

Film et Culture

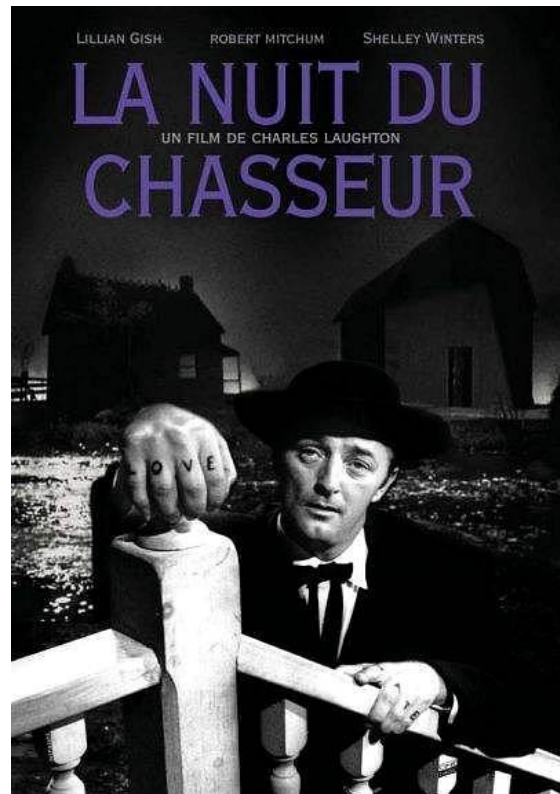
Réalisation : **Charles Laughton**

Scénario : **Charles Laughton, James Agee**
d'après le roman de **Davis Grubb**

Photographie : **Stanley Cortez**
Musique : **Walter Schumann**

Avec **Robert Mitchum** (le pasteur Harry Powell),
Shelley Winters (Willa Harper, la mère),
Lillian Gish (Rachel Cooper),
Peter Graves (Ben Harper, le père),
Billy Chapin (John),
Sally Jane Bruce (Pearl).

Etats-Unis, 1955, noir et blanc, 1h 35.



Résumé

Dans les années trente, au moment de la crise économique. Ben Harper, pourchassé par la police, confie à ses enfants John et Pearl, l'argent qu'il a dérobé dans une banque. Arrêté, il est condamné à être pendu pour le double meurtre du banquier et d'un employé. Il partage sa cellule de prison avec un pasteur nommé Harry Powell, qui cherche à savoir ce qu'il a fait de son butin. Une fois libéré, le pasteur séduit Willa Harper, désormais veuve, et l'épouse. Surpris par sa femme, alors qu'il harcèle les enfants pour connaître l'endroit où est caché l'argent, il décide de la tuer et fait disparaître le corps dans la rivière. John prend la fuite avec sa petite sœur et la poupée qui contient le « trésor ». Ils descendent la rivière sur la barque de leur véritable père et sont finalement recueillis par une vieille dame aussi courageuse qu'intraitable.

Charles Laughton (1899-1962)

Né en Angleterre, Charles Laughton commence par s'illustrer au théâtre, dans des pièces de Shaw et de Tchekov. Attiré par le cinéma, il fait carrière aussi bien en Angleterre, où *La Vie privée d'Henry VIII* (Alexandre Korda, 1933) lui vaut un Oscar, qu'aux Etats-Unis. Là, il donne quelques interprétations mémorables : le capitaine Bligh dans *Les Révoltés du Bounty* (Frank Lloyd, 1935), le personnage du bossu dans *Quasimodo* (William Dieterle, 1939). Doté d'un physique ingrat (« J'ai le visage comme l'arrière-train d'un éléphant », avait-il coutume de dire), à la fois homosexuel et taraudé par le refus de sa femme, l'actrice Elsa Lanchester, d'avoir des enfants, Laughton est un être complexe. Il est aussi un acteur difficile à diriger, exigeant de retourner les scènes jusqu'à ce qu'il soit satisfait de son jeu, et versant dans le cabotinage le plus éhonté s'il n'est pas dirigé par un réalisateur à poigne. L'échec de *La Nuit du chasseur* le contraint à abandonner la réalisation alors qu'il a en projet d'adapter *Les Nus et les Morts* de Norman Mailer, que Raoul Walsh tournera finalement en 1958. Charles Laughton redevient donc simple acteur pour, entre autres, Billy Wilder (*Témoin à charge*, 1957), Stanley Kubrick (*Spartacus*, 1960), Otto Preminger (*Tempête à Washington*, 1962).

L'adaptation

Le producteur Paul Gregory fait appel à James Agee, un célèbre critique de cinéma de l'époque, pour adapter le roman de Davis Grubb. Agee, très intéressé par le contexte économique des années trente, qu'il avait magistralement traité dans son livre *Louons maintenant les grands hommes*, développe la dimension sociale du récit, au détriment de tous les autres aspects. Le traitement qu'il propose est jugé trop long.

Laughton et Grubb décident de retravailler le scénario en étant beaucoup plus fidèles au roman. A tel point que l'on a le sentiment, notamment dans toute la partie centrale (du mariage du pasteur avec Willa jusqu'à la fuite des enfants) que le réalisateur tourne le livre à la main.

La Nuit du chasseur traite d'un sujet universel : l'enfant confronté à des peurs irrationnelles qu'il lui faut, d'une façon ou d'une autre, surmonter. « Un enfant regarde une ombre sur un mur et voit un tigre. Et les adultes disent : « Ce n'est pas un tigre ; retourne au lit. » Et quand l'enfant s'endort, c'est un sommeil hanté par le tigre, par la respiration du tigre sur les carreaux de la fenêtre. » Cette citation empruntée au roman illustre quelle est l'ambition de ce film : rendre compte en termes cinématographiques du cauchemar que vit un jeune garçon, abandonné à lui-même.

Des adultes défaillants

Les deux enfants, confrontés à des adultes peu reluisants à l'exception notable de Rachel Cooper, se retrouvent rapidement seuls pour lutter contre le pasteur malfaisant.

Leur père, **Ben Harper**, au plus fort de la crise économique qui secoue le pays, vole de l'argent pour assurer l'avenir de ses enfants. Cela n'en fait pas pour autant une figure positive. Comme le pasteur, il est un meurtrier : il a tué deux hommes pour commettre son forfait. Il confie à son fils la mission suivante : protéger sa petite sœur et conserver l'argent qu'il a dérobé ; c'est-à-dire qu'il lui demande de jouer le rôle du père qu'il est lui-même incapable d'assumer.

La mère, **Willa Harper**, est tombée sous l'emprise du pasteur et a, de ce fait, perdu tout sens critique. Sa foi aveugle la pousse à croire l'homme de Dieu plutôt que son fils et quand elle découvre la vérité, elle accepte de mourir, abandonnant ainsi définitivement ses enfants aux mains d'un psychopathe sanguinaire.

Les **Spoon**, chez qui travaille la mère, se caractérisent à la fois par leur crédulité et leur versatilité. Ils poussent Willa à épouser le pasteur, à qui ils trouvent toutes les qualités, mais quand sa culpabilité est avérée, ils sont les premiers à crier vengeance. Dans le contexte des années cinquante, ils constituent, selon le cinéaste, une métaphore possible du peuple américain, prompt à brûler ce qu'il a adoré la veille (Joseph McCarthy).

John aime venir discuter avec **Oncle Birdie** qui vit seul au bord de la rivière, depuis le décès de son épouse. Cependant, au moment crucial, il est complètement ivre, donc dans l'incapacité de les aider, malgré la promesse qu'il avait faite au garçon de le protéger.

Une mise en abyme trompeuse

La séquence où John et l'oncle Birdie pêchent dans la rivière a valeur de mise en abyme. L'esturgeon est défini comme un poisson mauvais et sournois, qui ne peut être capturé que par la ruse. Il est, de façon évidente, une métaphore de Harry Powell : Oncle Birdie parle de ce poisson comme d'un être humain, l'appelant *Monsieur* esturgeon, puis dit qu'il se méfie des pasteurs, enfin il invite John, s'il a des soucis, à venir se réfugier chez lui. Cette première partie de la scène fonctionne comme un résumé de la situation qui va suivre. L'enfant, pour échapper au pasteur, ira se placer sous la protection du vieil homme.

La fin de la scène, où Oncle Birdie sort l'esturgeon de la rivière et le frappe mortellement, conduit le spectateur sur une fausse piste. Elle laisse entendre que le vieil homme réussira à venir à bout du pasteur, ce qui est faux, puisque, ivre mort, il ne fera rien pour sauver les enfants. Cela met en relief, de manière saisissante, le rôle défaillant des adultes, leur incapacité à lutter contre le mal, le fait que les enfants se retrouvent seuls dans la nuit du chasseur.

Harry Powell et Rachel Cooper

Ces deux personnages, qu'il faut surtout considérer comme des symboles, sont présentés comme des doubles inversés l'un de l'autre. Les exemples qui permettent de l'affirmer sont nombreux.

Le film s'ouvre sur Rachel Cooper et enchaîne avec Harry Powell. Ils sont donc d'emblée liés par le montage (contrairement au roman, où la vieille dame n'apparaît que dans la dernière partie), d'autant que la voix off (qui est celle de Mme Cooper) recourt à une formulation binaire qui s'applique, on le comprend aussitôt, aux deux personnages : « Un bon arbre ne peut pas porter de mauvais fruits, ni un arbre malade porter de bons fruits. » Ils sont amenés à jouer auprès de John et Pearl, pour des raisons diamétralement opposées, le rôle de parents de substitution. Plus tard, quand le pasteur chante devant la maison où les enfants ont trouvé refuge, la vieille dame lui fait écho. Enfin, tous les deux sont très croyants, ils n'ont que Dieu à la bouche. Mais Harry Powell incarne une conception dévoyée de la religion, il est une sorte de Lucifer, d'ange déchu et représente le Mal, la Haine, tandis que Rachel Cooper, présentée dans le Ciel, auréolée par le visage des enfants qu'elle protège, incarne le Bien, l'Amour.

Ainsi Harry Powell, en simulant un combat entre sa main gauche (HATE) et sa main droite (LOVE), qui se termine par la victoire de cette dernière, anticipe-t-il sa propre défaite.

Une approche brechtienne

La démarche de Charles Laughton a ceci de suicidaire qu'elle prend le contre-pied du principe d'identification, sur lequel repose tout le cinéma hollywoodien. C'est là, certainement, l'explication première de l'incompréhension que le film a suscitée et de son terrible échec commercial.

Le cinéaste cherche à transposer au cinéma le principe de distanciation que Brecht (avec qui il avait eu l'occasion de travailler) avait élaboré pour le théâtre. C'est-à-dire qu'il n'attend pas que le spectateur adhère de façon émotionnelle au récit, mais qu'il exerce son esprit critique à l'égard du spectacle qui lui est proposé. Pour cela, il emploie différents procédés : regard caméra, mouvements de caméra aériens ostentatoires, cache devant l'objectif,

effets musicaux appuyés, jeu des acteurs non réaliste (certaines des expressions de Robert Mitchum semblent empruntées au loup de Tex Avery), anachronisme de l'esthétisme qui renvoie au cinéma muet (années vingt), imageries et archétypes du conte pour enfants, humour noir. En revanche, le recours à la transparence ne participe pas de cette démarche dans la mesure où elle était utilisée par tous les cinéastes de l'époque et notamment par Alfred Hitchcock, grand maître de l'identification.

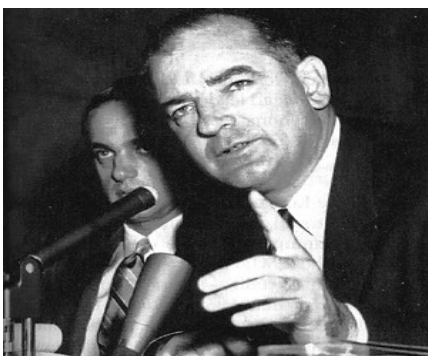
Laughton nous indique ainsi qu'il s'agit de voir dans *La Nuit du chasseur* autre chose que l'histoire de deux enfants poursuivis par un méchant beau-père et sauvés par une bonne vieille dame. Cette « gentille histoire » est, en réalité, un récit d'une grande ambition.

La religion

La Nuit du chasseur se veut une mise en garde, non contre la religion, mais contre les ravages provoqués par les évangélistes. Laughton, qui par ailleurs fait des lectures de la Bible à la radio, dénonce le pouvoir quasi sectaire que ces gens, qui se réclament de Dieu, exercent sur la population ; il dit en particulier que sous couvert d'énoncer de grands principes, ces évangélistes ne sont intéressés que par l'argent. Dans le même temps, il ne montre aucune sympathie pour les personnes qu'ils abusent, bernent, manipulent.

Le réalisateur établit, là, entre autres, un parallèle entre la crédulité des habitants de ce village d'Ohio et celle des spectateurs américains : Hollywood, opportunément surnommée « la Mecque du cinéma », est considérée par les intellectuels de gauche à la fois comme une « usine à rêves » qui a pour fonction de détourner le public des véritables questions qui se posent à la société, et comme une industrie gérée par des capitalistes new-yorkais, plus soucieux de profits que de création artistique.

Une parabole antimaccarthyste



En 1955, les Etats-Unis viennent de se débarrasser du sénateur du Wisconsin, Joseph McCarthy, qui, de 1950 à 1954, a pris la tête d'une véritable croisade anticommuniste, allant jusqu'à mettre en cause George Marshall et l'armée américaine, ce qui a provoqué sa perte. Par ses beaux discours pleins d'emphase et de conviction, ses mensonges, ses preuves inventées de toutes pièces, il incarne tous les excès et les dérives de cette « chasse aux sorcières ». Il est tentant de voir en Harry Powell, le « chasseur » du titre, une métaphore de McCarthy : comme lui, sous couvert d'œuvrer pour le bien de la communauté, il profite de la crédulité de gens tout prêts à le suivre, tels des moutons de Panurge.

Charles Laughton, s'il n'est pas inscrit au parti communiste américain, éprouve de la sympathie pour bon nombre de ses adhérents. En 1947, il travaille avec Joseph Losey (qui sera contraint à l'exil en 1951, pour ne pas avoir à dénoncer ses camarades) sur *Galileo*, une pièce de Bertold Brecht. Celui-ci est le onzième communiste à comparaître devant la commission des activités antiaméricaines (le HCUA), le seul qui ait accepté de répondre, contrairement aux dix (les fameux Dix d'Hollywood) qui l'ont précédé et qui ont refusé de dire s'ils étaient ou non communistes. Cette attitude leur vaut d'aller en prison, pour outrage au Congrès. Pour sa part, Brecht nie tout en bloc et s'empresse de quitter les Etats-Unis.

Une fable psychanalytique

La Nuit du chasseur se présente sous la forme d'un conte de fées et a l'apparence d'un rêve. Ainsi sommes-nous, doublement, encouragés à explorer la dimension psychanalytique du récit. Les lectures que l'on peut en proposer sont multiples :

John se voit confier par son père un **secret** trop lourd à porter. A la fin du film, l'arrestation d'Harry Powell est filmée de la même façon que celle de son père : l'enfant se tient le ventre (comme au début), il s'adresse au pasteur qu'il confond avec son véritable père : « Papa, c'est trop, papa, je ne peux pas supporter ça ». Il le frappe avec la poupée qui finit par s'ouvrir en laissant l'argent s'échapper de son ventre, comme si l'enfant se libérait, se vidait, accouchait du serment qu'il avait fait, et pouvait renaître à la vie. Les récits bibliques de Mme Cooper prennent alors tout leur sens : John n'est plus l'enfant d'un roi, qui doit tuer ceux qui convoitent l'or de son père, comme il le croyait, mais Moïse, le bébé recueilli au bord de la rivière par une femme.

Pour **Pearl**, la poupée ne renvoie pas à l'idée d'une renaissance, mais à la question qui occupe tous les enfants selon Freud, celle de leur **origine**. Elle découpe des billets (que le père avait placés sous ses yeux dans le ventre de la poupée), leur donne une forme humaine et les prénomme John et Pearl. Dans cette vision fantasmée qu'elle se fait de sa conception, elle et son frère auraient été engendrés par l'**argent**. Cela traduit à quel point cette valeur est prégnante pour la famille Harper, et au-delà pour les Américains.

Enfin les **deux enfants** peuvent être amenés à se demander quelles sont les véritables intentions du pasteur, qui s'est introduit dans cette famille, en épousant leur mère que, de toute évidence, il n'aime pas. Certains cadrages sur le pasteur, la dimension sexuelle de son couteau à lame rétractable, la scène de la cave sont autant d'indices de la **pédophilie**, réelle ou supposée, de cet homme de religion.



Toutes ces lectures, qui se superposent sans s'annuler, contribuent à rendre passionnante la signification qui se dégage de cette œuvre de cinéma qui n'est simple qu'en apparence.

L'esthétique

Stanley Cortez

Pour le seconder dans les prises de vues, Charles Laughton fait appel à un des grands chefs opérateurs de Hollywood : Stanley Cortez. Si l'on consulte sa filmographie, on est étonné de constater qu'il a fait l'essentiel de sa carrière dans la série B. Cependant, les œuvres majeures auxquelles il a collaboré sont restées gravées dans la mémoire de tous

les cinéphiles : *La Splendeur des Amberson* (Orson Welles, 1942), *Le Secret derrière la porte* (Fritz Lang, 1948) et *Shock corridor* (Samuel Fuller, 1963).



Pour *La Nuit du chasseur*, il compose des images d'une puissance expressive, dramatique et poétique inégalée : le pasteur pourchassant les enfants dans l'escalier de la cave, le meurtre de la mère, Willa dans la voiture au fond de l'eau, ses cheveux se confondant avec la flore sous-marine, la fuite sur la rivière, avec les animaux qui semblent les protéger ou au contraire constituer une menace, etc.

Influences

Charles Laughton filme le scénario à la manière du cinéma muet, en ayant la volonté de retrouver la magie que cet art exerçait sur lui quand il était enfant. Il décide de tourner en noir et blanc et en format standard, alors que la couleur et le CinemaScope connaissent une grande vogue, en cette année 1955. Il adopte différents styles selon les situations du film.

Toutes les scènes qui illustrent la vie quotidienne dans la petite ville où vit la famille Harper ainsi que celles chez Mme Cooper relèvent d'un genre appelé l'*Americana* et sont traitées à la manière de David W. Griffith. Pas celui des grandes fresques historiques : *Naissance d'une nation* (1915) ou *Intolérance* (1916), mais celui d'oeuvres plus modestes, comme *Le Roman de la vallée heureuse* (1918) ou *Le Pauvre amour* (1919). Le filmage est alors simple, avec une prédilection pour les cadrages frontaux et les éclairages légèrement vaporeux. La présence de Lillian Gish constitue un hommage au père du cinéma américain.

Les scènes avec le pasteur et les enfants rappellent le grand art du cinéma expressionniste. Les jeux d'ombre et de lumière sont appuyés, Robert Mitchum ne craint pas, dans son jeu, d'en rajouter. Il y a d'ailleurs de nombreuses similitudes avec *M le maudit* (Fritz Lang, 1931) : frustration sexuelle du personnage principal, utilisation du couteau comme substitut à l'acte sexuel, cave comme lieu des pulsions, recours à une esthétique hétérogène encore imprégnée de cinéma muet, etc.



Enfin, certaines scènes avec le pasteur et Willa, par exemple celle du meurtre dans la chambre, ne sont pas sans évoquer le travail d'épure, tout protestant, que Carl Dreyer imposait à ses décorateurs et chefs opérateurs (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928, ou *Dies Irae*, 1943).

De ce patchwork d'influences est née une œuvre unique : cette seule réalisation de Charles Laughton, tirée du seul roman que Davis Grubb a écrit, ne ressemble à aucun autre film et occupe une place à part dans l'histoire du cinéma.