière mais il remarque le sourire sur le visage de l'enfant. Plus tard, John rentre chez lui et est alpagué par Powell qui lui annonce son mariage avec sa mère. Il insiste au sujet de l'argent.

7. Le mariage (00:26:43 – 00:34:21 ; chap. 6-7)

La voiture des nouveaux mariés part. John insiste pour que Pearl garde leur secret. La nuit des noces, le prêcheur signifie sèchement à Willa, pleine de désir, qu'ils ne feront jamais l'amour et il l'humilie devant un miroir. Oncle Birdie pêche avec John et fait part de sa méfiance au sujet de Powell. Willa, devenue fanatique, fait un prêche à l'église. Pearl, de son côté, joue à découper des figurines dans les billets éparpillés mais John les range avant que le prêcheur puisse les voir. Willa demande alors à John pourquoi il ment au sujet du prêcheur.

8. Le meurtre de Willa (00:34:22 – 00:39:33 ; chap. 7-8)

Alors que Willa quitte la boutique des Spoon, Harry Powell cherche à faire avouer aux enfants où est caché l'argent. Il réussit presque à manipuler Pearl, qui tient bon et respecte son serment. Willa arrive près de la maison et entend Pearl hurler face aux menaces de Powell. Walt Spoon fait part de ses doutes sur Powell à sa femme. Au

même moment, le prêcheur s'apprête à tuer Willa dans la chambre. John est réveillé par la voiture qui s'en va dans la nuit, et se recouche.

9. Enfants en fuite (00:39:34 – 00:54:37 ; chap. 9-10)

Le lendemain, le prêcheur fait croire aux Spoon que Willa est partie. Son cadavre flotte dans l'eau, attaché à la voiture. Les enfants sont cachés à la cave et prévoient de s'enfuir. Icey Spoon les fait sortir de leur cachette. De son côté, Birdie, paniqué à l'idée qu'on puisse penser qu'il a tué Willa, se saoule. Devant le festin préparé par Miss Spoon, Powell cherche à faire avouer les enfants. John prétend que l'argent est caché à la cave, où les enfants enferment le prêcheur avant de s'enfuir, non sans avoir dit la vérité au sujet de la poupée. À l'embarcadère, Birdie est ivre. Les enfants détachent la barque et échappent de justesse au prêcheur.

10. Dérive en barque (00:54:38 – 01:04:41 ; chap. 11)

Les deux enfants dérivent sur la rivière tandis que Pearl entame une chanson. Walt Spoon lit une lettre de Powell disant qu'il a amené les petits chez sa sœur. En réalité, il est à leur poursuite sur un cheval. Les enfants affamés se font offrir une pomme de terre par une femme et Powell fait un prêche auprès de travailleurs journaliers. À la nuit tombée, les enfants font escale dans une grange. Mais leur repos est de courte durée quand John aperçoit le prêcheur. Ils repartent. La barque s'arrête d'elle-même sur le rivage tandis que les enfants dorment.

11. Miss Cooper héberge les enfants (01:04:42 – 01:11:11 ; chap. 12)

John est réveillé par Miss Cooper, qui leur ordonne de venir dans sa maison où elle héberge d'autres enfants. Elle les lave, les emmène en ville où l'une des filles, Ruby, drague des garçons. La nuit, la vieille dame leur lit un passage de la Bible mais John sort sur le perron, faisant mine de ne pas écouter. Une fois les filles couchées, Rachel lui

demande une pomme. John s'approche, plus confiant.

12. Le retour du prêcheur (01:11:12 – 01:17:03 ; chap. 13)

En ville, Ruby va retrouver des garçons mais le prêcheur l'aborde. Il lui offre une glace pour avoir confirmation de la présence des enfants. Une fois rentrée, elle avoue tout à Miss Cooper. Le lendemain Harry Powell arrive devant la maison. Miss Cooper comprend vite que ce prêcheur n'en est pas vraiment un. Quand il cherche à récupérer la poupée, elle le menace avec son fusil. Il s'enfuit en hurlant : il reviendra cette nuit.

13. Une nuit de veille (01:17:04 – 01:22:33 ; chap. 14-15)

La nuit, Miss Cooper est sous la véranda avec son fusil tandis que le prêcheur attend dehors. Ils entonnent un chant à l'unisson mais quand Ruby arrive avec une bougie, Powell en profite pour disparaître. Miss Cooper réunit les enfants et tire sur le prêcheur quand il surgit soudainement dans le noir. Le lendemain les gendarmes arrivent et arrêtent Powell tandis que John le frappe avec la poupée, laissant s'échapper les billets.

14. Le procès (01:22:34 – 01:29:02 ; chap. 15-16)

Au tribunal, Miss Spoon exige qu'on lynche Powell, excitant une foule hystérique. John, lui, ne dit rien quand on lui demande si le prêcheur est bien l'assassin de sa mère. Miss Cooper récupère une Ruby énamourée de Powell. Elle échappe à la foule avec les petits tandis que le bourreau dit que, cette fois, il tuera le prêcheur avec plaisir. Le jour de Noël, John donne une pomme à Miss Cooper tandis qu'elle lui offre une montre et, à Ruby, une broche. En préparant le repas, elle demande à Dieu de sauver les enfants.

ACTEURS

Du minéral au simiesque



À côté de Sally Jane Bruce et Billy Chapin, deux enfants acteurs confondants de nature (la bouche ouverte de Pearl devant l'ombre du prêcheur) mais au jeu parfois étrange (le sourire énigmatique de John qui dit à Rachel : « Ce n'est pas mon père »), la singularité de *La Nuit du chasseur* tient à ses choix hétérogènes d'acteurs. De même que le film s'est construit sur des imaginaires et des sensibilités parfois opposés sans rien perdre de sa magique unité, ses trois principaux acteurs appartiennent à trois écoles de jeu totalement différentes.

La maîtrise de Lillian Gish

Lillian Gish, qui interprète la vieille Rachel Cooper, a été l'une des actrices mémorables du muet aux États-Unis. Elle est surtout célèbre pour avoir été la muse de D. W. Griffith, l'un des pionniers du cinéma américain, pour lequel elle a joué dans de nombreux films dont les célèbres *Naissance d'une nation* et *Intolérance* (1915 et 1916). On pourrait penser spontanément qu'une actrice du muet se prête plus facilement aux mimiques et exagérations de jeu. Il n'en est rien : le jeu de Lillian Gish dans *La Nuit du chasseur* est minéral. Elle semble être un personnage ancré dans le sol – comme elle le dit en se comparant à un arbre –, dont les gestes précis et souples à la fois sont le signe d'une grande maîtrise. De fait, Lillian Gish a une formation théâtrale puissante qui lui donne l'assurance de jeu qui sied à son personnage de protectrice bienveillante et pragmatique. À certains moments, une inquiétude diffuse passe sur son visage et on se souvient alors de la prestation inquiète de l'actrice dans *Le Vent* de Victor Sjöström (1928), où son personnage sombrait dans la folie. L'expressivité de l'actrice passait essentiellement par son regard sans que son visage d'albâtre soit affecté.

Robert Mitchum : jouer le cabotinage

D'une certaine façon, le jeu de Robert Mitchum est tout l'inverse. Laughton accentue par son choix la dichotomie flagrante du prêcheur et de Miss Cooper : il est aussi félin, simiesque et hâbleur qu'elle est économe en expressions. Mais là aussi, l'étrangeté vient de ce que Mitchum, qui joue ici un personnage cabotin, livre d'habitude des prestations plus naturelles et rentrées, comme dans *La Rivière sans retour* d'Otto Preminger, en 1954. À 38 ans, le grand acteur entretenait une relation de confiance avec

Laughton, avec lequel il partageait un goût immodéré pour les mots, étant lui-même pétri de lectures, de poésie et de théâtre élisabéthain. La force de sa prestation vient de ce qu'on ne confond jamais le cabotinage du personnage avec le sien. Poussé par son metteur en scène, Mitchum a d'ailleurs joué à contre-cœur, redoutant d'être un peu ridicule – Gish elle-même avait apparemment émis des doutes sur les choix de jeu du réalisateur. Mais la grande intelligence de Laughton, lui aussi acteur, est d'avoir compris que le naturel n'était pas forcément ce qui convenait le mieux à son film : la théâtralité est sa seconde nature ; en témoigne l'imaginaire enfantin et l'exagération des décors et lumières de studio. Il est possible d'en dire autant de l'actrice Evelyn Varden, qui n'a pas hésité à pousser son personnage d'Icey Spoon vers des poses et des œillades outrancières. Il est vrai, cependant, que ce genre de personnage peut exister dans la vie.

Les émotions de Shelley Winters

Il faut souligner aussi le travail de Shelley Winters, dont la formation à l'Actors Studio, où sont passés James Dean, Marilyn Monroe ou Marlon Brando, constitue une troisième manière de jeu. Comme dans *Lolita* de Kubrick (1962), l'actrice joue une femme maltraitée par la vie et en terrible manque d'affection. Sa prestation, conforme aux canons de l'école, ne se départ pas d'un certain maniérisme qui lui valut de se voir mener la vie dure par Mitchum et Laughton lui-même sur le tournage. Pourtant, il est impossible d'oublier, par exemple, ce moment où Willa rentre chez elle après avoir entendu Pearl hurler de terreur, et croise le regard du prêcheur (00:36:53). La multiplicité des émotions qui traverse son visage à ce moment est sidérante : l'incompréhension, la peur, la soumission passent fugitivement tandis qu'elle arbore un sourire contrit et figé, tel un masque.



RÉCIT

« *I never heard it better told* »

Longtemps après l'avoir vu, on retient de *La Nuit du chasseur* des images puissantes faites d'ombre et de lumière, une impression de cauchemar enfantin, une longue dérive en barque et un personnage de méchant iconique. Mais il est une chose dont on n'a pas toujours une conscience aiguë, c'est le verbe qui irrigue le film tel un fleuve. La singularité de *La Nuit du chasseur* tient à la façon dont les personnages sont plongés dans un grand bain d'histoires, contées oralement, qui viennent se superposer au récit principal, l'enrichir, le redoubler, le commenter. « Raconter » : ce verbe n'aura sans doute jamais aussi bien défini l'essence d'un film. On trouve en effet dans *La Nuit du chasseur* différents types de récits et façons de narrer une histoire : récits bibliques et mythologiques, berceuses, contes, prêches, chants collectifs, ritournelles macabres et même leçons de vie, sous forme de petites phrases qui semblent sortir d'un « *fortune cookie* ». « *I never heard it better told* », dira Icky Spoon à Powell (sous-titré : « Vous êtes un merveilleux conteur »). Dès l'entame, avant que l'intrigue proprement dite soit présentée, le film nous conte une histoire, comme une mère le ferait à ses enfants avant de dormir.

Au début du générique, une musique hollywoodienne tonitruante annonce un film plein de ferveur, de tension dramatique et d'action, fidèle aux canons hollywoodiens classiques. Soudain, sans transition, celle-ci fait place à une berceuse aux étranges paroles : « Rêve, mon petit, rêve / Oh le chasseur dans la nuit / Remplit de peur ton cœur d'enfant / La peur n'est qu'un rêve / Alors rêve, mon petit, rêve. » Ces mots ont quelque chose d'énigmatique – si la peur est un rêve, ne vaudrait-il pas mieux se réveiller ? – et laissent le champ libre à l'interprétation du spectateur. Puis c'est au tour de Rachel Cooper d'apparaître dans les cieux et de donner aux enfants quelques clés d'interprétation du monde, les prévenant des dangers à venir (« Méfie-toi des faux prophètes qui viennent vers toi déguisés en brebis mais sont en vérité des loups voraces ») et leur donnant des formules morales (« Ne juge pas ou tu seras jugé »). D'emblée (cf. p. 14), le film se place à hauteur d'enfant, un peu comme s'il



répondait à la demande informulée du spectateur de lui raconter une histoire, situant le récit du côté de la parabole. En témoigne alors la métaphore de l'arbre et de ses fruits.

Americana

Une telle construction narrative est inhabituelle dans un film, même pour l'époque. Elle est éloignée du réalisme supposé qui veut que le seul verbe en usage soit la parole échangée par les protagonistes ou, au mieux, la voix off d'un narrateur. Il y a à la base de *La Nuit du chasseur* cette idée que le récit oral est constitutif d'une culture fondatrice. Chanter des chants religieux lors d'un pique-nique, lire la Bible aux enfants comme si c'était une « *bedtime story* » ou prêcher au moyen de paraboles simplistes avec la séduction facile d'un bonimenteur y sont les choses les plus naturelles du monde et participent d'une sorte d'*Americana*, au même titre que le morceau typique que joue Oncle Birdie avec son banjo : ces récits indiquent combien l'Amérique est une civilisation profondément religieuse mais replacent aussi l'histoire qui va nous être contée dans une généalogie, permettant de trouver un lieu d'origine aux choses. C'est ainsi que l'histoire de *La Nuit du chasseur*, loin de la simple anecdote, rejoint le mythe, s'inscrit dans la profondeur du temps, la lutte entre Powell et les enfants rejouant au XX^e siècle celle de personnages bibliques comme Moïse, Jésus, le roi d'Égypte ou Hérode.

Le récit biblique se retrouve dans l'air que fredonne Powell à plusieurs reprises, *Leaning on the Everlasting Arms* (« Se reposer sur les bras éternels »), un hymne populaire aux États-Unis inspiré d'un verset du Deutéronome – que Miss Cooper reprendra à son compte en y ajoutant « Jésus », dans la scène où tous deux s'affrontent au moyen de cet air chanté à l'unisson. Ces différents récits décollent le film du réel en le replaçant dans l'ordre du mythe, tout en révélant la vérité documentaire d'un pays qui, dans l'écart de deux décennies (les années 30 où se situe l'histoire et les années 50, date du film) s'est transformé – expliquant



en partie l'échec du film à sa sortie. Davantage encore, *La Nuit du chasseur* rompt les règles narratives d'un cinéma où les genres sont compartimentés. Ici, même si Laughton s'est fendu d'un préambule nous familiarisant avec l'univers du conte, rien ne prépare à la soudaine rupture que représente la fuite des enfants en barque.

Intimisme

La scène cauchemardesque où les enfants sont poursuivis dans la nuit par le croque-mitaine, ce terrifiant « *boogeyman* » qu'est Powell, se clôt par l'arrivée inattendue d'un long moment musical qui va rythmer le voyage de John et sa sœur. Ce geste esthétique d'une grande beauté, où le film plonge soudainement dans la psyché enfantine à travers le chant de Pearl et sous le regard d'animaux pacifiques, se fait au risque de rompre l'adhésion du spectateur. C'est un nouveau récit oral qui commence, sans prévenir. Une berceuse dont les paroles commentent la situation : « Il était une fois un joli moucheron / Il avait une jolie femme, ce joli moucheron / Un jour elle s'est envolée, envolée / Elle avait deux jolis enfants / Mais une nuit, ces deux jolis enfants, se sont envolés / Dans le ciel, dans la lune. » Ce passage est, dans tous les sens du terme, un pur moment d'évasion où les enfants s'éloignent de l'horreur qu'ils viennent de vivre en pénétrant dans une réalité quasi fantastique. Le chant y est une manière de se protéger ainsi qu'une possible explication du monde. Raconter, c'est donner du sens aux choses, sortir de l'effarement pour mettre à distance la terreur.

Un peu plus loin, c'est un autre chant qui prend le relais, alors que Pearl et John s'arrêtent près d'une maison où une femme invisible chante une autre berceuse à son enfant : « Repose-toi mon petit / Repose-toi là, sur ma poitrine / Petit enfant au cœur si brave / Les anges vont te protéger. » Si les deux enfants restent à la porte du foyer, ce chant rassurant est un apaisement passager, un soutien maternel, et à nouveau une sorte de commentaire. Contre toute logique



réaliste, la chanson continue d'ailleurs à les accompagner alors qu'ils s'éloignent et entrent dans la grange au milieu des vaches, contribuant à donner le sentiment qu'on assiste à une sorte de voyage introspectif. Car tous ces chants, celui de Pearl, celui de la femme, celui de Harry Powell quand il apparaît plus tard sur son cheval, donnent un rythme singulier au film comme aux êtres, qui semblent faire ainsi l'expérience de leur for intérieur. D'où la dimension intimiste d'un film qui prend pourtant les atours d'un récit d'aventure.

Rendre le monde intelligible

Il y a enfin Rachel Cooper et la façon dont elle parle à haute voix à plusieurs reprises. Ce nouveau mode d'énonciation du film rappelle la façon dont, au théâtre, les personnages expriment verbalement leur pensée, alors qu'au cinéma la technique consiste plutôt à l'inclure dans une discussion avec un autre. « Je suis un arbre solide, je peux abriter beaucoup d'oiseaux. Je sers à quelque chose en ce monde et j'en suis consciente », dit la vieille dame chez le commerçant. On ne sait si elle s'adresse à elle, au spectateur, à Dieu ou peut-être aux trois, son regard sans objet indiquant qu'à ce moment, c'est en elle-même qu'elle regarde. Cette étrange convention ajoute encore à la richesse des expressions qui parcourent le film ; elle sera d'ailleurs répétée à la fin, le jour de Noël. « Mon âme est humble quand elle voit les petits accepter leur fardeau. Seigneur, sauve les petits enfants. Le vent souffle et les pluies sont froides. Cependant, ils endurent. Ils supportent et ils endurent. » Rachel Cooper n'est d'ailleurs pas uniquement celle qui offre aux enfants un nouveau foyer, c'est aussi le personnage qui prend en charge pour eux le récit. Elle leur permet de rendre intelligible un monde qui délire, leur lisant une Bible auparavant travestie et réduite à quelques formules faciles par Harry Powell. Le prêcheur désarticule les choses quand Rachel les articule de nouveau. Elle clôt ainsi le film comme elle l'avait ouvert, organisatrice de la narration et de la pensée.

Comique et bouffonnerie

Contrairement au roman source, le film de Charles Laughton regorge de moments comiques, que la classe pourra recenser. La prestation de Robert Mitchum notamment est étrangement bigarrée. S'il est parfois effrayant et imprévisible, l'acteur a su donner à son personnage quelque chose de bouffon qui, à première vue, peut paraître incompatible avec la dimension de cauchemar voulu par le cinéaste. Pourtant, force est de constater que la greffe fonctionne parfaitement : il faut le voir sortir la tête de sa couchette comme un diable de sa boîte quand il cherche à faire avouer à Ben, qui parle dans son sommeil, où il a caché l'argent. Il y a quelque chose de « cartoonnesque » dans ce visage ahuri et malin qui évoque parfois cet autre prédateur qu'est le loup de Tex Avery. On citera aussi la scène où Rachel Cooper tire sur le prêcheur qui hurle d'une manière ridicule, Laughton ayant poussé Mitchum vers un jeu parfois volontairement grotesque (cf. p. 5). Laughton déclara d'ailleurs au sujet de la prestation de l'acteur : « Il est capable de convaincre le public qu'il est le personnage qu'il interprète. Incarner de cette manière le Mal absolu peut être dommageable pour son avenir. Et je ne veux pas ruiner sa carrière. Il me faut donc introduire quelques éléments comiques qui viendront occasionnellement briser cette impression. »¹ Au-delà de cette explication, Laughton ne voulait-il pas dénoncer l'imposture du prêcheur ? On pourra se demander dès lors si la terreur ne naît pas de la possibilité pour le Mal de s'afficher sous des dehors bouffons et souriants.

1) Cf. Simon Callow, *The Night of the Hunter*, op. cit.



MISE EN SCÈNE

Projections nocturnes

Si *La Nuit du chasseur* partage son temps entre le jour et la nuit, c'est la partie nocturne qui reste gravée dans la mémoire des spectateurs. La nuit, présente dès le titre, y est propice à toutes sortes de projections, à une réinvention de la réalité. Le passage du jour à la nuit organise assez classiquement la bascule du conscient vers l'inconscient, vers le rêve et le cauchemar, les choses prenant alors un tour magique et inquiétant. La nuit est dès lors le lieu où la menace quitte sa dimension matérielle pour devenir un cauchemar protéiforme. Ainsi, dans la scène où Pearl demande à son frère de lui raconter une histoire, Harry Powell apparaît d'abord aux enfants sous la forme d'une ombre, comme née de l'imaginaire des petits (ch. 5).

Un écran de fantômes

Tout en entamant son récit, John fixe l'ombre de la fenêtre projetée sur le mur par le lampadaire. Dans le livre, Grubb décrit une scène où John fait fructifier son imagination en voyant des petits hommes en bleu – des policiers – dans l'ombre des rideaux. Il voit littéralement l'histoire qu'il invente se projeter en figurines charbonneuses. Dans le film ce processus est plus abstrait : on ne voit aucun des personnages que John imagine. L'enfant semble d'abord réfléchir et, alors qu'il se tourne vers l'ombre, son regard voit au-delà des choses matérielles. Le mur n'est plus un mur mais un écran de fantômes. Laughton met ainsi en scène le mécanisme à l'œuvre dans toute création. Godard disait qu'avant de *faire* il faut voir, sous-entendant que tout processus artistique doit nécessairement commencer par la naissance d'une image à l'intérieur de soi. C'est précisément ce que fait John ici, qui voit en lui-même en se servant du mur comme réceptacle des personnages qu'il crée en esprit. C'est alors que Laughton réalise un plan un peu fou. Il passe de l'autre côté du mur pour filmer John qui observe l'écran. Ou plutôt il passe de l'autre côté de l'ombre elle-même, une trame mouvante nous séparant du visage de l'enfant. Ce plan merveilleux, impossible, nous place dans le point de vue d'une ombre,



par définition immatérielle, depuis le fantôme de l'enfant. Ici, les contingences n'ont plus cours et l'imagination du gamin nous fait basculer de la réalité vers une fantasmagorie poétique. Dans un troisième temps, l'enfant devient lui-même l'acteur de son propre monde, son porte-parole, alors qu'il se retourne vers sa sœur et continue son histoire. Mais soudain une ombre surgit qui vient effacer les rêveries de John. C'est celle de Powell, qui semble un temps être le produit du récit du gamin, apparaissant juste après que John prononce la phrase : « Et alors les méchants revinrent. » Ce n'est pas seulement son récit que l'ombre du prédicateur dévore, mais aussi le visage de l'enfant. Powell, ainsi dédoublé, est « juste un homme » pour reprendre les mots de John quand il le voit par la fenêtre. Son ombre surdimensionnée atteste de son caractère monstrueux, comme si l'écran des fantômes, la fiction et l'imaginaire avaient révélé bien plus que la réalité nue.

Le sentiment du fantastique

Pearl, en bonne spectatrice du récit de son frère, croit d'ailleurs dans le caractère menaçant de cette ombre en réagissant de plaisir et d'effroi à ce surgissement, alors que le reste du temps elle ne voit pas le prêcheur comme une menace. Les ombres de la nuit, dans leur exagération même, sont un véhicule de la vérité, imaginaire et réel étant comme les deux faces d'une même pièce. Cette ombre déformée révèle en outre la dimension mythologique de cette menace, le fond ancien et archaïque qui sommeille dans le cœur de tout homme comme dans l'imaginaire des enfants. À chaque fois qu'elle apparaît, cette ombre semble indestructible. Il y a ce plan très court où la silhouette noircie du prédicateur surgit du haut du talus quand on croyait y avoir échappé. C'est seulement quand elle prend corps, dès qu'elle redevient l'homme Harry Powell, que le réel lui résiste ; le prêcheur est alors ralenti par les broussailles. Il en va de même dans la scène de la grange où John se réveille et voit l'ombre se déplacer sur un cheval, ajoutant à voix haute : « Il ne dort donc jamais. »



Dès qu'il prend la forme d'une ombre, Harry Powell devient un personnage quasi fantastique. Il incarne le Mal absolu, un personnage de conte pour enfant, alors qu'il est souvent un peu bouffon et pathétique en plein jour (cf. p. 7).

Le film baigne ainsi dans un climat fantastique, fait de monstres et d'apparitions, sans pour autant être concrètement inscrit dans le genre. Ce sont la lumière et le jeu des ombres qui opèrent une transfiguration du réel et donnent le sentiment d'avoir basculé d'une manière diffuse dans le surnaturel. Il est probable à ce titre que John Carpenter a songé à *La Nuit du chasseur* dans cette scène d'*Halloween* (1978) où l'enfant voit l'ombre massive du tueur sous le porche de la maison d'en face et s'écrie : « Le boogeyman, je l'ai vu ! » C'est la même ombre immatérielle d'un tueur que rien ne semble pouvoir arrêter et qui, elle non plus, *ne dort jamais*. Dans le film de Laughton, quand John voit l'ombre à cheval depuis la grange, c'est aussi comme s'il regardait un écran, une projection fantasmagorique de ses peurs les plus enfouies, dans une vision naïve revendiquée qui ressemble à ces théâtres d'ombres où des silhouettes en deux dimensions jouent quelque saynète dramatique. Il en va de même pour l'oiseau dans sa cage qui se découpe dans l'encadrement de la fenêtre quand les enfants écoutent la berceuse chantée par une mère inconnue, juste avant de faire escale dans la grange.

La dialectique du bien et du mal

L'usage des écrans, dont on peut rapprocher le recours aux transparences¹, se retrouve dans la scène où Rachel Cooper, solidement ancrée sur sa chaise, chante à l'unisson avec le prêcheur qui attend dehors que la maisonnée s'endorme (ch. 13). La vieille dame est une silhouette – même si la lumière sur sa robe atteste qu'elle est bien concrète – et, devant elle, la moustiquaire de la fenêtre forme un véritable écran où Powell a pris place. Ainsi éclairée, elle ressemble à une spectatrice tapie dans l'ombre d'une salle de cinéma et le prêcheur n'est pour elle qu'un personnage qu'il s'agit de tenir à distance. C'est



alors que Ruby débarque dans le plan avec une bougie et opacifie l'écran. Quand Rachel souffle sur la flamme, il est trop tard : le prêcheur a disparu et est devenu une menace diffuse. Le cinéaste joue, là encore, avec les codes du fantastique. L'éclairage de la bougie est censé détourner notre attention de l'écran, si bien que le personnage disparaît en un clin d'œil, de manière presque irréaliste et magique.

À un autre niveau, on peut souligner que la séquence a aussi permis au bien et au mal de cohabiter dans le même plan, bien que dans deux espaces distincts. Tels deux soldats de camps opposés, les ennemis chantent patiemment un hymne avant de se livrer bataille. La lumière met en scène cette opposition, éclairant leurs visages dans un jeu de contraires, blanc sur noir et noir sur blanc. À cet instant, ce ne sont plus seulement le Bien et le Mal qui s'opposent : d'un coup se trouve dialectisé le jeu entre l'éducation religieuse et le prêche destructeur, la maternité protectrice et la pulsion létale, la vie et la mort. Un peu plus loin c'est de nouveau sous la forme d'une ombre que le prêcheur apparaîtra et il faudra la présence d'un chat pour le faire sortir du noir d'une façon inattendue, Rachel Cooper lui tirant dessus par réflexe quand il n'est plus qu'un homme un peu ridicule. Cette dimension de conte (on se croirait à ce moment dans *Les Trois Petits Cochons*), cette ambiance fantastique, ces découpages de personnages en deux dimensions et cette séparation en deux camps antagonistes – qu'on trouve aussi dans le plan où les enfants remettent les billets dans la poupée alors que l'ombre du prêcheur apparaît derrière eux – ont lieu au travers d'une opération purement cinématographique, qui transcende le roman réaliste de Davis Grubb pour en livrer une vision travaillant profondément la question de l'imaginaire.

1) Outre la signification habituelle du terme, on rappellera que la transparence, au cinéma, est le procédé qui permet de projeter des images servant de décor aux acteurs et de filmer l'ensemble. Il est utilisé en particulier dans les scènes de conduite automobile où défilent les paysages.

Plus réussi est le méchant...

« Plus réussi est le méchant, plus réussi sera le film », disait Alfred Hitchcock. Cette formule célèbre suggère que, face au méchant, le spectateur éprouvera toujours des sentiments ambivalents. C'est précisément la raison pour laquelle un cinéaste doit soigner ce personnage autant qu'il le fait avec le héros. Un personnage qui serait un simple repoussoir, un objet de détestation, présent pour faire sentir au spectateur qu'il est du bon côté, n'est qu'un personnage utilitaire et rhétorique, un personnage de papier. Or, consciemment ou non, tout spectateur s'identifie au méchant tout autant qu'au héros. On peut très bien rejeter moralement les actes du méchant et prendre un plaisir cathartique à le voir apparaître. On le redoute et on le désire en même temps, tel un enfant qui aime avoir peur quand on lui parle du loup ou du croque-mitaine. Au-delà des questions morales – ne jamais oublier qu'un méchant, aussi horrible soit-il, reste un être humain, cette conscience apportant une complexité à l'expérience que le spectateur fait de ses actions – un méchant est d'autant plus réussi qu'il peut être, dans le même temps, séduisant ou fascinant. En quoi Harry Powell est-il tout cela dans *La Nuit du chasseur* ? Auprès de qui ? Quelles sont ses armes de séducteur ? Si à la fin il semble se dégonfler comme une baudruche, le reste du film a mis en avant sa voix chaude et profonde, sa stature, son regard, son calme apparent, son talent de conteur et son art du mensonge. De quels autres méchants de cinéma peut-on le rapprocher ?



POINT DE VUE

Quelques formules

Tout d'abord il y a le mal absolu que représente le prêcheur. Sa haine des femmes, de la sexualité féminine, de toute forme de séduction sexuée semble venir du fond des âges. Non seulement parce que lui-même se réfère à des épisodes anciens tirés de la Bible, lorsque par exemple il traite Miss Cooper et les jeunes filles qu'elle abrite de « putains de Babylone », mais surtout parce que l'absence d'explications psychologiques sur l'origine de ses actes criminels le renvoie à un état de nature. Aucune information sur son enfance, sur ses rapports avec sa mère ou avec son père, ne vient étayer ni expliquer psychologiquement son comportement. Ses paraboles simplistes – le Bien bataillant avec le Mal, voir ci-contre – renvoient également à une lutte archaïque *de* et *contre* la violence, celle qu'on retrouve dans les mythes ou les contes de fées, genres auxquels le film appartient à certains égards. Pourtant, sur cette question, *La Nuit du chasseur* s'avère complexe et dépasse la vision d'un mal ancestral qu'il s'agirait d'éradiquer.

Monstres

S'il est vrai que le prêcheur est effrayant, il est aussi parfois, par ses aspects comiques, ridicule et lâche (cf. p. 7). Il ne s'en prend qu'aux femmes et aux enfants et tremble comme une feuille face à la menace d'un fusil. En outre, il n'est pas le seul à porter cette violence, et l'hystérie collective qui se déchaîne dans la population du comté empêche toute catégorisation hâtive du bien et du mal. C'est ainsi que le couple Spoon, qui au premier abord semblait si tranquille et civilisé, est tout aussi monstrueux que le criminel quand il réclame qu'il soit lynché. Il faut voir Mrs Spoon débraillée, la bave aux lèvres, brandissant comme une folle sa hache en tête de cortège, pour voir combien la violence n'est l'apanage d'aucun monstre. Le nom « Barbe Bleue » qu'elle jette au tribunal pour exciter la foule est aussi une façon de simplifier les choses et d'abriter sa propre violence derrière un paravent, voire même de la justifier : le monstre est forcément l'autre. Montrer ainsi de simples citoyens – décrits littéralement comme un papa et une maman « gâteau » – plongeant dans une haine vengeresse sans



limite en confondant justice et vendetta, évite de placer les spectateurs d'un quelconque « bon » côté.

John, pour sa part, comprend instinctivement cette nuance. Au tribunal il refuse de nommer celui qui a tué sa mère, comme s'il se défiait d'une tendance générale de la salle à désigner en Harry Powell un monstre sacrificiel idéal, présent pour purger le corps et l'esprit des pulsions mortifères tapies en chacun. Il y a bien sûr dans cette attitude une logique qui tient à son parcours dans le film, ainsi que Charles Tesson l'a magnifiquement analysé¹ : « Quand à la fin John réagit comme la première fois (...), il réalise son mauvais calcul, mais trop tard. Mieux vaut un mauvais père et un faux père que pas de père du tout. C'est dans le redoublement de cette expérience de la perte du père, quel qu'il soit, bon ou mauvais, vrai ou faux, la différenciation à laquelle l'enfant tenait comme le plus sûr trésor de sa certitude d'enfant ayant fini par accuser ses limites, que John a réellement avancé dans sa vie et sa destinée d'être au monde. »

Sagesses

John est donc à contre-temps, comme le souligne le critique un peu plus loin, haïssant le prêcheur quand tout le monde l'aime et l'aimant quand tout le monde le déteste. En ce sens, malgré la douleur et la perte, il y a une indéniable sagesse dans le refus du jeune garçon de participer aux mouvements d'une foule aux croyances naïves. C'est d'ailleurs la même méfiance qu'éprouve Rachel Cooper, qui se méfie instinctivement de ce prêcheur de pacotille et ne se laisse pas duper par son petit théâtre de mains pourtant bien rodées... mais fuit aussi comme la peste le déferlement de violence collective qui s'abat sur la petite ville. La façon dont John se précipite sur Harry Powell lors de son arrestation, dans un cri de douleur où il redevient, pour la première fois, un enfant – là où le reste du temps il doit faire face aux événements comme un adulte pour protéger sa sœur – indique qu'il voit le prêcheur non comme ce monstre mythologique qu'il était pour lui jusque-là, mais bel et bien comme un homme,



ce qui empêche au passage toute jouissance malsaine chez le spectateur. Une raison supplémentaire de l'échec du film à sa sortie se trouve peut-être dans cette fin, potentiellement frustrante pour un spectateur s'attendant à un final cathartique et édifiant.

Tout fonctionne dans le film sur des couples de contraires : opposition entre fanatisme et humanisme religieux, entre Powell et Rachel, entre vrai et faux père, mère défaillante (Willa) et protectrice (Rachel). Le film les dialectise assez finement, comme en témoigne, par exemple, le moment où Rachel et Powell entonnent un chant à l'unisson, bien et mal semblant d'un coup appartenir à une même humanité (cf. p. 18). Néanmoins, du livre comme du film, se dégage une hostilité profonde envers la religion organisée en principes sectaires. Le fanatisme de Harry Powell ou de Willa Harper s'oppose directement au sentiment religieux de Rachel Cooper. Il faut la voir regarder en elle-même, quand elle évoque l'arbre solide qu'elle est, pour comprendre que c'est tout son être qui est habité par la sagesse. Inversement, le prêcheur ou Willa regardent en l'air quand ils s'adressent à Dieu, comme s'il était un être concret qui flottait au-dessus d'eux et qu'ils pouvaient côtoyer, les yeux dans les yeux.

L'étrange désir des femmes

Ce fanatisme religieux est intimement lié à la frustration sexuelle et plus encore à la honte du sexe. Ainsi le couteau de Harry Powell fonctionne comme un évident substitut phallique (cf. p. 3). Le prêcheur tue les femmes pour éviter de faire l'amour avec elles et se sert de la religion pour justifier ses actes. Quant à Willa, elle passe en un clin d'œil du désir contrarié à la bigoterie (cf. p. 12), signe que pour Laughton comme pour Grubb, l'hystérie religieuse est intimement corrélée au refoulement sexuel. Il y a néanmoins une étrangeté assez peu abordée par les exégètes du film dans la manière dont les femmes sont presque exclusivement mues par leur désir impérieux pour les hommes. À l'exception de Rachel Cooper, toutes les femmes du film, quel que soit leur âge, de Willa Harper à

Icey Spoon et de Ruby à Pearl, sont littéralement obsédées par eux. Ainsi, en poussant Willa dans les bras de Harry Powell, Icey Spoon semble vivre par procuration un désir qui, à la fin, se muera en folie vengeresse. Il faut la voir rouler ses yeux de manière lascive et dire d'un air concupiscent au prêcheur, la comédienne jouant son personnage avec une gourmandise assumée : « Vous ne goûterez pas à mon caramel si vous ne venez pas au pique-nique. » Plus loin, elle lui donne une petite tape dans le dos avec un « Oh vous ! » évocateur. Il faut voir aussi Ruby comme hypnotisée par Harry Powell, ne pouvant se faire à l'idée du danger tellement son désir fait écran à sa raison. Il faut enfin voir Pearl, effeuillant une marguerite fiévreusement, comme une amoureuse, puis plus tard littéralement aimantée par la lame du couteau que le prêcheur déploie devant elle, ou plus loin encore, sautant dans ses bras dans le jardin de Miss Cooper, oubliant qu'il a tenté de les tuer un peu plus tôt. Rachel Cooper dira même d'une des mères combien les femmes sont folles, et se laissent bercer de mots doux alors qu'elle voit un couple d'amoureux, de dos, enlacés l'un à l'autre devant un étal de bijoux.

Un serpent dans le jardin d'Éden

On peut se demander si le film n'est pas inconsciemment parcouru par une sorte de misogynie, une façon d'essentialiser les femmes incapables de résister à Powell comme Ève au serpent séducteur dans le jardin d'Éden. S'il est possible d'y voir le désir du père, du moins chez Pearl et Ruby, cette vision assez univoque possède malgré tout quelque chose d'étrange, comme si le désir en soi était un dérèglement. Curieusement, d'ailleurs, et malgré ses discours, Rachel confortera les rôles préétablis en offrant à John, le seul homme de la famille, une montre : une fois sorti du temps incertain de l'enfance, il donnera l'heure exacte, celle des adultes. Ruby pour sa part recevra une broche sertie d'une pierre précieuse.

1) Charles Tesson, *Cahier de notes sur La Nuit du chasseur*, Les Enfants de cinéma, 1997.

Icône

Il est des images de film qui marquent tellement les esprits qu'elles deviennent incontournables dans la culture populaire. On s'attachera ainsi à souligner la valeur iconique des phalanges de Robert Mitchum sur lesquelles sont inscrits les mots « love » et « hate », dont on trouve de nombreuses citations qu'on pourra évoquer en classe, de *Do the Right Thing* de Spike Lee (1989) à *The Devil's Rejects* de Rob Zombie (2005) en passant par *The Rocky Horror Picture Show* de Jim Sharman (1975) ou la série animée *Les Simpson* (saison 5, épisode 2, 1993). Au-delà de la symbolique qui permet de disserter à loisir sur l'opposition et la complémentarité de concepts qui partagent le monde – et Harry Powell – en deux, une analyse de ses techniques de séduction (ch. 6) permettra d'insister sur l'efficacité persuasive du bonimenteur qu'est le prêcheur. Simplicité des concepts, travail sur l'impact visuel des mots, mise en scène très théâtrale d'une petite fiction minimaliste, talent d'interprétation : c'est bien au spectacle d'un propagandiste ou d'un publicitaire que nous sommes conviés. On rapprochera en outre le « show » de Powell d'un élément biographique intéressant : Charles Laughton, lui-même acteur, a triomphé aux États-Unis en lisant la Bible dans des théâtres (cf. p. 2). Il semble malgré tout que le personnage de Rachel Cooper lui ait davantage emprunté que celui de Harry Powell.

SÉQUENCE

D'un miroir l'autre

La séquence de la nuit de nocces de Willa et Harry Powell est un moment essentiel du film (00:27:19 – 00:30:12). Brûlant de désir pour son nouvel époux, la jeune mariée va se heurter à la brutalité et au dégoût que son corps inspire au prêcheur. En trois minutes implacables, Charles Laughton montre le processus qui mène Willa de la répression de son désir à la bigoterie et de l'amour de soi à la négation de son être.

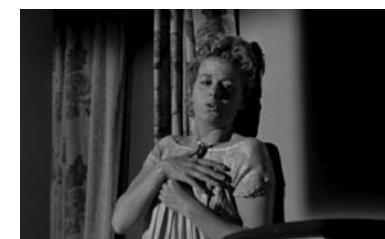
Une communauté de destin

La séquence s'ouvre sur un fondu enchaîné avec le plan précédent. Pearl, assise sur les marches de la maison, a demandé à John si elle pouvait enfin dire leur secret au prêcheur qui va devenir leur nouveau papa. Tandis que John le lui interdit formellement, Pearl arrache un à un les pétales d'une marguerite et dit à son frère : « J'adore M. Powell, John. » C'est sur cette image que le visage de Willa apparaît en surimpression. Il y a une sorte de marquage tragique dans ce fondu enchaîné ; s'il est, par excellence, la figure classique signifiant la présence d'une ellipse, il met ici à nu une communauté de destin entre la mère et la fille. Pearl semble ainsi promise au même destin de femme soumise que sa mère : elle a déjà intégré les codes amoureux et se révèle prête à tout pour se faire aimer de M. Powell, jusqu'à rompre le sceau du secret qu'elle avait pourtant promis de garder. Il y a dans cet effeuillage une sorte d'angoisse à ne pas être aimée, la petite semblant excédée à l'idée de devoir respecter l'injonction de son frère. Mais ce fondu, en superposant fille et mère – tandis que John, de profil, est spectateur des affects des deux femmes – indique aussi que Willa est maintenue à l'état d'enfant, obéissant docilement à Powell et Icey Spoon sans jamais exercer son libre arbitre. Une fois la surimpression évanouie, on comprend que Willa se regarde dans le miroir de la salle de bain d'un petit hôtel. Elle se touche le visage, le cou, descend

délicatement jusqu'à ses seins comme pour s'assurer qu'elle est désirable. Son visage exprime une confiance et une excitation à la perspective de cette nuit de nocces (1). Par une belle économie de mise en scène, Laughton ne montre jamais le miroir. Ce qui compte ici est moins le reflet que l'intériorité de Willa, exprimée par les traits et les subtiles variations de son visage, ainsi que la façon dont elle se voit.

L'hésitation

C'est un plan latéral qui nous montre l'épouse s'approcher de la porte et éteindre la lumière (2, 3). La pièce ainsi plongée dans la pénombre, la magie semble pouvoir commencer. Il y a quelque chose d'immédiatement érotique dans cette pénombre ; même si le spectateur sait que le prêcheur est un tueur, il est impossible de ne pas s'intéresser au présent de cette femme fraîchement mariée et désirante. Outre la lumière qui donne aux lieux une dimension intime, l'hésitation de Willa au moment où sa main s'approche du bouton de porte ajoute à ce discret érotisme, tout en disant sa crainte de se donner à un homme qu'elle connaît peu (4). Dans le roman, Davis Grubb indique au détour d'une phrase que « son cœur se mit à battre tel le tonnerre ». Au moyen de cette main hésitante, Laughton a trouvé un équivalent visuel à cette phrase exprimant la fébrilité du personnage. Willa ouvre ensuite la porte. Enfoui dans la veste du prêcheur accrochée à une patère, un objet dur cogne contre la porte. Willa en sort un cran d'arrêt (5). Plutôt que de s'en inquiéter, elle sourit affectueusement, prononçant pour elle-même « Ah, les hommes... », sans même se poser la question de savoir pourquoi un homme de Dieu aurait un couteau dans sa poche. Au-delà de l'évident effet d'annonce – le cran d'arrêt, substitut sexuel, est replié – Willa semble avoir intégré la violence des figures masculines qui l'entourent.



Un rêve détruit

Willa pénètre alors dans la chambre, s'approche de Powell qui lève sa main. Pensant qu'il l'invite dans le lit, Willa tend la sienne à son tour mais la main du prêcheur continue sa course et il rompt brutalement le charme en lui demandant de fermer le store (6, 10). La valse qui avait accompagné la séquence jusqu'ici, plongeant Willa dans une rêverie romantique, s'interrompt brutalement. Le silence de la pièce va se faire tranchant. Mais Willa n'a pas encore compris, elle appelle Harry d'une voix suave et l'homme lui répond sèchement : « Je priais. » C'est le moment où tout bascule : le rêve s'écroule quand le prêcheur lui répond que pour lui le mariage est l'union de deux âmes. Le corps de Willa s'effondre sur l'oreiller, gémissant, incapable de contenir le désir qui l'animait jusque-là (11). À cet instant Powell se lève d'un bond comme un animal qui a entendu un bruit suspect. Ce son est bien celui du désir, que le prêcheur reconnaît aussitôt. La lumière crue et impitoyable de l'ampoule qu'il allume achève de détruire l'intimité que Willa croyait établi entre eux (12, 13). Harry lui ordonne de se lever et d'aller se regarder dans le miroir au pied du lit, tendant le bras à la manière d'un professeur qui oblige un élève à aller au piquet – sa main obstrue d'ailleurs le visage de Willa à ce moment (14). Craintive, l'épouse s'approche et, après s'être furtivement regardée, baisse la tête vers ses pieds. Son narcissisme est détruit ; elle se comporte comme une enfant grondée. Mais le prêcheur n'en reste pas là et l'oblige à se regarder dans le miroir (15).

Anéantissement du désir

Tout se passe sur le visage de la victime tandis que le prêcheur fait les questions et les réponses. À peine Willa ose-t-elle prononcer un timide « non » quand il lui demande s'il elle veut encore des enfants, et un « oui » obéissant quand il a terminé son prêche. L'expression de l'épouse humiliée indique alors que, face à elle, l'image de la femme désirable est anéantie (16). Dans le roman la scène est encore plus crue, Harry demandant à Willa d'enlever sa chemise de nuit. C'est donc nue qu'elle voit ce corps désirable devenir « un vase de corruption et de luxure destiné à sa propre pourriture ». Au mitan des années 50, Lughton ne pouvait se permettre une telle crudité, tant physique que verbale. La scène, dans le film,

n'en est pas moins terrible. Powell éteint la lumière, plongeant le visage de sa femme dans le noir, éteignant symboliquement le désir d'une Willa qui désormais fait face au néant. Durant tout le plan, un petit tableau se sera interposé entre eux, représentant un portrait équestre du président Théodore Roosevelt, l'arme pointée comme avant la bataille. Ce tableau incongru dans une chambre nuptiale dit aussi combien la femme n'a pas voix au chapitre dans cette société patriarcale. Vient enfin le dernier temps de la séquence ; Willa refoule son désir et entre dans la folie. Alors que Harry lui dit qu'elle peut venir se coucher, lui donnant une fois de plus un ordre, Willa relève la tête, sans plus regarder le miroir (17, 20). Elle n'y voit plus rien de ce qu'elle avait contemplé dans la salle de bains. Ne reste qu'un corps honteux, méprisable, sans objet. Son regard, vers le plafond, s'adresse à un Dieu hypothétique qui la domine et à qui elle demande d'être purifiée. En toute logique, la scène se clôt par un fondu au noir qui achève de faire disparaître le personnage dans une nuit infinie.



11



16



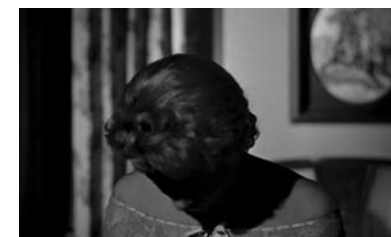
12



17



13



18



14



19



15



20

Southern Gothic

Le Southern Gothic est un genre littéraire plus ou moins fantastique ou réaliste, dont l'action se situe au XX^e siècle dans le sud des États-Unis, décrivant des événements étranges ou horribles, des histoires de passions charnelles ou des débordements de pulsions meurtrières dans des villages ou des lieux un peu isolés du pays, poussiéreux ou cernés par les marécages. Il en va ainsi de certaines œuvres de Tennessee Williams, de William Faulkner ou du roman de Davis Grubb. En toute logique le cinéma leur a emboîté le pas. On citera *La Forêt interdite* de Nicholas Ray (1958), *Soudain l'été dernier* de Joseph L. Mankiewicz (1959), *Délivrance* de John Boorman (1972), *La Balade sauvage* de Terrence Malick (1973) et le plus récent *Mud* de Jeff Nichols (2012), traversé par le regard de deux enfants, et que l'on pourra pour cela rapprocher du film de Laughton. *Massacre à la tronçonneuse* de Tobe Hooper fait lui aussi écho aux thématiques de ces films. En photographie, le travail de Walker Evans au moment de la crise de 1929 permet également d'aborder les aspects visuels du genre (cf. p. 20). Stéphane Delorme résume, dans les *Cahiers du cinéma* (n° 684, décembre 2012), ce qu'est le Southern Gothic : « Du Southern, on déduit le soleil, la chaleur, la torpeur, la pauvreté, la Grande Dépression, tout ce qui plie les corps – une série d'horizontalités. Du Gothic, au contraire, on retient la raideur, la religion, l'architecture, la droiture – une verticalité qui, dans le contexte du Sud, devient vite délabrée, branlante, ruinée. » Il sera possible de souligner en quoi les oppositions relevées dans *La Nuit du chasseur* correspondent à cette analyse

MOTIFS

Un film cosmique



Un point de vue singulier est choisi d'emblée par Laughton pour raconter son histoire lorsqu'il place Miss Cooper dans le firmament, tel un soleil entouré de petites étoiles-enfants (cf. p. 6). Dans un film où il est question de religion, le cinéaste propose sa propre vision cosmique du monde, où la croyance dans un au-delà du visible et de l'expérience humaine prend une forme naïve. Ce début, c'est l'enfance de l'art. Les petites têtes semblent collées sur le ciel étoilé, comme les silhouettes que Pearl découpera dans les billets de banque¹. La candeur de la représentation coïncide avec le bon sens des préceptes religieux et des conseils donnés par Rachel.

La descente dans le monde est l'occasion pour une caméra aérienne de plusieurs plongées sur les humains. Une première fois, des gamins découvrent une femme assassinée ; la deuxième fois apparaissent Pearl et John, juste après le survol de la ville ; une autre fois nous sommes au-dessus de la prison où Harper partage sa cellule avec Powell ; enfin, la caméra suit le faux prêtre, parti sur un cheval à la recherche des enfants. Ce motif récurrent n'est pas qu'un simple gimmick, il dit au contraire d'où part l'histoire qui va nous être contée. Le survol est le point de vue du créateur, à la fois le regard d'un dieu invisible, bienveillant, et celui du cinéaste observant d'abord de loin le petit monde qu'il va déployer sous nos yeux, à la manière d'un enfant jouant avec ses poupées. Si Dieu existe, c'est peut-être un enfant. Le premier plan sur Pearl et John fait d'ailleurs écho au plan d'ouverture sur le ciel étoilé : alors que la caméra descend délicatement à leur hauteur, on les voit assis sur l'herbe jouant avec la poupée Jenny. Les fleurs blanches, savamment disposées autour d'eux, évoquent un ciel constellé d'étoiles. Le cosmique est là, tapi dans les détails du quotidien.

Trip dans l'inframonde

La Nuit du chasseur montre comment John va devenir acteur de son propre destin, sauvant sa sœur et lui-même grâce à ses seules ressources. Mais la lente dérive sur la rivière suggère l'aide d'une instance invisible, mettant en scène un

petit miracle alors que le bateau termine doucement sa course dans les herbes. Il y a en effet quelque chose de surnaturel dans la façon dont l'embarcation s'arrête presque instinctivement au bon endroit. Coup de pouce du destin ? Une fois la barque immobilisée, le cinéaste relève sa caméra en contre-plongée vers le ciel, comme s'il voulait insister sur une présence invisible veillant sur les enfants. C'est d'ailleurs la séquence en barque qui renvoie plus sûrement encore à une dimension cosmique. Il y a une étrangeté propre à cette longue scène entrecoupée de moments diurnes qui s'éloigne de la descente de rivière des *Aventures de Huckleberry Finn*. Dans le roman picaresque de Mark Twain (1884), le voyage de deux enfants au fil de l'eau était surtout l'occasion de rencontres illustrant les vices de l'époque. Dans *La Nuit du chasseur* c'est davantage un voyage intérieur que font Pearl et John, pénétrant dans un univers où Laughton renverse la logique des dimensions. À la faveur d'un trucage partageant l'image, les enfants sont littéralement ramenés à la taille de petits animaux tels que crapaud, lapins, renard. À la manière d'Alice, l'héroïne de Lewis Carroll, ils pénètrent momentanément dans un monde où les échelles habituelles n'ont plus cours. Les vaches elles-mêmes semblent les protéger avec leur pis, Laughton filmant au ras du sol pour accentuer la disproportion entre les animaux et eux. Sans caractère initiatique, cette dérive est une sorte de stase au cœur du film qui touche à la dimension sacrée du vivant, s'opposant ainsi aux pulsions mortifères de Powell ou même à la violence dont fait preuve Birdie envers un poisson fraîchement pêché. C'est bien le sens du plan sur les blés qui essaient leur pollen dans le contre-jour lunaire. Les orphelins semblent avoir quitté la civilisation et ses règles rigides pour faire un véritable « trip » dans une sorte d'inframonde nocturne, maternel et primordial.

¹ La représentation du ciel évoque aussi celle du cinéma premier. Les étoiles sont ainsi figurées par des têtes d'enfants dans *Le Voyage dans la lune* de Georges Méliès (1902).

FILIATIONS

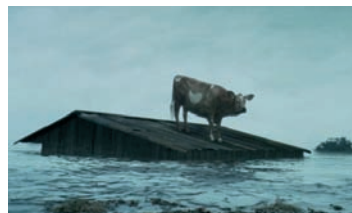
La quête du foyer



La Balade sauvage de Terrence Malick (1973) – Warner Bros.



Empire du soleil de Steven Spielberg (1987) – Warner Bros.



O' Brother de Joel et Ethan Coen (2000) – Universal Pictures.



L'Autre Rive de David Gordon Green (2004) – Pan Européenne Édition.



Xenia de Panos H. Koutras (2014) – Pyramide.

Devenu une œuvre canonique du répertoire cinématographique, *La Nuit du chasseur* est un film dont il semble bien difficile de revendiquer l'influence sans tomber dans le pastiche. Constituant une page d'Americana (cf. p. 6) ancrée dans le sol américain, son univers, sa culture religieuse, sa naïveté, ne sont pas aisément exportables, ne pouvant que difficilement fonctionner hors-sol, sinon sur un mode référencé. Sa profonde singularité en fait un objet dont les motifs, s'ils sont souvent cités sur le mode du clin d'œil¹, ne se laissent pas facilement emprunter. Le film a donc beaucoup d'amoureux mais peu d'épigraphes, d'autant que son statut d'objet unique l'a dispensé des copies qui auraient pu affadir son imaginaire, à l'exception d'un dispensable remake tourné pour la télévision par David Greene en 1991. Si l'on pense à *La Nuit du chasseur* devant certains films des frères Coen (*O' Brother*, 2000) ou de David Gordon Green (*L'Autre Rive*, 2004), on remarque que ces œuvres s'inscrivent davantage dans une généalogie littéraire qui, en suivant Mark Twain (cf. p. 14), a fait de la dérive en barque son motif de prédilection. Il n'est pas non plus interdit de penser au film de Laughton devant le premier Terrence Malick, *La Balade sauvage* (1973), même si rien n'y fait explicitement référence. La dimension enfantine qui transparaît de ce récit d'amants en fuite et la façon de jouer sur des pages d'Americana en les poussant au bord du chromo, témoignent avant tout d'un même état d'esprit.

En Europe, quelques cinéastes ont tenté de se référer explicitement au film de Laughton. Ainsi de Jean-Luc Godard, qui associe la scène de la rivière au poème de Baudelaire « Le Voyage » dans ses *Histoire(s) du cinéma* (1998). La dérive en barque en particulier a laissé une impression si forte qu'il y a comme une pulsion fétichiste à la reproduire. François Ozon la cite dans *Les Amants criminels* (1998), en un geste purement plastique où deux jeunes gens sont pris dans les rets d'une imagerie de conte de fées. Plus récemment en 2014, *Xenia* de Panos H. Koutras en fit un usage intéressant. Le film suit le voyage de deux frères immigrés à la recherche de leur père dans la Grèce contemporaine, rongée par la crise économique et les flambées xénophobes de l'extrême droite. En cours de film, les deux frères dérivent en barque le long d'une rivière tandis que le plus jeune fantasme un lapin géant venant à sa rencontre. La référence vaut comme commentaire de l'époque, la crise grecque jouant celle de la Grande Dépression dans les années 30 et les flambées ultranationalistes remplaçant la folie religieuse qui habite les personnages du film de Laughton. Le cinéaste grec dépasse pourtant l'habile transposition dans l'époque contemporaine pour donner à cette référence une dimension résolument *camp*, cette forme d'expression artistique de la culture gay masculine visant à démystifier la culture hétérosexuelle dominante, d'autant plus que l'un des

deux frères, explicitement homosexuel, se fera attaquer par des policiers d'extrême droite revendiquant leur virilité. Le passage du réalisme à un univers volontairement décalé, même si très référencé, vaut ici comme façon de faire basculer les stéréotypes, de libérer la représentation des clichés en les questionnant, ce qui est d'autant plus intéressant si l'on sait que Charles Laughton lui-même était homosexuel.

La convergence de deux univers

Pourtant, au-delà des films référencés, c'est à Steven Spielberg que l'on songe en voyant *La Nuit du chasseur*, tant son œuvre apparaît comme celle qui a le plus en commun avec le film de Laughton – et même si Ford et Capra y occupent aussi une grande place. Nombre d'infimes connexions thématiques et stylistiques peuvent être relevées. Ainsi, l'imaginaire de la maison (*Rencontres du 3^e type*, 1977 ; *E.T.*, 1982), le goût du merveilleux, la traversée d'un territoire et la forme de petite odyssee qu'elle prend souvent (*A.I.*, 2001 ; *La Guerre des mondes*, 2005) sont assurément des éléments thématiques communs. De même, la façon de filmer à hauteur d'enfant et le talent pour l'icongicité peuvent être convoqués. Spielberg n'a lui-même jamais revendiqué cette influence, mais il est probable que le film de Laughton l'a marqué dans sa jeunesse. Cette belle convergence de deux univers s'observe en outre à travers deux motifs qui se répondent de manière troublante d'un cinéaste à l'autre. Le premier est celui de l'enfant comme metteur en scène de son propre monde. Dans *Empire du soleil* (1987), la scène où le jeune héros s'amuse depuis sa chambre à mimer un tir sur un bateau qui se trouve dans la baie et voit soudain ce bateau exploser sous l'effet d'un tir réel, rappelle à bien des égards la scène de *La Nuit du chasseur* où l'ombre du prêcheur semble émaner du récit de John. L'autre motif obsédant de Spielberg est le regard envieux sur la douceur d'un foyer inaccessible que portent depuis l'extérieur des personnages aux liens familiaux défaillants ou détruits. La scène où Pearl et John, épuisés, écoutent une berceuse qu'une mère chante à son enfant, face à la fenêtre d'une maisonnée où ils n'ont pas leur place, est aussi une scène typiquement spielbergienne. La question du foyer absent occupe d'ailleurs *Xenia*, le film de Panos H. Koutras. Chez les trois cinéastes, des enfants en deuil de leurs parents trouveront, en fin de course, un foyer inattendu.

¹ Au-delà du motif des phalanges tatouées (cf. p. 11), on mentionnera les clin d'œil visuels du début de *Dune* et *Sailor et Lula* de David Lynch, ainsi que la citation du héros de *Arizona Junior* des Coen : « Ce monde est dur pour les petits. »



PARALLÈLES

Deux mondes distincts

L'un des traits singuliers du film est la façon dont il décrit l'enfance et l'âge adulte comme deux mondes distincts, deux expériences inconciliables. Loin d'une vision où ces êtres si dissemblables cohabiteraient en parfaite harmonie, Laughton montre l'enfance comme un lieu étrange dont les adultes ont perdu la clé. Les enfants, pour leur part, regardent les adultes avec indifférence, quand ils ne les voient pas comme des monstres de contes horribles. Le bourreau qui vient border les deux têtes blondes si délicatement après avoir tué Ben Harper ressemble un instant, dans la pénombre inquiétante de la pièce, à l'ogre du *Petit Poucet*. Se doutent-ils, ces deux enfants au sommeil innocent, que leur père fait profession de tuer ? Quant à Icey Spoon, aussi mielleuse que les sucreries qu'elle fabrique, n'est-elle pas monstrueuse quand elle jette les enfants dans la gueule du loup, lointaine cousine de la sorcière du conte des frères Grimm *Hansel et Gretel* ?

Promesses

Le désir des enfants, ce qu'ils pensent ou ce à quoi ils aspirent, les adultes n'en ont cure. Ben Harper se rend-il compte de la responsabilité qu'il impose à ses propres enfants quand il cache l'argent dans la poupée de Pearl ? Le poids de ce secret s'exprime immédiatement dans le corps de John qui se tient le ventre quand les policiers arrêtent son père. Ce n'est pas seulement la souffrance de voir son père ainsi plaqué au sol qui provoque ce geste : de même que la poupée est emplie de billets de banque, le ventre de John est plein de ce secret. La poupée, c'est lui. Son père vient d'inclure sa sœur et lui dans son jeu d'adulte, de la même façon que eux, les enfants, jouaient avec « Miss Jenny » un peu plus tôt. Le jeu des adultes ne les concerne pas mais ils s'en voient imposer les règles tout au long du film. Sans même s'en rendre compte, le père scelle un pacte cruel avec son fils et dans une moindre mesure, avec sa fille. Une promesse pour un enfant n'est pas une parole en l'air, c'est une sorte d'absolu, impossible à rompre sous peine de faire s'effondrer la trame du monde. Elle a toujours



Où est la maison de mon ami d'Abbas Kiarostami (1987) – Ali Reza Zarrin Productions.

quelque chose d'enfantin dans la mesure où elle ignore la réalité et ses contingences. Une promesse peut parfois ne pas être tenue, comme l'apprentissage souvent les enfants avec désarroi. Mais elle représente aussi un idéal moral, ce qui fait tenir un être debout. Sans aucune promesse tenue, le monde deviendrait invivable. Chez Spielberg par exemple, une promesse lie à tout jamais un enfant à son destin. Dans *A.I.* (2001), il s'agit de promettre de devenir un vrai petit garçon pour se faire aimer de sa mère. Mais c'est une promesse en forme d'espoir, qui crée la possibilité d'une transformation.

Adultes décevants

La noirceur de *La Nuit du chasseur*, au contraire, tient à ce que la promesse est d'emblée mortifère. Si elle n'ouvre sur aucun avenir et se fait plutôt au risque de provoquer la mort, c'est qu'elle n'est pas faite aux enfants eux-mêmes mais imposée par un adulte. Dans *Où est la maison de mon ami* du cinéaste iranien Abbas Kiarostami (1987), le petit héros du film se fait une promesse silencieuse. En rentrant chez lui après l'école, il comprend qu'il a emporté par mégarde le cahier d'un camarade de classe. Or si celui-ci ne fait pas ses devoirs dans son cahier pour le lendemain, il sera exclu de l'école. L'enfant part donc à la recherche de la maison de son ami, parcourant des villages éloignés, demandant de l'aide à des adultes indifférents à son sort. Si, là encore, le monde adulte impose ses règles à l'enfance rêveuse, le héros sortira grandi moralement de l'aventure en rusant avec le réel, au moyen d'une pirouette aussi inattendue que logique et qui rétablira la justice. John, dans *La Nuit du chasseur*, a lui aussi passé une étape, mais elle a eu lieu dans la souffrance sans lui apporter de satisfaction personnelle. Il évacuera néanmoins cet héritage trop lourd à porter au moment où il rejouera la scène de l'arrestation avec le prêcheur, laissant échapper les billets de la poupée comme si celle-ci accouchait violemment du secret (ch. 13).

Les adultes de *La Nuit du chasseur* sont donc décevants, incapables de tenir la



A.I. de Steven Spielberg (2001) – Warner Bros.

moindre promesse. Oncle Birdie, qui avait pourtant proposé à John de lui venir en aide en cas de besoin, ne tient pas sa promesse. Willa, leur mère, s'avère incapable de les protéger, acceptant le sacrifice sur son lit juste avant de se faire tuer par le prêcheur, sans penser un seul instant que sa mort risque d'entraîner la leur (pour ne rien dire du fait de les laisser orphelins). Quant au prêcheur, il incarne la duplicité. Jusqu'à l'arrivée dans l'intrigue de Miss Cooper, une certaine laideur du monde adulte caractérise le film de Laughton, si bien que l'enfant ne peut regarder ce monde qu'avec méfiance. À l'instar du *Voyage de Chihiro* de Hayao Miyazaki (2001), dont l'héroïne voit ses parents, ivres de nourriture, se transformer littéralement en porcs, nous assistons lors du procès à l'hystérie effrayante de la population du comté, menée par le couple Spoon dont le visage est déformé par la haine. On ne sait si, pour John, « l'exercice a été profitable » – pour reprendre une phrase tirée des *Contrebandiers de Moonfleet* – tant son aventure y est une expérience de la perte. Le petit John Mohune, le héros du film de Fritz Lang, presque contemporain de celui de Laughton (1955), sera lui aussi déçu du monde des adultes et, trahi, découvrira une laideur qu'il ne soupçonnait pas. Il en va de même du petit Danny de *Shining* de Kubrick (1980), dont le don est intimement lié au monde de l'enfance et qui découvre que son père est un monstre.

Trahison de l'enfance

De leur côté, les enfants de *La Nuit du chasseur*, pendant la dérive en barque, traverseront un monde connu d'eux seuls et dont la continuation logique se fera dans la maison de rêve de Miss Cooper. Les passages bibliques qu'elle leur raconte alors peuvent être considérés, en effet, comme un équivalent des contes, proposant une manière symbolique d'expliquer le monde et de se mettre au niveau des enfants. Ainsi, quand ils sont assiégés par Powell, le récit du roi Hérode qu'elle leur raconte leur livre une vérité sur la nature du criminel caché au dehors. De la même façon, dans *A.I.* de Spielberg, le conte *Pinocchio*



Le Voyage de Chihiro de Hayao Miyazaki (2001) – Studio Ghibli.

deviendra pour le petit David la possibilité de comprendre le sens de sa propre existence. Chez Laughton, les enfants grandissent et se construisent grâce à des récits qui leur donnent des éléments d'explication du monde. Que John confonde un temps l'histoire de Jésus et celle de Moïse est surtout révélateur du brouillage inconscient du petit garçon au sujet du vrai et du faux père. La maison de Miss Cooper est, quoi qu'il en soit, le lieu d'une cohabitation réussie du monde de l'enfance et du monde adulte, alors que ces deux mondes étaient ailleurs en pleine disjonction. La vieille dame elle-même semble tout à la fois adulte et enfantine, apparaissant comme un personnage étrange qui aurait gardé des connexions intimes avec l'univers des petits.

Il convient pourtant de nuancer ce tableau. Les enfants dans le film sont loin d'être toujours angéliques. Qu'on songe à la ritournelle sinistre du bourreau chantée joyeusement par les camarades de classe, à l'indifférence de Pearl et John au sort de leur mère, ou encore à la façon dont Pearl remplace aisément un père par un autre... En outre, une légère amertume naît autour de cette maison de conte de fées et de cette vieille dame providentielle. Par-delà la joie d'un foyer retrouvé, d'une vision presque publicitaire où Rachel Cooper remue une soupe fumante en glorifiant les enfants, le film distille quelques indices amers qui viennent relativiser ce bonheur. C'est d'abord le fils naturel de Rachel, dont il est dit plusieurs fois qu'il ne vient plus la voir. C'est également ce moment où, sous la neige, elle regarde la boîte aux lettres vide, et maugrée en disant : « Quand ils écrivent, c'est pour me dire combien ils ont réussi. » On comprend alors que le fils, comme les enfants qu'elle a hébergés auparavant et qui sont devenus adultes, l'a abandonnée et oubliée. L'enfance est un monde en soi, une enclave dans le temps et l'espace qui s'évapore une fois parvenu à l'âge adulte. Ainsi ces enfants si tendres avec Miss Cooper l'oublieront peut-être à leur tour quand ils auront grandi.

Pom, pom, pom, pom

La présence ou l'arrivée de Harry Powell est souvent signalée par un motif orchestral en quatre notes, signé Walter Schumann. « Pom, pom, pom, pommmmm » (do, mi, ré, si) jouent les timbres graves des cuivres, quand on le voit la première fois sillonnant la campagne dans une voiture volée ou quand il apparaît en ombre chinoise sur le mur de la chambre des enfants. Dans un récit porté par la douceur de la forme classique, qui a fait sa marque de fabrique du système des raccords – raccords des regards, des mouvements, dans l'axe, ou sonores – afin de diminuer la brutalité des coupes et donner une impression générale de continuité, la récurrence de cette phrase musicale ne cesse de réveiller le spectateur, relançant en permanence l'idée d'une menace en marche. Le travail de montage de l'image va parfois se superposer à cette mise en condition sonore. On étudiera ainsi en classe le moment où Ikey Spoon discute avec Willa, l'incitant à chercher un nouveau mari (00:13:31). Laughton insère dans la séquence deux plans de trains fonçant dans la diagonale de l'image et les accompagne de ce même grondement musical. Pour l'image, on parlera à la fois d'un montage « alterné » (on peut supposer que le train désigne l'approche de Powell qui sort de prison, désormais sans voiture) et d'un « montage parallèle » (qui lie symboliquement deux plans n'appartenant pas au même espace-temps). S'inspirant de Griffith, pionnier du cinéma américain dont il avait revu les films avant de tourner, Laughton déchire le voile de la continuité par une coupe inattendue. Qu'il soit visuel ou sonore, le montage annonce ici les coups de couteau de l'assassin qu'un film tourné au milieu des années 50 ne pouvait pas montrer.

DOCUMENT

La Nuit de Marguerite Duras



Marguerite Duras – DR.

En juin 1980, les Cahiers du cinéma publiaient un numéro spécial (n°312-313), intitulé *Les Yeux verts, dans lequel ils donnaient carte blanche à Marguerite Duras. C'est dans ce cadre que l'écrivaine et réalisatrice écrivit un long texte sur La Nuit du chasseur, dont voici une version raccourcie. Le texte, fascinant à plus d'un titre, pourra être partagé avec la classe, en particulier pour la façon dont Duras y met en scène sa mémoire de spectatrice. Les souvenirs du spectateur de cinéma fusionnent, permutent, changent la chronologie des faits. C'est d'autant plus vrai pour un film fantasmatique comme La Nuit du chasseur, et d'autant plus vrai à une époque où l'on n'avait pas encore la possibilité de vérifier la validité de ses souvenirs à l'aide d'un DVD. Ainsi, dans la scène qu'elle décrit longuement, l'écrivain se trompe : elle pense que la vieille dame entonne le chant avant le criminel alors que c'est l'inverse ; elle a cru voir les deux enfants se précipiter vers le prêcheur lors de son arrestation, quand il ne s'agit que de John. Débuter le texte sur l'aveu d'une confusion entre le faux et le vrai père nous donne une clef. Car peu importe, au fond. Les souvenirs de spectatrice de Duras, par-delà l'anecdote, visent juste ; les déformations elles-mêmes font sens et sont en accord avec le sens profond du film. La confusion du vrai et du faux père n'est-elle pas aussi dans le cœur de John ? Quatre ans plus tard, dans l'autofiction qu'est L'Amant, Marguerite Duras comparera son frère aîné à Harry Powell.*

J'oublie toujours le début du film. J'oublie que le vrai père a été assassiné. Je confonds l'assassin du père avec le père. Je ne suis pas seule dans ce cas. Beaucoup de gens m'ont dit faire la même erreur, comme si ce père n'avait de réalité que du moment qu'il a été tué et que ce soit de celui qui lui a donné cette mort de la vie duquel il participe plus encore que la sienne propre. Dans *La Nuit du chasseur*, je ne vois pas la vie créée, je vois la mort créée. Je ne vois pas le père avant sa consécration par le meurtre opéré sur sa personne. J'ai vu quatre fois le film et je fais toujours cette erreur. Je n'arrive pas à voir

le père vivant. Après qu'il ait été tué, je vois, à sa place, le criminel. Sa place occupée par lui. C'est sur cette erreur que j'ai toujours vu et construit le film de Charles Laughton.

Je vois la mère atteinte de la même inexistence que le père, et, comme lui, tuée. Mais là, je la vois tuée par lui à force d'enfancements et de corvées, de misères. Je la vois comme non avenue. Je vois le début du film truqué et que Charles Laughton n'a pas osé faire du père, directement, le criminel de ses enfants. Je le fais pour lui, à sa place. Je dis : le criminel est le père, et c'est de cette boucherie, de ce massacre que je vois naître et sortir les enfants comme d'un corps et en partir comme d'un pays natal. Ici, un jour, le détachement s'accomplira. Ce qui prend vingt ans prendra trois ans : le détachement de la mère. (...)

La barque des enfants a échoué sur la rive du fleuve. Ils dorment. Et comme toujours dans le cinéma, une vieille dame passe par là, qui s'occupe en général de charité, de recueillir des chats, des chiens, des enfants perdus. Elle recueillera également ces enfants poursuivis. On respire enfin, on est tranquille sur leur sort. Et puis, c'est alors que pour moi *La Nuit du chasseur* commence, le véritable film. Il dure dix minutes. Il atteint une ampleur que le cinéma américain n'a jamais atteinte quant à moi. (...)

Cette nuit-là, au terme de la poursuite, ces gens se rassemblent. La vieille dame à la fois bonne et sévère, folle et efficace, cette petite enfance immaculée, cette donnée immuable de l'impunité. Et ce père tueur d'enfants, ce mangeur de chair fraîche, cette charogne vide comme un sac vide. Les voici tous réunis dans le lieu de la confluence, cet espace pris entre la maison de la vieille dame, le jardin qui l'entoure et la route qui passe par là. C'est à cet endroit du film que se situe ce que je pourrais appeler le miracle de *La Nuit du chasseur*. Ce qui s'instaure brusquement entre ces gens, c'est une relation jusque là impossible à prévoir et qui échappe à toute

codification, à toute analyse. Il s'agit d'abord d'un comportement inventé par la vieille dame et ensuite repris par le criminel. Ces gens, si différents, ont tout à coup en commun ceci, de prendre en main le film et de décider de son sort, comme si enfin un auteur surgissait et délivre le film, l'emporte dans sa liberté. Brusquement on ne sait plus ce qu'on voit, ce que l'on a vu. Tellement habitués on est à voir toujours pareil. Tout à coup ça *change*. Tous les éléments narratifs du film apparaissent comme de fausses pistes. Où est-on ? Où est le bon, le mauvais ? Où est le crime ? Le film devient sans moralité. Il cesse d'être la fable classique de cinquante ans de cinéma américain. Il n'a pas d'épilogue dicté, on ne dispose d'aucune indication sur la voie qu'il va prendre. On ne sait plus ce qu'il faut penser de ce qu'on voit : des enfants autour de la dame âgée, agglomérés, – une masse tendre, sacrée – indistincts les uns des autres, enfermés avec la dame. De même l'argent qui est enfermé dans la poupée de chiffon de la petite fille. Ces enfermements successifs se voient bien clairement. La masse des enfants est dans une maison solide mais qui comporte de larges ouvertures par lesquelles on voit et par lesquelles on est vu. Par lesquelles on voit le criminel et par lesquelles le criminel voit la masse des enfants et de la vieille dame réunis. (...)

Il est donc là, le criminel de cinéma, beau et rieur sur son cheval noir, face aux corps exposés des enfants, derrière les ouvertures de la maison, comme quelqu'un qui a faim et qui regarde la nourriture, qui a froid et qui regarde le feu. Il y a bien le fusil pittoresque de la vieille dame, mais il est là comme un décor, un épouvantail, il ne peut pas servir. La vieille dame étant classée dans le bien et dans l'amour de la légende américaine, elle ne peut pas tuer. Alors elle invente. La vieille dame invente donc de chanter pour passer le temps que dure la menace de mort, cet écoulement de la nuit. Nuit propice au meurtre qui s'écoule comme le fleuve. La vieille dame



invente de chanter *Moses*. Elle invente de chanter le chant que sifflait le criminel, l'appel à Dieu à son secours. Dehors et dedans la maison, entre le criminel et l'innocence des enfants, la vieille dame invente d'élever cette barrière du chant. Le miracle est là. À mesure que le chant se déroule, le criminel se transforme. Une sorte de grâce à son tour – cette grâce étant le lieu commun de la vieille dame, des enfants – le gagne, remonte en lui, chemine en lui à travers sa noirceur, à travers sa mort, disons comme l'enfance à travers la vie, et tout à coup sa volonté de tuer apparaît naïve à côté de cette immensité, l'enfance. Tout à coup son crime paraît relever du caprice, d'une gourmandise insatiable, de l'obstination d'un enfant. La vieille dame reprend sans cesse son propre chant, ce chant, elle le lui renvoie dans la nuit et à travers le mal intolérable dont il est le signe, voici que ce chant, il se met à le chanter à son tour avec la vieille dame. À son tour, le lui renvoie. Le chant de la vieille dame a ouvert les vanes de l'infini, l'enfance. L'enfance était cachée, masquée par le crime. Mais qui l'aurait cru ? (...)

D'abord son chant est proposé comme un défi, ensuite il est partagé par le père et ensuite encore oui, il devient un chant de joie, de fête. Le criminel et la vieille dame chantent ensemble le retour à la vie, la dernière fête du père, et les enfants baignent dans ce chant jusqu'au matin. Ils chantent à tue-tête. De partout on entend le chant. Personne ne dort autour du chant. Le père ne sait toujours pas qu'il chante, ne le saura jamais. Le chant devient la muraille infranchissable par le crime durant l'écoulement de la nuit. C'est avec le jour, quand le chant s'arrêtera que reviendra la contingence du crime comme celle du travail, du malheur, du réel aveuglant. C'est effectivement une fête que la fin de *La Nuit du chasseur* tandis que le criminel lui-même collabore à sa propre délivrance du mal, de ce mal qui se trouve là, en lui comme ailleurs, dans cet homme comme ailleurs. (...)

C'est à la fin de cette nuit-là que les enfants retrouvent leur père dans ce criminel, qu'ils retrouvent leur amour. En une nuit, ils l'ont entendu chanter à plein voix, oublieux de tout, comme eux. C'est comme s'ils l'avaient méconnu jusque là, comme s'ils avaient ignoré la part d'irresponsabilité du père et que jusque-là ils l'avaient relégué dans son rôle de criminel. Nuit des retrouvailles du criminel avec ses victimes, du père qui en même temps qu'il a créé de la vie a créé de la mort. Je crois que la confusion entre le vrai et le faux père vient de là. À la fin de cette nuit initiatique, les enfants seront instruits du mystère du mal et en même temps de son infinie relativité. À la fin de la nuit aussi, ce mal s'exhale du père, il le quitte, il va rejoindre et envahir d'autres gens, ces policiers qui vont l'arrêter. Ce transfert de leur tueur à ceux qui vont tuer leur tueur que voient les enfants – les enfants voient l'arrestation du père – est décisif. Ce père va mourir à cause d'eux. Il va mourir de ce qu'il voulait tant et tant les tuer. Ils sont cause de sa mort. La révélation est foudroyante. Comme la connaissance même. On pense à Moïse qui tant il était possédé par l'idée de Dieu, ne pouvait pas parler, ne pouvait que crier.

Les enfants crient et se livrent corps et âme au père, à leur tueur. Avec la violence entière de leur vie, ils se sauvent de la vieille dame et se donnent au père. Les enfants foudroyés de connaissance, d'amour, courent vers leur père, s'offrent à lui, crévent la poupée en chiffons, lui offrent leurs corps, cet argent qu'ils convoient depuis si longtemps, ce pourquoi il voulait tellement tuer. Non, les enfants ne trahissent pas la mère en donnant l'argent qu'elle leur a confié pour leur survie. Ici tout se trouble et s'inverse, toute morale cessante. L'acte des enfants ne relève plus d'aucune analyse, il est impossible à circonscrire, rien ne l'endigüe, rien ne peut être pensé de cette déraison majeure, celle de l'amour des enfants. (...)

Marguerite Duras, « *La Nuit du chasseur* », in *Les Yeux verts*, éditions Cahiers du cinéma, 2014.





Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte de Georges Seurat (1884-1886) – The Art Institute, Chicago.



Ophelia de John Everett Millais (1851-1852) – The National Gallery of British Art de Londres.



Le Cabinet du docteur Caligari de Robert Wiene (1920) – Firme Decla-Bioscop.



Children on Levee, New Orleans Vicinity, Louisiana (1935) – © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.

INFLUENCES

L'imaginaire pictural de Charles Laughton

Laughton était un grand connaisseur des mots mais aussi un véritable amateur d'art. On sait par exemple qu'il possédait un tableau de Nicolas de Staël, acheté avant que le peintre devienne célèbre. De fait, au moins deux scènes de *La Nuit du chasseur* font implicitement référence à la peinture. Ainsi, c'est *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*, de Seurat, qui inspire le plan champêtre où Harry Powell fait la cour à Willa, tant dans sa composition que grâce à l'ombrelle à droite. L'autre tableau est l'*Ophelia* de John Everett Millais, inspiré du personnage de *Hamlet* de Shakespeare (dont Laughton connaissait parfaitement l'œuvre). Impossible de ne pas songer à cette toile préraphaélite devant les plans de Willa noyée dans la rivière, dont les cheveux ondoient au rythme du courant. Cette scène filmée dans une citerne où le chef opérateur Stanley Cortez avait utilisé « d'énormes quantités de lumière, pour créer cette impression d'étrangeté spirituelle, ce côté cathédrale engloutie »¹ dégage la même impression onirique que le tableau de Millais : les deux noyées ont quelque chose de presque apaisé. Au-delà des références plastiques, Laughton et Cortez s'attachent à restituer une impression sans chercher véritablement à copier l'original.

Expressionnisme et primitivisme

À côté des tableaux, il y a les autres films. Ceux de Griffith bien sûr, que Laughton a revus avant de tourner, analysant sa mise en scène pour s'en servir comme modèle (cf. p. 17 ; on pourrait y ajouter le montage alterné opposant la dérive des enfants en barque et l'avancée du prêcheur). D'un point de vue plus strictement graphique, les exégètes ont perçu dans la façon dont la chambre de Willa est filmée et éclairée – comme le serait une église – une influence directe de l'expressionnisme allemand, en particulier du *Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene (1920) qui, par le jeu de la lumière et des décors aux proportions aberrantes, rend compte d'un monde fou. L'ombre démesurément grande du prêcheur quand John raconte une histoire à Pearl



relève aussi de l'expressionnisme, via les films noirs des années 40 dont l'éclairage inquiétant en clair obscur venait en grande partie des chefs opérateurs ayant fui l'Allemagne à l'arrivée des nazis. Orson Welles – dont Cortez avait été directeur de la photographie pour *La Splendeur des Amberson* en 1942 – avait eu recours à cette esthétique. Celle du film de Laughton relève enfin d'une autre source, plus informelle, celle du primitivisme enfantin. En témoignent les bâtisses en deux dimensions qui se découpent dans la lumière, lorsque les deux enfants font escale pour se reposer dans une grange.

Réalisme brut

Il faut aussi mentionner les quelques plans où Laughton filme la Grande Dépression, et qui évoquent immédiatement les photographies de Walker Evans (cf. p. 14). Le scénariste du film, James Agee, chargé d'adapter le roman de Davis Grubb, était lui-même écrivain. En 1936, le magazine *Fortune* lui avait commandé un reportage sur les conditions d'existence des métayers blancs du sud de l'Alabama et il était parti accompagné d'Evans, cette collaboration donnant lieu à un livre publié en 1941, *Louons maintenant les grands hommes*. Les photos de Walker Evans sont aujourd'hui de véritables icônes. La scène où Pearl et John, entourés d'enfants vagabonds, se voient offrir une pomme de terre par une fermière rappelle à bien des égards les clichés d'Evans. C'est ainsi que dans *La Nuit du chasseur*, au milieu des images fantasmatiques, en surgissent d'autres, violemment réalistes, où la pauvreté apparaît dans toute sa nudité

1) Claude Ventura et Laurence Gavron, « Entretien avec Stanley Cortez », *Cinéma, Cinémas*, 1984. Parmi les bonus du DVD Wild Side.

À CONSULTER



Filmographie

Éditions du film :

La Nuit du chasseur, DVD et Blu-ray, Wild Side Vidéo, 2013 (format de référence 1:66).

La Nuit du chasseur, DVD, MGM/United Artist, 2001 (format 1:33).

L'édition Blu-ray Wild Side contient le film de Bob Gitt *Charles Laughton au travail*, réalisé à partir des rushes du tournage, ainsi que *De Davis Grubb à Charles Laughton*, comparatif des croquis de Davis Grubb avec les plans du film.

Quelques films interprétés par Charles Laughton :

William Dieterle, *Quasimodo*, DVD, Éditions Montparnasse, 2007.

Franck Lloyd, *Les Révoltés du Bounty*, DVD, Warner Bros, 2004.

Alexander Korda, *La Vie privée d'Henry VIII*, DVD, Elephant Films, 2013.

Leo McCarey, *L'Extravagant Mr Ruggles*, Bac Films, 2008.

Alfred Hitchcock, *La Taverne de la Jamaïque*, DVD et Blu-ray, Carlotta Films, 2016.

Billy Wilder, *Témoin à charge*, DVD, MGM/United Artists, 2004.

Stanley Kubrick, *Spartacus*, DVD et Blu-ray, Universal Pictures, 2015.

Autour du film :

Joel et Ethan Coen, *O'Brother*, DVD et Blu-ray, Bac Films, 2014.

Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, DVD, Gaumont, 2008.

David Gordon Green, *L'Autre Rive*, DVD, Wild Side Vidéo, 2006.

Terrence Malick, *La Balade sauvage*, DVD, Warner Bros, 2003.

Panos H. Koutras, *Xenia*, DVD, Pyramide Vidéo, 2014.

Jeff Nichols, *Mud*, DVD et Blu-ray, France Télévisions Distribution, 2013.

Steven Spielberg, *A.I., Intelligence Artificielle*, DVD et Blu-ray, Warner Bros, 2011.

Steven Spielberg, *La Guerre des mondes*, DVD et Blu-ray, Paramount Pictures, 2010.

Steven Spielberg, *Empire du soleil*, DVD et Blu-ray, Warner Bros, 2012.

Bibliographie

Ouvrages sur *La Nuit du chasseur* :

Philippe Garnier, *La Main du saigneur*, livret de l'édition Blu-ray, Wild Side Vidéo, 2014.

Simon Callow, *The Night of the Hunter*, British Film Institute, 2002.

Charles Tatum Jr, *La Nuit du chasseur*, Yellow Now, 1988.

Charles Tesson, *Cahier de notes sur La Nuit du*

chasseur, Les Enfants de cinéma, 1997.

Damien Ziegler, *La Nuit du chasseur, une esthétique cinématographique*, Bazaar & Co, 2008.

Documents divers :

Davis Grubb, *La Nuit du chasseur*, Gallimard, coll. « Folio Policier », 2013

James Agee, *L'Odyssée de l'African Queen* et *La Nuit du chasseur*, Flammarion, 1988.

Simon Callow, *Charles Laughton : a Difficult Actor*, Methuen, 1987.

James Agee, Walker Evans, *Louons maintenant les grands hommes*, Plon, coll. « Terre humaine », 1993.

Articles et entretiens :

Herman G. Weinberg, « Lettre de New York », *Cahiers du cinéma* n°51, juin 1956.

André S. Labarthe, « La part du feu », *Cahiers du cinéma* n°60, juin 1956.

Bill Krohn, « Les nouvelles clés de la nuit », *Cahiers du cinéma* n°578, avril 2003.

Jean-Philippe Tessé, « Les veilleurs », *Cahiers du cinéma* n°684, décembre 2012.

Thierry Méranger, « L'âme d'époque », *Cahiers du cinéma* n°684, décembre 2012.

Sitographie

Une superbe collection de photos de tournage :
« *The Night of the Hunter* : The Extraordinary Single

Directorial Entry in Charles Laughton's Career », *Cinephilia & Beyond* :
<http://www.cinephiliabeyond.org/the-night-of-the-hunter-the-extraordinary-single-directorial-entry-in-charles-laughtons-career/>

Le scénario du film (en anglais) :
<http://www.aellea.com/script/nightofthehunter.txt>

Deux critiques du film :
Clément Graminiès, « La fin de l'innocence », *Critikat*, 2011 :
<http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/la-nuit-du-chasseur.html>

Damien Ziegler, « Analyse et critique de *La Nuit du chasseur* », *DVDClassik*, 2011 :
<http://www.dvdclassik.com/critique/la-nuit-du-chasseur-laughton>

transmettre
LE CINEMA

www.transmettrelecinema.com

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

À l'origine

Mythique, *La Nuit du chasseur* l'est à plus d'un titre. Unique film en tant que réalisateur de l'acteur Charles Laughton, surtout connu pour ses rôles de personnages troubles, ce coup de maître fut un échec cinglant à sa sortie. Peu de premiers films parviennent pourtant à une telle plénitude esthétique, que l'on trouve seulement dans les œuvres de la maturité des grands cinéastes. Bien que profondément déroutant dans ses singulières oscillations entre l'effroi et le comique ou entre la poésie du conte enfantin et le réalisme brutal de la Grande Dépression, *La Nuit du chasseur* est un objet typique de l'Americana qui a acquis le statut d'icône. Difficile d'oublier l'image d'un Mitchum arborant les mots « *hate* » et « *love* » sur ses phalanges, celle de Shelley Winters flottant dans l'eau telle une moderne Ophélie ou la dérive en barque de deux enfants dont la fuite résonne profondément dans l'inconscient collectif. *La Nuit du chasseur* touche alors à un archaïsme qui sommeille en nous et semble remonter à l'origine de toute chose.



RÉDACTEUR EN CHEF

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

RÉDACTEUR DU LIVRET

Jean-Sébastien Chauvin est critique de cinéma (*Cahiers du cinéma*, *Vogue*), enseignant en cinéma (Esec, université Paris 8) et cinéaste. Il a réalisé cinq courts métrages dont *Les Filles de feu* (2008), *Et ils gravirent la montagne* (2011) et *Les Enfants* (2014).

Avec le soutien du Conseil régional

CAHIERS
DU
CINÉMA



CNC