

La Nuit du chasseur

Charles Laughton, États-Unis, 1955,
noir et blanc.



Sommaire

Générique	2
Résumé	2
Autour du film	3/5

Le point de vue de Charles Tesson :

<i>La poupée du diable</i>	6/16
Déroulant	17/23
Analyse d'une séquence	24/27
Une image-ricochet	28
Promenades pédagogiques	29/36
Petite bibliographie	36

Ce cahier de notes sur ... *La Nuit du chasseur* a été réalisé par Charles Tesson.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image
animée, ministère de la Culture et de la Communication,
et la Direction générale de l'enseignement scolaire,
le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

La Nuit du chasseur
Charles Laughton
 États-Unis, 1955
 93 mn, noir et blanc.

Titre original : *The Night of the Hunter*.
Producteur : Paul Gregory. **Distribution :** Carlotta Films.
Scénario : James Agee¹, d'après le roman homonyme de Davis Grubb. **Photo :** Stanley Cortez.
Effets spéciaux optiques : Jack Rabin et Louis De Witt.
Montage : Robert Golden. **Son :** Stanford Haughton.
Décor : Al Spencer. **Direction artistique :** Hilyard Brown.
Musique (composée et dirigée par) : Walter Schumann.
Chansons : *Main Title*, *Hing Hang Hung*, *Cresap's Landing*, *Pretty Fly* (Walter Schumann et Davis Grubb), *Leaning on the Everlasting Arms*, *Bringing in the Sheaves* (airs traditionnels).

Interprétation : Robert Mitchum (Harry Powell, le prêcheur), Lillian Gish (Rachel Cooper), Shelley Winters (Willia Harper), James Gleason (Birdie), Billy Chapin (John), Sally Jane Bruce (Pearl), Evelyn Varden (Mme Icey Spoon), Don Beddoe (M. Walt Spoon), Peter Graves (Ben Harper), Gloria Castillo (Ruby), Mary Ellen Clemons (Clary), Cheryl Callaway (Mary).

1. Charles Laughton, ainsi que Denis et Terry Sanders, ont participé à l'écriture du scénario sans être mentionnés au générique.

Résumé

Au début des années trente, dans une province au sud des États-Unis, Ben Harper, honorable père d'une famille frappée par la crise, commet un hold-up pour subvenir à ses besoins. Juste avant son arrestation, il confie le butin à son fils John, lui faisant promettre de garder le secret de sa cachette et de prendre soin de sa petite sœur Pearl. En prison, il partage la cellule de Harry Powell, un faux prêcheur et un vrai criminel en série (au nom de la Bible, il extermine les veuves) qui tente d'extorquer le secret. Après l'exécution de Ben Harper, qui meurt sans avoir parlé, le prêcheur se met sur la piste de cet argent et s'approche du village où il est chaudement accueilli par Mme Spoon, la commerçante qui emploie Willia Harper et la pousse à se remarier avec l'étranger. Méfiant, John fait tout pour retenir Pearl disposée à parler à cet homme qu'elle considère, depuis qu'il a épousé sa mère, comme son père. Découvrant que Willa ne lui est d'aucune utilité car seuls les enfants savent où est l'argent, le prêcheur la tue. Inquiet de sa disparition, John projette de s'enfuir. John et Pearl, échappant aux griffes du monstre, non sans avoir été obligés de dire où était l'argent pour sauver leur peau, s'enfuient en barque et trouvent refuge chez une vieille femme, Rachel Cooper, qui recueille des enfants (des jeunes filles) pour combler le vide de la disparition de son fils. John, le seul garçon du groupe, a sa préférence et elle le croit et prend sa défense lorsqu'il lui dit que le prêcheur, qui se fait passer pour leur père, leur veut du mal. Armée d'un fusil, elle le blesse et appelle la police. Lors de l'arrestation, John, saisi d'un trouble incompréhensible, regrette la disparition de cet homme qu'il a tant haï. Au cours du procès, à contre-courant d'une foule qui veut lyncher le prêcheur, John refuse de le dénoncer comme le meurtrier de sa mère. Rachel Cooper, loin de la foule déchaînée, récupère sa petite tribu, sans oublier Ruby, fascinée par l'ogre. Ensemble, ils célèbrent Noël sous la neige. C.T.

Autour du film

Charles Laughton

La Nuit du chasseur (1955) est une œuvre d'exception dans la vie de Charles Laughton puisqu'il s'agit du seul film réalisé par l'acteur et dans lequel il choisit de laisser le rôle principal, qu'il aurait pu jouer, à Robert Mitchum qui signe là un de ses plus beaux films, celui qui a le plus marqué sa longue carrière.

Charles Laughton (1899-1962), d'origine britannique, est acteur de théâtre dans les années vingt (Tchekov, Bernard Shaw) et joue dans quelques films où il rencontre Elsa Lanchester, la femme de sa vie (il l'épouse en 1929), devenue célèbre pour avoir été à l'écran la fiancée de Frankenstein. Au cours d'une tournée aux États-Unis, il se fait engager par le cinéaste et homme de théâtre britannique James Whale émigré à Hollywood et joue dans *Une soirée étrange* (1932) aux côtés de Boris Karloff. Laughton campe des personnages où il fait valoir sa nonchalance débonnaire (*L'Extravagant Mr Ruggles* de Léo McCarey, 1935) tout en se spécialisant dans des rôles de monstres (le savant fou de *L'Île du docteur Moreau*, d'après H. G. Wells en 1932, *Quasimodo* de William Dieterle en 1939) ou des personnages cruels et sadiques (le capitain Bligh des *Révoltés du Bounty* en 1935). Très vite, ce sont les grandes figures historiques qui assurent sa notoriété. Tour à tour, il est Néron pour Cecil B. DeMille (1932), Henry VIII dans *La Vie privée d'Henry VIII* d'Alexandre Korda (1933) qui lui vaut un Oscar, l'empereur Claude dans l'inachevé *I Claudius* (1937) de Josef von Sternberg puis Hérode pour Dieterle dans *Salomé* (1953). Plus tard, après un passage éclair chez Lubitsch (le sketch de *Si j'avais un million* en 1932), et une expérience de production (la société Mayflower qu'il fonde en 1937 avec Erich Pommer, l'ancien responsable de la UFA), Laughton rencontre Alfred Hitchcock (*La Taverne de la Jamaïque* en 1939 puis *Le Procès Paradine* en 1948) et Jean Renoir (*Vivre libre*, 1943). Après la parenthèse de la réalisation de *La Nuit du chasseur*, qui correspond à une panne de rôles à l'écran, il renoue avec le théâtre, fidèle à Shakespeare (*Le Roi Lear*, *Le Songe d'une nuit d'été*), tout en interprétant Galilée dans la pièce de Brecht mise en scène par Joseph Losey. À l'écran, on le voit dans *Témoin à charge* de Billy Wilder (1958), ainsi que chez

Stanley Kubrick (*Spartacus*, 1960) et Otto Preminger qui lui offre son dernier rôle dans *Tempête à Washington* (1962) où il campe un sénateur tordu et machiavélique, dans le sillage de ces hommes de justice (juges et avocats) qui ont permis à l'acteur, jamais avare de cabotinage, de déployer tout son talent.

Le film, la préparation, l'adaptation

Au début des années cinquante, la carrière cinématographique de Laughton connaît un passage à vide. Il tourne dans un navet, aux côtés du tandem comique Abbott et Costello (1952), et la reprise de son personnage d'Henry VIII dans un film de George Sidney (1953) est un échec, effacé en partie par le théâtre, où il est acteur et metteur en scène¹. En revanche, ses lectures de la Bible à la radio ont un énorme impact.

Laughton se prête également à des tournées de conférences organisées par son ami Paul Gregory, producteur de théâtre. C'est lui qui le pousse à adapter à l'écran le roman de Davis Grubb paru en 1943 dont l'atmosphère et le personnage de Harry Powell vont comme un gant à l'acteur. Le producteur réunit le budget, relativement confortable (700 000 dollars) grâce à United Artists qui s'engage à le distribuer, et propose Robert Mitchum pour le rôle principal, alors sous contrat à la RKO. Par contre, c'est Laughton qui choisit Shelley Winters, une de ses jeunes élèves et amie dont la formation (elle est issue de l'Actor's Studio) et le style de jeu, plutôt cérébral, s'opposent en tous points au style félin et instinctif de Mitchum². C'est également Paul Gregory qui songe à l'écrivain et critique de cinéma James Agee pour l'adaptation. Originaire du sud, comme Davis Grubb, il a écrit deux œuvres (*Louons maintenant les grands hommes*, *Une mort dans la famille*) qui l'apparentent à l'écrivain. Très engagé socialement et politiquement, James Agee, connu en France pour être un important critique de cinéma, a débuté comme scénariste avec John Huston sur *African Queen* (1952). Son adaptation du roman de Davis Grubb, qui insiste sur le contexte socio-historique de la crise économique (la grande dépression), déplaît à Laughton qui souhaite orienter le récit vers la fable morale (les aventures conflictuelles du Bien et du



Mal) et le conte de fées biblique, en écho aux lectures de la Bible qu'il faisait à la radio. Laughton, avec l'assentiment du producteur, reprend l'adaptation en main et demande conseil à Davis Grubb qui l'éclaire sur sa conception des personnages³ et le soutient dans son orientation biblique (Adam et Ève, le péché originel, etc.).

Tourné dans la plus totale liberté, entièrement affranchi des contraintes du système des studios, le film connaît un retentissant échec commercial à sa sortie. Malgré cela, Mitchum le considère comme son film le plus important, ce qui est tout à son honneur quand la plupart des acteurs maudissent ou feignent d'oublier leurs films qui n'ont pas marché. En revanche, Laughton est très affecté par l'accueil réservé à son film (une indifférence générale). Interrogée sur ce point, Shelley Winters met en cause la distribution⁴ et le maccarthysme, le nom de Laughton figurant alors sur les listes noires. En dépit de cet échec, Paul Gregory propose l'année suivante à Laughton d'adapter le roman de Norman Mailer *Les Nus et les Morts*. L'acteur collabore avec l'écrivain, livre deux états du scénario, fait des repérages à Hawaï avec son opérateur Stanley Cortez puis, au bout d'un an et demi, renonce à le réaliser pour d'obscures raisons (Raoul Walsh signera le film en 1958), renouant par la suite avec son métier d'acteur de cinéma de manière très clairsemée : seulement quatre films entre *La Nuit du chasseur* et sa mort.

Avec le temps, *La Nuit du chasseur* est devenu un film mythique, l'emblème de ces récits d'adoption où le spectateur, s'identifiant avec le personnage de l'enfant, fait corps avec cette singulière quête d'un père de cinéma. Fondement de la cinéphilie et glissement vers le « Ciné-fils », dans la mesure où l'expression forgée par Serge Daney reposait, dans son cœur et son esprit, sur trois films : *Les Contrebandiers de Moonfleet* (1955), *La*

Nuit du chasseur (1955), et le trop méconnu *Stars in my Crown* de Jacques Tourneur (1950). Une telle perception du film ne doit pas faire oublier l'accueil premier, que le texte de François Truffaut écrit pour *Arts* en 1956 résume bien⁵ : « Un tel scénario n'est pas de ceux par lesquels on peut inaugurer une carrière de cinéaste hollywoodien et il y a fort à parier que ce film, réalisé au mépris des normes commerciales élémentaires, sera l'unique expérience de Charles

Laughton et c'est bien dommage. Dommage, oui, car en dépit des heurts de style, *The Night of the Hunter* est un film d'une grande richesse d'inventions qui ressemble à un fait divers horrifiant raconté par des petits enfants. Malgré la beauté de la photographie de Stanley Cortez, l'homme qui éclaira si magnifiquement *The Magnificent Ambersons*, la mise en scène oscille du trottoir nordique au trottoir allemand, s'accroche au passage au bec de gaz expressionniste en oubliant de traverser dans les clous plantés par Griffith. Charles Laughton ne craint pas de brûler quelques feux rouges et de renverser quelques policemen dans ce film unique qui fait aimer le cinéma de recherche quand il cherche vraiment et le cinéma de trouvailles quand il trouve⁶ ! »

La photo de Stanley Cortez

En confiant à Charles Laughton la réalisation du film, le producteur n'ignore pas que ses connaissances techniques sont limitées, d'où la nécessité de lui adjoindre une personne compétente. Stanley Cortez, qui a signé la lumière de *La Splendeur des Amberson* d'Orson Welles (1942) et celle du *Secret derrière la porte* de Fritz Lang (1948), a laissé son empreinte décisive sur l'atmosphère qui règne dans *La Nuit du chasseur*. L'homme, réputé pour sa photo, a lu le scénario du film de Laughton et, à partir de l'interprétation qu'il en a fait, a orienté son travail dans la direction qu'il estimait être la bonne. « Je n'ai jamais demandé à un metteur en scène, ni à Welles, ni à Laughton, ni à Fuller ni à quiconque, de me dire ce qu'il voulait voir sur l'écran, sur un plan photographique... jamais. Parce que je savais avec certitude qu'ils seraient satisfaits de mon travail, à partir du moment où j'avais compris l'intention de la mise en scène. Le reste est superflu [...]. Si quelqu'un comme Orson Welles décide de vous confier un travail avec lui, c'est qu'il



sait déjà que vous comprendrez ce qu'il veut sans avoir besoin de le répéter sur tous les tons⁷. »

C'est Charles Laughton qui a proposé le nom Stanley Cortez, les deux hommes s'étant rencontrés en France, aux studios de Joinville, sur le tournage de *L'Homme de la tour Eiffel* réalisé en 1949 par l'acteur Burgess Meredith⁸. Pendant la préparation de *La Nuit du chasseur*, Laughton, en compagnie de James Agee, visionne les films de Griffith pour s'inspirer de la façon dont il peint le sud de l'Amérique. C'est à ce moment qu'il choisit Lillian Gish puis demande à Stanley Cortez de s'inspirer de cette lumière singulière, blanche, à la limite de la sur-exposition, qu'on retrouve dans les extérieurs du film et certaines scènes d'intérieur (la boutique de M. et Mme Spoon, la fête de Noël à la fin). « Pour *Night of the Hunter* par exemple, Charles Laughton pensait beaucoup aux films de Griffith, comme en témoigne la présence de Lillian Gish. Et pourtant, les conditions de travail n'avaient rien à voir : nous avons fini le film en 36 jours ! Après le tournage, des gens m'ont écrit :

« Quelle est cette merveilleuse rivière que vous avez utilisée pour la fuite nocturne des enfants, sur la barque ? » Cette merveilleuse rivière, figurez-vous, c'est la citerne du plateau n° 15 des studios à Culver City. Et la scène où l'on voit la silhouette de Bob Mitchum découpée sur le ciel, chevauchant à la poursuite des enfants : c'est un nain, monté sur un poney, car nous avons dû fausser la perspective, tellement nous manquions de recul sur le plateau⁹ ! ».

Pour le cadavre de Shelley Winters dans l'eau, Cortez dit avoir « utilisé d'énormes quantités de lumière, pour créer cette impression d'étrangeté spirituelle, ce côté "cathédrale engloutie" ». Il y avait une caméra qui filma à travers un écran de verre, et une autre, sous-marine, qui venait plonger sur le mannequin de cire que nous avons immergé dans une citerne, aux studios Republic. Certains spectateurs auraient juré qu'il s'agissait bel et bien de la pauvre Shelley ! La plupart des séquences ont été tournées en studio, sauf le prologue et quelques scènes reconstituées en extérieurs, dans le vieux ranch de Rowland V. Lee. D'ailleurs, je préfère tourner en studio¹⁰. » Contrairement à beaucoup d'opérateurs, Cortez ne conçoit pas sa photo sur la base d'un storyboard élaboré avant le tournage mais attend que le décor soit réellement construit pour agencer la lumière. Shelley Winters raconte que l'éclairage particulier de la scène du meurtre dans la chambre, avec ce toit sombre, masse d'ombre profilée comme une flèche de cathédrale, a été décidé au dernier moment. C.T.

1. Les informations concernant cette partie proviennent pour l'essentiel de l'ouvrage que Charles Tatum, Jr a consacré à ce film (Éd. Yellow now, « Long métrage », 1988).

2. L'enfant qui joue John (Billy Chapin), avait déjà une expérience de cinéma. On l'a vu notamment dans un film B de Lee T. Sholem, *Maître du monde* (É.-U., 1954).

3. « Après tout, Ben [Harper] avait un boulot pas si mauvais, si l'on considère l'époque. Sa cupidité trouve son origine dans ce sentiment quelque peu hystérique qu'il ne faisait pas le maximum pour sa femme et ses enfants. » Lettre de Davis Grubb à Charles Laughton (19 avril 1954), reproduite en annexe de l'ouvrage de Charles Tatum, Jr (op. cit., p. 87).

4. À l'époque, « il a été à peine distribué, et seulement dans un nombre limité de grandes villes ». Entretien par Charles Tatum, Jr, op. cit., p. 102.

5. Repris dans *Les Films de ma vie*, Flammarion, 1975, pp. 147-148.

6. La critique la plus féroce du film de Laughton, non signée, se trouve dans le numéro spécial que les *Cahiers du cinéma* ont consacré aux

acteurs (n°66, Noël 1956, p. 48) : « Lorsque tomba *La Nuit du chasseur*, il y eut un moment de stupeur : Laughton n'était pas l'homme intelligent que l'on aurait pu supposer mais le fou sadique qu'on le croyait caricaturer par jeu. Ce n'est pas le héros de *Vieille fille*, c'est le juge monstrueux du *Procès Paradine*. Ceux qui prient les peintures d'aliénés se passionneront peut-être pour le film de Laughton : quant à nous, nous pensons qu'il ne concerne que les psychiatres. »

7. Entretien par Philippe Carcassonne et Jacques Fieschi, *Cinématographe*, « Les opérateurs », n° 68, juin 1981, p. 21.

8. Charles Tatum, Jr (op. cit.) raconte que Laughton aurait réalisé quelques scènes de ce film. Soit le début d'une collaboration avec Cortez poursuivie avec *La Nuit du chasseur*.

9. *Cinématographe*, op. cit., p. 19.

10. *Idem*, p. 21. Rowland V. Lee (1891-1975) est un cinéaste B connu pour ses films d'aventures (*Fu Manchu*) et le fantastique : *Le Fils de Frankenstein* (1939).





La poupée du diable

par Charles Tesson

Le prologue céleste, où une vieille femme dans la nuit étoilée commente la Bible à des enfants, installe une atmosphère (la candeur irréaliste d'un conte de fée biblique) tout en désamorçant l'enjeu narratif du long épilogue où le prêcheur Harry Powell (Robert Mitchum) rôde autour de la maison de Rachel Cooper (Lillian Gish), à la recherche du trésor. Avant même que l'histoire commence, la communauté enfantine rassemblée autour de la mère est en sécurité, hors d'atteinte du danger qui rôde en contrebas. Lorsque la barque des enfants endormis s'échoue dans l'herbe, un mouvement de caméra ascendant découvre la voûte étoilée du ciel. Le lendemain matin, au lever du soleil, une dame énergique, baguette à la main, conduit John et Pearl chez elle. Dès que le spectateur reconnaît la narratrice du début, il sait que les enfants sont arrivés à bon port. La nuit étoilée, à la pointe de la barque immobilisée en douceur dans les herbes, à l'opposé de cet immense tronc d'arbre qui la retenait en amont¹, au début de leur long voyage, est vide de toute présence visible. Elle tapisse le sommeil des enfants du décor rêvé pour leurs songes, à l'opposé de l'inquiétant théâtre terrestre du drame qu'ils viennent de quitter et qui ne cesse de les poursuivre². Le ciel se prépare à la venue de la mère de l'autre côté de la nuit, et l'apparition du personnage dans une lumière blanche, crue et violente, renoue avec celle en contrebas lors du prologue.

L'apaisante montée au ciel des enfants est une allégorie de la mort qui fait l'impasse sur la réalité du père, une fois sa perte consommée. Le cercle d'écoute enfantin autour de la voix de la mère qui ouvre le film est composé de visages flottant dans l'air, nimbés de lumière. Ils ressemblent à ces médaillons que les parents conservent de leurs enfants alors que, hors champ, leur corps a grandi. L'ouverture, au-delà des oppositions visibles (le haut et le bas, la nuit et le jour), distingue la nuit étoilée de la figure de l'étoilement. Dans le ciel, la disposition en arc de cercle des cinq enfants qui écoutent sagement ce qu'on leur dit contraste avec la brusque implosion du groupe des cinq autres qui jouent



en bas à cache-cache et se dispersent dans la nature¹. À la pointe extrême du jour que la caméra accompagne physiquement, un enfant fait l'expérience d'une réalité qu'il ne soupçonnait pas : le cadavre de la femme, l'empire proprement humain du mal. Audessus de ses épaules, la caméra montre le chemin obstrué (les jambes de la femme dans l'escalier, sur fond d'obscurité), dans

un lieu, la cave, où John et Pearl trouveront un refuge précaire et échapperont au pire. Une fois cet arrêt qui brise l'élan de l'enfant, la caméra amorce un mouvement de recul ascendant, signe de l'effroi rencontré. Le tracé en arrière, qui devrait achever sa course en haut, au ciel, est interrompu, à croire que cette brutale ellipse fonde la trajectoire à venir du film.

1. Au cours du prologue, le prêcheur est associé à un arbre pourri qui porte de mauvais fruits, selon la parabole de l'Évangile. Quand les enfants sont cachés à la cave, le prêcheur, à leur recherche, est adossé à un tronc d'arbre devant la maison. À la fin, lorsqu'il rôde la nuit autour de la maison de Rachel Cooper, il est assis sur la souche d'un arbre décapité, son corps se substituant au tronc sectionné. Lorsque John enlève l'amarrage de la barque enroulée autour de l'arbre, l'éclairage sculpte un crâne au cœur du tronc. L'arbre, associé à la stature paternelle, évoque le « fantôme phallique » tandis que le geste de l'enfant qui détache la barque du tronc scelle la fable de l'exil, la dérive hors du continent du père, arbre menaçant (la figure de la mort, le revenant) à l'abandon.

2. Le film oppose la nuit étoilée au brouillard nocturne. Lorsque Willa Harper quitte la boutique pour rentrer à la maison, on la voit s'éloigner de dos dans le brouillard, engloutie par lui tout en diminuant à vue

d'œil, progressivement éliminée du cadre. C'est la plastique du plan qui construit sa mise à mort programmée, d'autant que le moment contraste avec la découverte de son cadavre : l'engloutissement transparent, en pleine lumière du jour, avec ce détail réaliste dérisoire (la corde rivant le corps de la mère au siège de la voiture) au cœur de la fantaisie insolite d'événements inexplicables (le transport du véhicule au milieu du fleuve, élégamment déposé au fond).

3. L'étoile de lumière (un éclairage en forme d'auréole) est visible autour du visage de Birdie au moment de la fuite nocturne des enfants. Lorsque le prêcheur, embourbé dans la vase, voit la barque s'éloigner, il hurle. La plongée verticale qui accompagne son cri dessine une étoile de lumière dans l'eau, matérialisation du cri qui déchire la surface liquide et isole le continent des enfants de celui du père. On songe à la fuite d'Égypte et au partage des eaux, d'autant que l'arrivée des enfants, échoués dans l'herbe, est associée à la naissance de Moïse (la barque-berceau).



Cette montée au ciel des enfants autour de la mère, inspirée par la terreur que le père fait régner sur terre, n'oppose pas les deux figures parentales. Le couple formé à distance par le faux prêcheur et Rachel Cooper, malgré ce qui les oppose, a tout pour s'entendre. La réaction de l'homme de Dieu confronté à la sensualité féminine (le cabaret) ou reprenant sa femme lors de la nuit de noces n'est pas très éloignée de la façon dont Rachel Cooper sermonne Ruby, lui reprochant sa quête d'amour jugée naïve, ce qui l'amène à distinguer le noble amour maternel de l'amour sensuel et physique, jugé dégradant et dangereux. Le commentaire de la vieille femme lorsqu'elle surprend au marché une jeune fille embrassant un garçon (« Les femmes sont folles ») pourrait être celui du prêcheur car si l'analyse de la situation lui ressemble, seule la méthode pour y remédier les divise. Sa remarque (« J'en subirai les conséquences ») fait du prêcheur Harry Powell, le rabatteur de sa légitimité maternelle, le mauvais père confortant par contrecoup son statut de mère généreuse et hospitalière.

La douleur paternelle

L'image générique de la communauté enfantine autour de la figure maternelle d'adoption, sans le père, loin de lui et contre lui (la fuite, l'exil céleste posés comme seule issue raisonnable), si elle anticipe la conclusion où la mère héberge John et Pearl et les sauve de la menace réelle que représente le prêcheur, ne résume pas la trajectoire intime de John dans le film. L'émoi et le choc ressentis par l'enfant (une brusque douleur au ventre) lors de l'arrestation du faux père ou du mauvais père montrent que cette élimination seconde, vécue par lui et perçue pour le spectateur comme une réminiscence de la première, ne va pas de soi, en dépit de son désir apparent de parvenir à ce point grâce à l'intervention salutaire de Rachel Cooper. Pour John, quand son père est au loin (la police qui l'éloigne, la prison, la mort), il aimerait le voir et l'avoir auprès de lui. De cet amour du père soudain révélé dans l'épreuve de sa perte, l'enfant est inconsolable. Pour le prêcheur, c'est l'inverse. Plus celui-ci se rapproche et plus il voudrait le savoir loin :



la police, la prison et la mort. Cette répétition des situations avec l'inversion qui la motive, autour du proche et du lointain, tantôt désirés et redoutés, trouve sa réponse dans le bourreau, honorable père de famille (le garçon et la fille dans le même lit, comme John et Pearl) qui regrette d'avoir tué Ben Harper (la mauvaise conscience de son métier, même s'il s'en lave les mains) et se réjouit pour finir à l'idée d'exécuter le prêcheur (l'envie lui brûle les doigts, soudain oublieux de ses remords), sa

réaction de joie, en écho à la foule en colère, digne de Lang (*Fury*) et de Ford (*Le Soleil brille pour tout le monde*), devenant obscène au regard du trouble de l'enfant devant le spectacle du prêcheur menotté et humilié, perdant soudain la face de terreur qui imprimait son existence. Harry Powell, indépendamment du *mac guffin* apparent, bien peu hitchcockien, que constitue l'argent dans la poupée, représente un double handicap aux yeux de John. Il est son faux père qui ne pourra jamais remplacer le



vrai dans un scénario d'adoption forcé concocté par Mme Spoon avec l'assentiment naïf de sa propre mère. Il est un mauvais père, une figure négative de la paternité quand l'autre représente le souvenir univoque de sa dimension positive, la division



Amour/Haine, outre le couple biblique (le prêcheur et Rachel Cooper qui se disputent les enfants, en rappel du jugement de Salomon évoqué au prologue), reposant pour l'essentiel sur les deux figures paternelles. Quand à la fin John réagit comme la première fois (le timide et surprenant « *don't* » adressé à la police, la violence subie par l'autre ressentie à distance dans son corps d'enfant, expression même de l'émotion vécue par un spectateur au cinéma), 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 au mauvais, vrai ou faux, la différenciation à laquelle l'enfant tenait comme le plus sûr tré-

sor 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. Il accepte d'être la doublure du fils disparu de Rachel Cooper (son fils adoptif) quand la doublure de son père est ce vêtement qui sied à son corps d'enfant orphelin dont il n'a pas su se revêtir à temps. Lorsqu'il se jette sur le prêcheur pour lui donner l'argent et le frapper de sa poupée, tout bascule. Il y a de la rage dans son geste mais il s'agit d'une violence vaine (rien à voir avec la brosse à cheveux envoyée à la figure pour stopper l'interrogatoire avec Pearl), plus retournée contre lui qu'adressée à l'autre. En se débarrassant subitement de l'argent, John trahit son vrai père qui le destinait uniquement à lui et à sa sœur (leur serment inaugural) sans le trahir vraiment dans la mesure où il le donne à celui qui le convoitait au

moment précis où il ne pourra plus en faire usage, à croire que seule l'existence de cet argent a faussé les relations entre lui et le prêcheur et lui a fait perdre du temps. L'argent fait figure de *mac guffin* symbolique en contribuant à rapprocher le père du fils (le prêcheur et John) tout en étant l'obstacle insurmontable qui fausse la perspective de leurs relations et fait écran à cette quête et ce besoin du père à *tout prix* ancrés en lui. De cet argent – tel est son sort dans le film – personne ne jouira. Ni le père





qui le destine à ses enfants, ni le prêcheur qui en est finalement recouvert comme d'autant de feuilles mortes⁴, ni les enfants qui n'en veulent plus pour avoir été trop désiré par d'autres qu'eux, pour leur bien (la raison du hold-up pour le vrai père)⁵ et contre eux. Ce qu'un premier père donne d'une main (*love*) à ses enfants, un second entend le reprendre de l'autre (*hate*). Le désarroi de l'enfant qui se rue sur le prêcheur pour lui rendre l'argent est à la mesure de ce double geste contradictoire (confier/récupérer), pour lui *incompréhensible*. À ce moment précis, Laughton se garde bien de montrer le visage du prêcheur, même si le spectateur aimerait voir sa réaction lorsque l'enfant, pour la première fois, contrairement à sa sœur Pearl, peu regardante sur ce point, l'appelle et le considère nommé comme son père. Dans ses mots prononcés à cause de l'argent (« Reprends-le, papa, je n'en veux pas »), l'anonymat préservé par la seule force de la mise en scène de cet homme-tronc menotté dans le dos donne à ce moment tout son sens car il démultiplie le trouble de l'enfant au point qu'on ne sait pas

concrètement à qui il s'adresse. Est-ce le prêcheur qu'il désigne ainsi, le reconnaissant comme son père au moment où il va le perdre, ou son père réel qu'il revoit à travers lui ? Le père sans visage cloué au sol par la police permet cette confusion, comme si l'enfant réagissait à *retardement* à la décision de son vrai père de lui confier l'argent. John revit le film de cette séquence passée, grâce au spectacle offert par l'arrestation du prêcheur qui l'entraîne dans un raccord dans le mouvement différé. Ne distinguant plus le vrai du faux, son père du prêcheur, la vie du cinéma, il rend ce qu'il regrette d'avoir accepté trop vite (un trésor et un secret trop lourd pour ses frêles épaules d'enfant) tout en sachant ce poids nécessaire à porter afin que le fils qu'il est se transforme à son tour en adulte⁶.

Cette passation symbolique – tel est le sens de l'argent et du serment – est ce qui hante l'enfant. L'ombre portée du père qui rôde la nuit est cette épreuve constante qui le rappelle à l'ordre de sa mission tout en signant la mort de l'enfance en lui, objet de son remords et de son revirement (l'argent rendu),

alors que tout retour en arrière est fantasmatiquement impossible, à cause du chemin parcouru. Cette montre qui le fascine dans la vitrine du magasin et que Rachel Cooper lui offre pour Noël étant l'emblème langien de l'avancée de son destin. Quand le père de John est arrêté au début par la police et s'éloigne, sa mère, Willa Harper, entre dans le champ. Pearl se jette à son cou. Le spectateur anticipe le tableau familial (les enfants autour de la mère, scellés par la disparition du père) qui n'aura pas lieu car John, au lieu de rester aux côtés de sa sœur et de sa mère, poursuit son chemin en solitaire, et se retire au fond de l'image, dans la direction opposée au trajet de son père. L'enfant refuse le giron maternel, attitude qui rompt avec la communauté biblique céleste et son déploiement terrestre dans la maison de Rachel Cooper qui boucle le film. « La confrontation a lieu, dont l'unique objet est de pouvoir s'éloigner l'un de l'autre. De cette épreuve, les deux ont reçu la vérité. Qu'un père enseigne l'exil, c'est la seule leçon qu'il puisse donner, en même temps que lui-même l'apprend. Alors découvrant en son père sa substance de fils, le fils quitte son père et sa mère, il tourne ses regards vers l'horizon. Alors, acceptant cette sorte de mort, le père laisse partir son fils, qui maintenant sait⁷. »



4. En souvenir de la scène où le vent, soulevant les billets éparpillés au sol par Pearl, sauve John (le prêcheur ne voit rien), car ils se mêlent aux feuilles mortes.

5. À la limite, seule Pearl profite un peu de cet argent en jouant avec lui. Si la poupée est « enceinte » de l'argent du père, Pearl s'amuse avec des ciseaux et découpe dans les billets deux figures humaines, son frère et lui. Les figurines taillées dans l'argent ressemblent par leur contour au dessin des pendus exécutés par les enfants de l'école. Postiches (la poupée-mère, la veste du prêcheur accrochée à la porte de la salle de bain, tel un épouvantail) et substituts, entre jeux innocents (Pearl) et cruels (écoliers), font du lien à l'autre un lieu en représentation : ce qui tient lieu de père pour John (le prêcheur) et ce qui tient lieu de fils pour Rachel Cooper. John, l'unique garçon du groupe recueilli, remplaçant dans son cœur le fils disparu dont elle est sans nouvelles depuis un Noël (et sur cette même fête se termine le film).

6. Les trois scènes de tribunal, avec à chaque fois en arrière-plan le portrait de Lincoln, le père de la Nation, illustrent cette construction. Dans la première, on juge le prêcheur. Dans la seconde, c'est au tour du père, Ben Harper, également filmé de dos. Dans la troisième, l'enfant, entendu comme témoin, est vu de face, refusant de dénoncer le prêcheur, obstinément laissé hors champ. De même, le geste du prêcheur nouant la cravate de John (scène du pique-nique) trouve son accomplissement dans l'épilogue de Noël où le garçon, habillé en petit homme, porte une cravate.

7. Pierre Legendre, *Les Enfants du texte*, Fayard, 1992, p. 176.

Le cinéma, la peur d'aimer

L'éloignement de John, outre l'indifférence à sa vraie mère (au tribunal, il refuse de dénoncer l'homme qui l'a tuée), scelle la différence qui l'unit à sa sœur, écart qui structure l'avancée du film et son suspense. John est conscient du danger que représente le prêcheur et il l'anticipe, le voit venir. Inversement, Pearl, innocente, ne réalise absolument pas la menace qu'il fait peser sur eux tant elle ignore la capacité de l'homme à vouloir le mal pour autrui. Du coup, le spectateur a peur pour elle tout en craignant pour la résistance de son frère, à la fois solide (son entêtement, son inébranlable fidélité en son serment et son emprise sur sa sœur) et fragile, en raison de son isolement. L'attitude de John, d'un bout à l'autre, se fonde sur la distance, le recul évaluateur, par opposition à sa sœur qui se précipite naïvement sur le prêcheur au lieu d'y regarder à deux fois. Le comportement des enfants



matérialise le dédoublement spectatorielle, avec d'un côté le sujet de la méfiance (la réalité du cinéma, la doublure factice que constitue le prêcheur, reconnue et démasquée comme telle avec certitude) et de l'autre celui de la croyance, pour qui, dans la collure entre le père disparu et le père réapparu, n'existe aucun problème de raccord et de montage, contrairement au frère pour qui cette disparition du père dans le hors-champ et sa réapparition sous les traits d'un autre fait problème. À sa manière, Pearl, en prenant tout de suite le prêcheur pour son père, est en avance sur son frère à qui il faudra plus de temps pour en arriver là et se repérer dans cet univers second, proprement cinématographique. À cette différence que la fillette ne voit pas le raccord entre les deux plans (le vrai quittant la scène, le faux qui rentre à sa place), victime de l'illusion cinématographique tandis que John, en termes baziniens, celui de « Montage interdit », croit au terme de son parcours à la *réalité* de ce père second tout en la sachant truquée et en vient à accepter son existence cinématographique.

Contrairement à Mme Spoon qui s'enflamme à deux reprises pour le prêcheur, quand elle le vend à Willa Harper et quand elle veut le lyncher, John change en profondeur tout en affichant la même réserve, la même distance. Quand tout le monde adore le prêcheur, il est le seul à le haïr. Quand tout le monde le hait, il est le seul à l'aimer, avec Pearl et Ruby, même s'il n'exprime pas cet amour de la même façon (la scène du tribunal).

À l'inverse de la barque sur le fleuve, John avance à *contre-courant*. Lorsque le prêcheur veut égorger John sur un billot encombré de pommes, Pearl, malgré l'amour pour ce père, choisit d'épargner son frère et dit la vérité. On croit son geste irréversible (préférer son frère au prêcheur) et on pense que ce choix, une vraie décision, va enfin l'éveiller à la conscience du danger et du mal (l'ogre, enfin révélé dans sa vraie dimension) mais il n'en sera rien. Par une étrange amnésie, lorsque le prêcheur rôde à cheval autour de la maison, la fillette, heureuse de le retrouver après une aussi longue absence, se jette à son cou, délaissant sa poupée. Le personnage de Ruby prend alors le relais de cette fascination pour la figure paternelle diabolique, même s'il faut voir en elle autre chose qu'une Pearl attardée. L'entrée en scène du prêcheur auprès de Ruby correspond à l'acquisition par elle d'une revue de cinéma, scellant sur-le-champ cette dimension factice (l'apparition magique d'un personnage de cinéma, une ombre sur la toile blanche de l'écran) qui la fascine au-delà de toute raison. Son émoi à la vue du prêcheur s'approchant de la maison (les œufs écrasés contre le sol, moment digne de Buñuel), sa prostration devant le tribunal, guettant la sortie du monstre qui l'a envoûtée, indique que la volonté de la mère qui l'héberge n'aura pas d'emprise sur son désir. Lorsque le prêcheur entre dans la maison et que Rachel Cooper éloigne les enfants pour les protéger, Ruby rechigne à partir. La caméra la cadre montant les marches tandis qu'un chat se faufile entre

ses jambes, lui aussi à contre-courant de la direction imposée par la mère. Cet animal félin, tracé fulgurant de la violence du désir et du trouble sexuel qui s'empare de la jeune fille, finit dans le hors-champ, victime du fusil de la mère au même titre que le prêcheur. Pour John, voir, « c'est saisir immédiatement à distance », car « voir ne suppose qu'une séparation mesurée et mesurable : voir, c'est certes toujours voir à distance, mais en laissant la distance nous rendre ce qu'elle nous enlève⁸. » Pour Pearl et Ruby, tout est dans l'ordre du rêve et de la fascination. « Voir dans le rêve, c'est être fasciné, et la fascination se produit, lorsque, loin de saisir à distance, nous sommes saisis par la distance, investis par elle⁹. » Pearl et Ruby appartiennent à Hollywood (l'élégance souveraine de Robert Mitchum, au sommet de son art) tandis que John est brechtien. Il a horreur des extrêmes (la haine, la fascination, l'adoration) et la distance est pour lui l'art d'aimer.

L'histoire des deux rois

Au début, il y a celui qui parle à Dieu, a comme une conversation avec lui (le prêcheur) et celle, Rachel Cooper, qui parle en son nom, le commente et le cite. Charles Laughton oppose alors le Livre et le couteau. Plus tard, elle devra se servir de son fusil pour faire régner l'ordre, le personnage étant confronté à un cas de conscience, même s'il ne l'effleure pas, qui rejoint celui de James Stewart dans *L'Homme qui tua Liberty Valance* : « Là où la violence règne, la violence aide. » La séparation au début entre la terre où sévit le prêcheur et le ciel où séjournent les enfants en compagnie de la mère est reprise à la fin, sauf que la frontière a changé, devenue un écran de cinéma. Derrière le fauteuil où est assise Rachel Cooper, la véranda s'offre en un rectangle de toile transparent avec au fond le prêcheur, sage comme une image. Judy, bougie à la main, dans un geste dreyerrien, entre dans le champ et la source de lumière éclipse l'image projetée, l'écran redevenant blanc. Lorsque la lumière de la salle s'éteint, l'image renaît, sans le prêcheur, évanoui.

Rassemblés autour du fauteuil, les enfants écoutent un récit de la Bible. John, le seul garçon du groupe, franchit la



porte et reste visible de dos sur la véranda, dans la découpe de la vitre. À ce moment, l'enfant traverse l'écran, s'aventure dans l'image, dans l'espace de l'autre, attiré inconsciemment par la présence du prêcheur qui le hante. Au début du film, la cave est le lieu commun du danger, pour la femme dans l'escalier, pour les enfants plus tard, face à un ennemi identique. Par la suite, l'espace se dédouble. Lorsque les enfants échouent devant une ferme, ils passent devant la maison qu'ils évitent (l'ombre de la cage avec l'oiseau rappelle par sa forme le toit de la chambre de Willa Harper) puis se réfugient dans la grange, parmi les animaux. Après avoir été chassé de la maison, le prêcheur se cache dans la grange et sort de sa tanière sous la pression des policiers, de la même façon que les enfants ont quitté ce lieu sous la menace du prêcheur. La grange du prêcheur, par opposition au bâtiment de la ferme, se substitue à celle des enfants, les réunissant à distance, par opposition à la cave qui les a divisés¹⁰. Sur la véranda, l'enfant s'aventure sur le lieu du père, là où son image va de nouveau le hanter, en écho

8. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 39.

9. *Idem*, p. 41.

10. Si les oppositions sont franches dans le film, les inversions, plus discrètes, sont tout aussi remarquables. Généralement, ce sont les adultes qui craignent que les enfants se coincent les doigts dans l'embrasure d'une porte. Dans *La Nuit du chasseur*, c'est l'inverse qui se produit quand le prêcheur, à la poursuite des enfants dans l'escalier de la cave, se fait prendre bêtement les doigts dans la porte et en devient ridicule.



à la découpe rectangulaire de l'ouverture de la grange. Au lieu de fuir cette image (la grange), il la précède, anticipe pour la première fois une rencontre inconsciemment désirée. On croit que l'enfant n'entend pas sur la véranda la voix de la mère qui raconte pendant ce temps l'histoire de Moïse mais lorsqu'il la rejoint quand les enfants sont partis se coucher, on comprend que, à l'intersection de l'espace du père, de l'autre côté de l'écran, et de l'espace de la mère lié à la maison, l'enfant n'a pas perdu le fil du récit, même si on réalise qu'il est tamisé par le dispositif, brouillant quelque peu ses repères d'enfant. John, de retour auprès de Rachel Cooper, lui demande de redire l'histoire, juste pour lui. Il précise qu'il veut celle des rois, de la reine et de la barque. La vieille femme lui répond qu'il n'y avait qu'un seul roi. « Vous n'avez pas dit deux ? », demande l'enfant. « Peut-être bien. Oui, il y en avait deux », ajoute-t-elle, soucieuse de ne pas le contredire. Par ce simple mensonge, qui rend possible pour lui l'existence d'un dédoublement de l'identité paternelle, la mère préserve ses dernières illusions et remplit à ce moment la fonction qu'a Stewart Granger à la fin des *Contrebandiers de Moonfleet* lorsqu'il glisse une lettre au chevet de John Mohune pendant son sommeil.

John Harper aime les histoires mais les mélange toutes, allant jusqu'à confondre Moïse et Jésus. Un comble pour un enfant aussi lucide et aussi prompt à détecter le danger. Sa froide clairvoyance d'enfant trop vite grandi par l'épreuve du danger s'évanouit devant l'amour du récit. Face au conflit, au combat passionnel qu'il a engagé avec cette figure négative d'un père de cinéma en trop dans sa vie (ni avec toi ni sans toi), usurpateur de l'identité de l'autre disparu, le monde du récit

le réconcilie en faisant coexister les deux visages pour lui bien distincts. Dans le vide de la présence paternelle, ce père de cinéma, tantôt redoutable ou ridicule, ne lui impose plus de choisir entre les deux. Bruno Bettelheim, lorsqu'il évoque dans *Psychanalyse des contes de fées* les métamorphoses (« Le fantôme de la méchante marâtre »), à propos de la grand-mère du *Petit Chaperon rouge* qui se transforme en loup sanguinaire, souligne que ce « dédoublement de la personnalité, qui permet à l'enfant de garder intacte l'image favo-

nable, est utilisé par beaucoup d'enfants pour apporter une solution à un problème de relation trop difficile pour qu'ils puissent le régler et le comprendre¹¹. » Au père réel de la vie (les liens du sang) le cinéma substitue un père d'adoption qui s'accorde à nos craintes. À l'expérience de la réalité sensible, le cinéma ajoute le vêtement d'un monde de valeurs : le bien et le mal, l'amour et la haine, juger et punir. Cette seconde peau sur le corps de la réalité fait figure d'épouvantail. La montée au ciel des enfants n'est pas une fuite devant la réalité, corps et vêtement confondus, mais son dépassement. Une fin de l'innocence (l'adieu au monde avant la distinction entre le bien et le mal), l'expérience d'un désenchantement, d'un temps à jamais révolu, que seul l'amour du cinéma, de ses récits en ombres images, peut mélancoliquement réchauffer. Le cinéma a besoin du mal pour être aimé afin que l'homme ressente en lui cet exil de l'enfance, souvenir d'une terreur indicible dont il demeure inconsolé. Sans cette appréhension renouvelée du spectre de la mauvaise rencontre, pas de vrai désir de cinéma. ■

11. Robert Laffont, « Bouquins », 1995, pp. 182-183. Sur ce registre, Marguerite Duras, dans un texte célèbre sur le film (« Les yeux verts », *Cahiers du cinéma*, n° 312/313, juin 1980, p. 60, rééd. 1987 et 1996), écrit ceci : « 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 la 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 de la sienne propre [...]. C'est sur cette erreur que j'ai toujours vu et construit le film de Charles Laughton. » Si Marguerite Duras se trompe sur un point important, persuadée que le prêcheur a assassiné Ben Harper, oubliant le travail du bourreau et son environnement familial, l'erreur dont elle parle (la vampirisation du vrai père par le faux) est consubstantielle.

Déroutant

Générique : Cartons sur fond de nuit étoilée. Une berceuse (« *Dream...* ») sert d'ornement musical.

1. [1.18] Prologue. Dans le ciel étoilé, une vieille femme (Lillian Gish) explique la Bible aux enfants. Elle les invite à se méfier des faux prophètes, loups féroces déguisés en doux moutons. Sur sa voix devenue *off*, on aperçoit, vus du ciel, une rivière puis des enfants jouant à cache-cache dans un pré. L'un d'eux, qui veut se réfugier dans la cave, découvre le cadavre d'une femme. Tandis que la voix *off* reprend (la parabole des bons et des mauvais arbres, avec leurs fruits pourris), la caméra va chercher le prêcheur Harry Powell (Robert Mitchum), le faux prophète de l'histoire qui prend la fuite en voiture.

2. [2.32] Le prêcheur, au volant de sa voiture, une fois sa mission accomplie, s'adresse à Dieu dont il se veut le fidèle serviteur. Ce meurtrier en série a une prédilection pour les femmes, qu'il choisit de préférence veuves et riches. Il se dit las, tant sa mission, dictée par la Bible, remplie de crimes similaires, lui paraît immense.

3. [3.41] Dans un cabaret, le prêcheur assiste au numéro d'une stripteaseuse. Il serre son poing gauche sur lequel est écrit le mot HATE (Haine). Il met sa main dans sa poche, d'où jaillit la lame du couteau à cran d'arrêt qui déchire le tissu de sa veste. Il s'adresse à Dieu (« On ne peut les tuer toutes, il y en a trop ») quand un policier vient l'arrêter.

4. [4.34] Au tribunal, le prêcheur, qui se définit comme l'homme de Dieu, est condamné à trente jours de prison pour vol de voiture.

5. [4.47] Après une vue aérienne de la prison, on enchaîne sur un paysage puis deux enfants, John et Pearl, jouant dans un champ en fleurs, le grand frère aidant sa petite sœur à habiller sa poupée. Leur père, Ben Harper, arrive en voiture. Blessé, il vient de commettre un hold-up qui a mal tourné et désire cacher le butin de dix mille dollars avant l'arrivée imminente des policiers. Pour cela, il fait promettre à son fils deux choses : « Prendre soin de sa sœur et ne dire à personne où est l'argent qui leur sera destiné, pas même à sa mère. » Les policiers arrêtent le père et lui passent les menottes dans le dos. L'enfant réagit (une brusque douleur au ventre) comme si c'était lui qu'on touchait. La mère, Willa Harper (Shelley Winters), alertée par le bruit, prend sa fille dans ses bras et regarde la scène, impuissante, tandis que le garçon s'éloigne seul au fond.

6. [07.08] Au tribunal, Ben Harper est condamné à mort par pendaison suite au double meurtre lors du hold-up.

7. [07.21] Après une vue aérienne de la prison, on découvre Ben Harper, au sommeil agité. Son compagnon de cellule, le prêcheur, tente de le faire parler afin de savoir où il a caché le butin. Pour toute réponse, il lui donne un coup de poing. Le prêcheur s'offusque qu'un criminel le traite ainsi et le père, vexé par cette remarque, lui rappelle le motif du braquage de la banque (nourrir ses enfants) tout en s'étonnant de voir un



Séquence 1



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 5



Séquence 5



Séquence 5

Les numéros en gras renvoient aux numéros des séquences.

Les numéros entre parenthèses à la durée vidéo.



Séquence 5



Séquence 8



Séquence 11



Séquence 11



Séquence 15



Séquence 15

homme de religion avec un couteau. Le prêcheur lui promet le salut de son âme s'il consent à faire un don à l'église en confessant son secret. Le père refuse de parler.

8. [9.34] Dans la prison, la nuit, le prêcheur, face à la grille, s'adresse à Dieu. De sa main droite où est gravé le mot LOVE (Amour), il prend son couteau qu'il utilise comme crucifix pour sa prière. Il remercie le Seigneur de l'avoir mis sur le chemin de cet homme et de sa future veuve.

9. [10.09] Après l'exécution, un policier raccompagne le bourreau. Ben Harper, un vrai dur, n'a pas parlé, emportant son secret dans sa tombe.

10. [10.35] Quand Bart, le bourreau, entre chez lui, sa femme prépare le dîner et ses enfants (un garçon et une fille) sont couchés. Tel Ponce Pilate, il se lave les mains, tout en se disant lassé d'un métier dont il désire changer. Sa femme lui rappelle qu'il est préférable au précédent (il vient de la mine), sinon elle serait déjà veuve. Le père, l'air pensif, contemple ses enfants endormis tandis que retentit en off la chanson *Hing Hung*.

11. [11.34] Des écoliers chantent la chanson aux paroles destinées aux enfants. Le graffiti de l'un d'eux, qui représente un pendu, achève d'humilier John et Pearl, à l'écart du groupe. Refusant d'aller à l'école, ils arpentent les rues du village, John s'arrêtant devant une montre en vitrine qui le fascine. Il reprend sa sœur qui fredonne la chanson dont elle ne comprend pas les paroles puis ils passent devant la confiserie de M. et Mme Spoon où travaille leur mère. D'un signe de la main, celle-ci leur dit de s'éloigner, n'ayant rien à leur offrir.

12. [12.50] Mme Spoon fait la morale à Willa Harper, insistant lourdement pour qu'elle reprenne un mari, ce qu'elle refuse. L'arrivée en train du prêcheur, attiré par le butin, semble déjà fournir à l'entremetteuse, tel un don de la providence, l'occasion rêvée de parvenir à ses fins.

13. [13.30] Dans la chambre des enfants, Pearl demande à son frère de lui raconter une histoire. Celle que choisit John (un roi riche qui confie son trésor à ses enfants avant d'être enlevé) ressemble à la situation qu'il vit. Pearl désigne du doigt l'ombre géante qui envahit le mur. Le garçon regarde par la fenêtre et aperçoit le prêcheur contre la grille, à proximité du lampadaire, avant de le voir s'éloigner en chantant (« *Leaning...* »). « Ce n'est qu'un homme », dit-il en rejoignant sa sœur dans son lit.

14. [14.53] John, en compagnie de l'oncle Birdie à l'embarcadere, salue le bateau qui passe sur la rivière. Il demande quand la barque de son père sera réparée puis l'accompagne chez lui, au bord de l'eau. Le vieil homme, inconsolable de la mort de sa femme, lui parle de l'étranger qui a connu son père en prison. L'enfant se précipite à la boutique où travaille sa mère pour récupérer sa sœur.

15. [17.21] Par la vitrine de la confiserie, John aperçoit le prêcheur qui prend la poupée de Pearl, assise à ses côtés sur le comptoir. Sa réaction d'effroi à la vue du geste du prêcheur confirme que la poupée, lieu de cachette, est l'objet convoité. Le prêcheur parle de Ben Harper en se faisant passer pour l'aumônier de la prison. Il explique les inscriptions sur ses mains qui intriguent l'assemblée. Il mime cette empoignade qu'est

1. « Qui l'a pendu là-haut ? C'est le bourreau ! Qui est pendu ainsi ? C'est le bandit ! »

la vie, la main de l'amour finissant par l'emporter devant une assistance subjuguée, à l'exception de John, sur sa réserve. Mme Spoon, soucieuse de remarier son employée, invite Harry Powell au pique-nique.

16. [19.43] Le prêcheur conduit le chant (« *Bringing in the Sheaves* ») avant le repas du pique-nique. Mme Spoon, qui éloigne les enfants, vante les qualités du prêcheur à Willa Harper qui regrette cette précipitation en raison de la mort récente de son mari et s'inquiète de John qui ne l'aime pas, soupçonnant un secret entre l'enfant et son père. Elle s'interroge sur les motivations de l'homme, suspectant l'appât du gain. Afin de dissiper tout malentendu, Mme Spoon organise une rencontre entre Willa et le prêcheur, ce dernier lui affirmant que son mari lui a dit peu avant sa mort avoir jeté l'argent au fond de la rivière. Convaincue par cette version, Willa appelle ses enfants, John étant lui aussi rassuré, bien content d'apprendre que son père a menti au prêcheur.

17. [23.35] Alors que Birdie joue du banjo et chante, John demande si la barque de son père est réparée et part aussitôt, craignant de laisser Pearl toute seule en pleine nuit. Sur le chemin du retour, il passe devant la confiserie. En voyant Mme Spoon féliciter Willa, on comprend qu'elle s'est décidée à épouser le prêcheur.

18. [24.53] À la maison, John croise le prêcheur qui lui annonce son mariage avec sa mère. La perspective de le voir remplacer son père le révolte. Une phrase du prêcheur (« Nous partagerons tout ») pousse l'enfant à commettre une erreur. En affirmant qu'il ne dira rien, il se révèle détenteur d'un secret dont il ne veut pas dévoiler le contenu. Le prêcheur se satisfait de cet aveu, sûr d'être sur la bonne voie.

19. [26.21] Le couple part se marier. Pearl veut tout dire au prêcheur, puisqu'il est désormais son père. Son frère lui rappelle sa promesse.

20. [26.48] Dans la salle de bains, Willa se regarde dans la glace, se caresse le visage et le corps, se préparant à la nuit de noces. En entrant dans la chambre, elle découvre le couteau dans la poche de la veste de son mari, ce qui la fait sourire (« Ah, les hommes ! »). Le prêcheur est dans son lit, feint de prier et s'offusque du fait qu'elle désire son corps. Il la sermonne, lui rappelle qu'elle est mère avant d'être femme et que le but de leur union est d'élever ses enfants, non d'en faire d'autres. La désillusion est sévère pour Willa qui, tremblante de peur, se soumet à la volonté du prêcheur et implore Dieu pour qu'il la fasse rester pure.

21. [29.49] Fondu au noir. Birdie pêche avec John dans la barque de son père. Le vieil homme, qui trouve l'enfant soucieux, l'assure qu'il peut compter sur lui. Birdie pêche un énorme poisson, qu'il frappe violemment avec la rame en maudissant l'animal.

22. [30.50] Willa, comme envoûtée par le prêcheur, expie publiquement ses péchés. Elle s'accuse d'avoir poussé son mari à la faute pour satisfaire ses besoins (toilettes, parfums) quand le Seigneur est intervenu, pressant son mari de jeter cet argent à la rivière.

23. [31.44] Fondu enchaîné. Pearl a éventré sa poupée et s'amuse avec des ciseaux à découper des personnages dans les billets. Son frère s'empresse de tout ranger alors que le prêcheur vient les chercher pour aller se coucher. Il n'a rien vu, même si le vent pousse quelques billets à ses pieds. Il retient John, qui enserre la poupée dans ses bras, et lui reproche d'avoir raconté à sa mère qu'il recherche l'argent. Sans s'inquiéter car il sait qu'elle croira sa version des faits.



Séquence 15



Séquence 15



Séquence 16



Séquence 18



Séquence 18



Séquence 20



Séquence 22



Séquence 23



Séquence 25



Séquence 26



Séquence 29



Séquence 31

24. [33.41] Fondu enchaîné. La mère demande des explications à John car il a été insolent avec le prêcheur. Le garçon lui assure que l'homme le persécute pour trouver l'argent mais elle le traite de menteur.

25. [34.03] Fondu enchaîné. La mère se plaint de l'attitude de son fils auprès de M. et Mme Spoon et se dépêche de rentrer pour empêcher John et Harry Powell de se quereller. Elle disparaît dans le brouillard nocturne.

26. [34.32] Le prêcheur, dans la chambre des enfants, interroge John. Comme lui, il sait que l'argent n'est pas dans la rivière, contrairement à sa mère. Devant le refus de l'enfant de parler, il se tourne vers Pearl, affirmant que son père lui a dit qu'il ne devait pas y avoir de secret entre eux. Craignant le pire, John rappelle sa sœur à sa promesse et envoie une brosse à la figure du prêcheur pour faire cesser son interrogatoire. La petite-fille ne comprend pas pourquoi son frère fait du mal à un homme qu'elle aime beaucoup. Le prêcheur enferme John à clé et emmène Pearl pour lui parler en tête à tête. La fillette ne part pas sans sa poupée, même si son frère cherche à la lui subtiliser.

27. [36.03] La mère se rapproche de la maison et entend de l'extérieur son mari interroger Pearl, la menaçant de lui arracher le bras si elle ne parle pas. Effrayée, la fillette crie et se réfugie à la cave quand la mère entre, stoppant le prêcheur à sa poursuite. L'expression du visage de la mère, illuminé par une grâce imprévue, laisse supposer qu'elle n'a pas vraiment compris ce qui se passait.

28. [36.37] M. Spoon se méfie du prêcheur qu'il trouve étrange, ce qui choque sa femme.

29. [37.00] Alors que Willa prie dans son lit, le prêcheur lui demande si elle a tout entendu à la fenêtre. Elle sait que l'argent n'est pas dans la rivière, Ben ne le lui ayant pas dit. Malgré cet aveu, doublé de la certitude que les enfants savent, elle persiste à croire que l'argent n'est pas le prétexte de leur mariage. Le prêcheur se dirige vers la fenêtre, prend son couteau dans la poche de sa veste tout en fixant le ciel. Il s'allonge sur le corps de Willa et arme son bras pour la tuer.

30. [38.33] Rideau coulissant. Les enfants dorment dans leur lit, séparés par la poupée. Le bruit du moteur de la voiture qui n'arrive pas à démarrer (le prêcheur transportant le cadavre de leur mère) réveille John qui regarde à la fenêtre et ne voit rien à cause du brouillard. Il se recouche, la main sur la poupée, de peur qu'on la lui vole dans son sommeil.

31. [39.17] Fondu au noir. Le prêcheur, chez M. et Mme Spoon, prétend que sa femme s'est enfuie cette nuit en voiture. Bon comédien, il feint le désespoir, la maudissant en noircissant le tableau. Ainsi, elle l'aurait chassé du lit la nuit de noces et avait pour habitude de boire. Le prêcheur entend désormais se consacrer aux enfants.

32. [39.51] Fondu enchaîné. Le cadavre de Willa Harper, dont les cheveux se mêlent aux herbes, repose au fond de la rivière, attaché au siège de la voiture. L'hameçon de Birdie, qui pêche juste au-dessus, s'accroche au véhicule. Il regarde au fond et découvre le cadavre. En off, la chanson du prêcheur (« *Leaning...* »).

33. [42.58] Le prêcheur chante, adossé contre un arbre face à la maison. Il appelle les enfants qui se cachent à la cave. Une fermeture à l'iris les montre à la fenêtre du sous-sol, le voyant venir. Le prêcheur les cherche dans leur chambre, sous leur lit. Pendant

ce temps, Pearl s'inquiète de l'absence de sa mère tandis que John, craignant un malheur, projette de s'enfuir. Le prêcheur ouvre la porte de la cave et leur ordonne de sortir. Il s'énervait quand l'arrivée de Mme Spoon, venue leur apporter de la nourriture, l'interrompt dans ses recherches. La vieille femme parvient à faire sortir les enfants avant de partir. Le prêcheur leur demande s'ils n'avaient pas peur dans le noir quand le son de la sirène du bateau semble donner une idée à John.

34. [46.15] À l'embarcadere, Birdie, sous l'effet de l'alcool, délire, persuadé qu'on va l'accuser de la mort de Willa, assassinée puis noyée – il a vu la plaie dans sa gorge. Il en parle à sa femme décédée, s'adressant à son portrait.

35. [47.13] Le prêcheur mange seul, privant les enfants de nourriture. Pearl a faim mais il la rassasiera après qu'elle aura parlé. Elle refuse, obéissant aux ordres de son frère. Le prêcheur frappe la table avec colère, effrayant la fillette qui fond en larmes. Il lui montre son couteau, qui la fascine (elle s'en approche) même s'il lui interdit d'y toucher. John décide de mentir pour gagner du temps. Il prétend que l'argent est à la cave, sous une pierre. Le prêcheur, qui le menace en cas de mensonge, emmène les enfants pour vérifier, ce que John n'avait pas prévu.

36. [49.26] Le prêcheur descend à la cave et surveille les enfants, de crainte qu'ils ne s'échappent. Il gratte le sol, en ciment. De rage, il empoigne John, prêt à l'égorger s'il ne dit pas la vérité. Malgré ses sentiments pour le prêcheur, Pearl parle pour sauver son frère : l'argent est dans la poupée qu'elle lui montre. Le prêcheur éclate de rire, se sentant ridicule. John en profite pour éteindre la bougie, renverser une étagère sur la tête du prêcheur et s'enfuir. L'enfant écrase les doigts du prêcheur avec la porte et l'enferme dans la cave.

37. [51.33] Les enfants fuient dans la nuit tandis qu'on entend le prêcheur fracasser la porte, à leur poursuite. Ils se réfugient chez Birdie qui, inconscient sous l'effet de l'alcool, ne leur est d'aucun secours. John songe à la rivière et réveille Pearl qui s'est endormie sur le lit avec la poupée.

38. [52.38] John court le long de la rivière vers la barque de son père, trainant sa sœur. Il détache la corde du tronc d'arbre quand surgit le prêcheur dont la marche est ralentie par les broussailles. John et Pearl montent dans la barque tandis que le prêcheur, enlisé dans la vase, les voit s'éloigner et hurle de dépit.

39. [54.13] John pose la rame et s'assoupit à son tour. La barque, portée par le courant, glisse dans la nuit étoilée. Pearl, tout en caressant sa poupée, chante une chanson (« *Once upon a time...* ») qui raconte leur histoire. Un toile d'araignée et un crapaud sont les témoins muets du passage de la barque où les deux enfants sont assoupis.

40. [55.40] Fondu enchaîné. M. Spoon lit à haute voix une carte du prêcheur leur annonçant qu'il est chez sa sœur avec les enfants. La nouvelle rassure le couple, inquiet depuis leur brusque disparition, d'autant que Mme Spoon craignait un mauvais coup des bohémiens qui ont tué un fermier et volé un cheval.

41. [56.28] L'auteur du vol et du crime est le prêcheur qui arpente la campagne sur un cheval blanc, à la recherche des enfants.

42. [56.40] En aval de la rivière, à proximité d'un embarcadere, John et Pearl mendient un peu de nourriture, orphelins errants parmi d'autres, victimes de la crise.



Séquence 32



Séquence 33



Séquence 33



Séquence 33



Séquence 36



Séquence 36



Séquence 38



Séquence 38



Séquence 42



Séquence 47



Séquence 49



Séquence 51

43. [57.11] Autour d'un bivouac, entouré de journaliers qui récoltent des pêches, le prêcheur prêche pour lui-même : à cause d'un enfant ingrat (John), le monde court à sa perte.

44. [57.26] Un hibou, une tortue, des lapins accompagnent en silence l'avancée de la barque sur la rivière. Elle s'échoue la nuit près d'une ferme entourée de moutons tandis qu'une berceuse accueille les enfants à terre. Ils s'attardent devant un oiseau en cage en ombre chinoise dans la fenêtre de la ferme puis ils vont se coucher sur la paille dans la grange, parmi les vaches.

45. [60.42] Les enfants dorment, éclairés par la lune qui poursuit sa course dans le ciel. L'aboïement d'un chien réveille John qui entend au loin la chanson « *Leaning...* ». Quand il aperçoit la silhouette du prêcheur sur son cheval se découpant à l'horizon, il réveille sa sœur et ils prennent la fuite.

46. [62.17] Les enfants, sous l'œil d'un renard, reprennent le fil de la rivière, au cours bouillonnant et agité. Endormis, ils se laissent porter par le courant, puis la barque s'immobilise contre la berge.

47. [64.26] Au matin, le soleil et le son du coq les réveillent. Ils sont reçus à la baguette par une vieille femme autoritaire, Miss Rachel Cooper (Lillian Gish) qui les oblige à venir chez elle, là où trois jeunes filles (Clary, Mary, Ruby) ramassent des légumes.

48. [65.54] Les enfants sont lavés. John, qui tente de fuir, reçoit une fessée.

49. [66.07] Miss Cooper fait son marché, suivie en rang serré de tous les enfants qu'elle a recueillis depuis qu'elle est sans nouvelle de son fils disparu depuis Noël. Elle s'indigne à la vision d'une adolescente dans les bras d'un jeune homme, ayant une autre conception de l'amour, plutôt maternel et filial. Elle s'inquiète de la disparition de Ruby et envoie John la chercher. Il la trouve avec deux garçons qui lui donnent un rendez-vous pour jeudi soir, la jeune fille prétextant des leçons de couture.

50. [68.16] À l'intérieur de sa maison, Rachel Cooper prend sa Bible pour raconter une histoire aux enfants avant de se coucher. John s'éloigne et reste de l'autre côté de la porte. Sitôt l'histoire terminée (l'enfant Moïse, le roi d'Égypte et sa fille) et les enfants partis, John se rapproche d'elle. Il va chercher deux pommes pour eux. Elle l'interroge sur ses parents, ses origines. Il caresse sa main alors qu'elle tricote et redemande l'histoire des deux rois. Elle précise qu'il n'y en a qu'un seul mais ne cherche pas à le contredire.

51. [71.00] Fondu enchaîné. Ruby est à son rendez-vous nocturne. Elle achète une revue de cinéma en attendant les adolescents quand surgit le prêcheur qui se débarrasse sèchement d'eux et invite la jeune fille à manger une glace.

52. [71.52] Ruby, tout émoustillée qu'un adulte s'intéresse à elle, répond par l'affirmative au prêcheur qui lui demande si deux nouveaux enfants avec une poupée sont arrivés chez elle. Ayant obtenu ce qu'il veut, il la laisse tomber. Ruby, qui lui demande ce qu'il pense de ses yeux, allume sa colère – il met la main à son couteau dans sa poche.

53. [72.52] Miss Cooper feuillette le magazine de Ruby qui s'explique, avouant que les leçons de couture servaient d'alibi pour rencontrer des garçons. La vieille dame s'alarme d'une telle conception de l'amour, d'une sensualité naïve. Ruby lui raconte que le prêcheur lui a demandé des nouvelles de John et Pearl, tout en ignorant s'il s'agit de leur père.

54. [74.00] Fondu enchaîné. Le prêcheur s'approche à cheval de la maison de Rachel, provoquant l'émoi de Ruby qui, à sa vue, laisse des œufs s'écraser contre le sol. Le prêcheur, venu chercher les enfants, pleure sur son sort en se faisant passer pour leur père. Il raconte que leur mère est partie avec un camelot en les emmenant, avant de les abandonner. Il raconte à Miss Cooper l'histoire de ses deux mains.

Quand les enfants arrivent, Pearl se jette dans ses bras, laissant tomber sa poupée tandis que John, en retrait, l'ignore. Miss Cooper le prie d'obéir à son père, mais l'enfant le dénonce (il n'est pas son père) et elle le croit sur-le-champ, bien décidée à chasser l'intrus. Le prêcheur profite de l'absence de la vieille dame pour s'emparer de la poupée qui lui échappe, John étant plus rapide. Quand il sort son couteau, Rachel braque son fusil sur lui. Il s'éloigne contraint et forcé, menaçant de revenir cette nuit.

55. [76.54] La nuit tombée, le prêcheur attend devant la maison, chantant (« *Lanning...* »), assis sur la souche d'un arbre. À l'intérieur, les enfants dorment tandis que Miss Cooper veille dans l'obscurité, assise dans un fauteuil devant la véranda, un fusil à la main. Ruby, réveillée par le chant, se lève. Miss Cooper, pour étouffer la voix du prêcheur, chante un cantique. Alors que Judy se lève à son tour, une bougie à la main, la vieille dame perd la trace du prêcheur. Inquiète, elle demande que les enfants se rassemblent autour d'elle et elle leur raconte l'histoire du massacre des Innocents (Hérode, l'enfant Jésus, la fuite en Égypte) que John confond avec celle de Moïse enfant. Le prêcheur entre dans la maison. Miss Cooper éloigne les enfants, tire sur le prêcheur qui, peureux comme un chat, s'enfuit en hurlant et se réfugie dans la grange. Elle appelle la police.

56. [80.58] Miss Cooper a passé la nuit dans son fauteuil, avec John endormi à ses pieds. La sirène des policiers les réveille. Le prêcheur sort de la grange, blessé, titubant. On l'arrête pour le meurtre de Willa Harper et on lui passe les menottes dans le dos. John ressent une nouvelle fois une douleur au ventre et supplie les policiers d'arrêter. Il frappe le dos du prêcheur avec la poupée, lui rendant cet argent dont il ne veut plus. Dans son trouble, il vient, pour la première fois, d'appeler le prêcheur son père.

57. [82.26] Dans l'enceinte du tribunal, la foule en furie veut lyncher Harry Powell. Interrogé comme témoin, John refuse d'identifier le prêcheur comme étant l'assassin de sa mère. On apprend que Miss Cooper va lui offrir une montre pour son Noël.

58. [83.15] Fondu enchaîné. Miss Cooper et les enfants sont au café, mais Ruby est absente. Le petit groupe fuit la foule déchaînée, avec à sa tête Mme Spoon qui veut se faire justice. Marchant à contre-courant de la population, la tribu récupère au passage Ruby attendant devant le tribunal, fascinée, la sortie de l'homme qu'elle persiste à aimer. Le prêcheur sort, encadré par la police, son avenir étant désormais entre les mains du bourreau qui se réjouit de l'exécuter.

59. [85.20] La neige de Noël tombe. À l'intérieur de la maison, les enfants aident aux préparatifs du repas et offrent leur cadeau à Miss Cooper. John, qui n'a rien à offrir, prend une pomme qu'il enroule dans un napperon. La vieille dame offre à Ruby une broche puis John reçoit sa montre, « la plus belle qu'il ait jamais eue ». Miss Cooper s'émerveille de ces enfants qui ont la force de résister à toutes les épreuves.

Fin [88.48] durée vidéo.

C.T.



Séquence 54



Séquence 54



Séquence 55



Séquence 55



Séquence 57



Séquence 59

Analyse de séquence

Une ombre en mange une autre
Séquence 13, 1'23"

1. PE (plan d'ensemble) de la maison des Harper la nuit, avec au premier plan l'enclos et le lampadaire.
2. PM (plan moyen) de la chambre des enfants. Pearl, allongée dans le lit, demande à son frère, assis sur le rebord, de lui raconter une histoire. Sur le mur du fond, derrière John, l'ombre projetée de la fenêtre.
3. PRP (plan rapproché poitrine) sur l'enfant qui commence l'histoire : « Il était une fois un roi très riche qui avait un fils et une fille... » Il s'arrête et regarde hors champ.
4. Subjectif John. Sur le mur de la chambre, l'ombre de la fenêtre et des rideaux.
5. Reprise 3. L'enfant poursuit : « ... dans un château en Afrique. »
6. Reprise 2. John se lève, attiré par le mur où l'ombre de la fenêtre se découpe.
7. Contrechamp en PRT (plan rapproché taille). La caméra est passée de l'autre côté du mur, devenu poreux (un voile de tulle), puisqu'on distingue au travers l'enfant de face qui continue l'histoire : « Un jour, le roi fut enlevé par de méchants hommes. Avant de partir, il dit à son fils de tuer quiconque essaierait de voler son or. ») À l'arrière-plan, Pearl, dans le lit, écoute le récit.
8. PRP en légère plongée sur la fillette, sourire aux lèvres, avec sa poupée.
9. PRT sur John, dos au mur, qui raconte

l'histoire en regardant sa sœur hors champ. Au moment où il dit que « peu après, les méchants revinrent », l'ombre du visage du prêcheur grandit sur le mur et mange entièrement celle de l'enfant. La musique souligne cette entrée en scène.

10. Reprise 8. La fillette pointe du doigt ce qu'elle a vu, horrifiée.

11. Reprise 9. L'enfant, en contre-jour (une masse d'ombre), se retourne vers l'ombre géante.

12. Reprise 6. La fillette, assise dans le lit, montre du doigt l'ombre tandis que l'enfant s'avance vers la fenêtre afin de voir à qui elle appartient.

13. Raccord dans le mouvement. Le visage de l'enfant s'approche de face en PRP contre la fenêtre.

14. Subjectif John en PE. Le prêcheur, posté contre l'enclos sous le lampadaire, s'éloigne vers la droite en chantant « *Leaning...* ».

15. PRT. À l'intérieur de la chambre, John regagne le lit où est couchée sa sœur (accompagnement gauche). Il la rassure sur ce qu'il a vu (« Ce n'est qu'un homme ») et lui souhaite bonne nuit. De son côté, elle fait de même avec sa poupée, l'invitant à se méfier des punaises. Alors que les enfants sont couchés, un travelling dévoile le lit et la fenêtre, tandis que la chanson du prêcheur s'estompe dans la nuit.



1



2



3



4



5



6



7



8



9a



9b



10



11



12



13



14



15a



15b

La toile de l'écran, l'origine des images

La séquence est courte, simple, et tout le dispositif narratif et esthétique du film y est condensé, à l'exception de son vêtement biblique, momentanément absent. L'action se déroule dans la chambre des enfants, à un moment charnière de leur journée, passage de la veille au sommeil, du jour à la nuit. La petite sœur demande une histoire à son frère aîné qui tient le rôle de l'adulte, du père, en son absence. Le récit de l'enfant est limpide, transposition littérale de l'histoire qu'ils vivent : le roi et son trésor, son enlèvement, la mission confiée à son fils pour protéger le butin. On note malgré tout quelques écarts. Le discours de l'enfant rassemble dans une même catégorie les méchants puisqu'il s'agit indistinctement de ceux qui enlèvent son père (les policiers) et de ceux qui convoitent l'argent (le prêcheur). L'amalgame n'est pas sans importance au regard du revirement final de John lorsqu'il se précipite sur le prêcheur quand les policiers l'arrêtent. D'autre part, l'enfant s'attribue une mission (son père lui aurait dit de tuer quiconque s'approcherait de son or) qui n'a jamais été formulée aussi explicitement. Le récit de l'enfant est si proche de sa vie que cette dernière va s'immiscer dans son cours (l'entrée en scène du prêcheur) et interrompre l'histoire sur le champ. Dès que l'enfant dit que « peu après, les méchants revinrent », l'image, par un effet purement magique, prend la phrase au pied de la lettre et l'illustre sous nos yeux. C'est cette puissance du mot, propre au conte oral, qui effraie la fillette, auditrice et spectatrice

de ce récit, tandis que l'enfant, dans un premier temps, tourne le dos au récit imagé qu'il déplie. Cette puissance d'apparition de l'image sous l'impact du verbe a pour effet d'interrompre immédiatement le récit, de fait inachevé. L'apparition du prêcheur vampirise le récit oral puisque c'est à travers lui qu'il va pouvoir continuer.

Bien avant que le retour du méchant dans la phrase coïncide avec sa présence effective dans le hors-champ, tout nous prépare à sa venue. De ce point de vue, les deux plans qui bordent la séquence, le dernier de la précédente (le train qui transporte le prêcheur de la prison au village) et le premier de la suivante (le sifflet du bateau), dessinent à partir de deux moyens de locomotion (voir « Promenades pédagogiques ») le mouvement global du film, associant le danger qui se rapproche (le prêcheur) et l'axe de fuite des enfants : le bateau et la rivière. Quand l'enfant est assis sur le lit, avant même de raconter l'histoire (plan 2), sa silhouette en contrejour se détache sur la lumière de la fenêtre qui se découpe sur le mur derrière lui, comme s'il était déjà ce bonimenteur du cinéma muet qui attendait les images pour raconter l'histoire. Le regard qu'il porte sur cette fenêtre (fin 3 et plan 4), interrompant son histoire, fait de ce mur blanc un écran de cinéma sur lequel l'ombre portée de la découpe de la fenêtre offre un rectangle de projection. Sans aucune explication narrative, l'enfant se lève du lit (plan 6), attiré et fasciné par cette surface de lumière, à la façon d'un papillon attiré par un lampadaire. À ce moment, pour accompagner la marche de



l'enfant vers la toile blanche de l'écran, Laughton ose un contrechamp aberrant : la caméra passe de l'autre côté du mur mais au lieu de l'escamoter entièrement, comme cela se fait chez Hitchcock, il reste visible entre la caméra et le garçon qui le regarde, mais transformé au passage, la matière solide ayant, *le temps d'un plan*, la consistance d'un voile de tulle, d'un écran de cinéma sur lequel vont se projeter les images de son récit. Lorsque l'ombre du visage grandit et mange celle de l'enfant, le corps de John, à côté, est celui d'un nain en danger face au cyclope. Pearl est terrorisée par cette ombre géante. Alors qu'elle est pétrifiée par ce qu'elle voit (le début du plan 12 la montre toujours pointant du doigt l'ombre), son frère, plus pragmatique, moins naïf que sa sœur,

sait que derrière une ombre il y a toujours un phénomène concret à l'origine.

Le début du plan 12 scelle l'écart définitif entre celle qui, désormais assise sur son lit, est médusée par l'image, et celui qui marche vers sa source afin de savoir en quoi elle consiste et d'où elle vient. John découvre alors le prêcheur, debout et immobile, aussi raide que le lampadaire. À croire que c'est le regard que l'enfant porte sur lui qui l'anime, transformant sa présence photographique en image-mouvement du cinéma. Alors que le prêcheur s'éloigne vers la droite, John, dans un mouvement symétrique inversé qui scelle le lien organique entre les deux personnages, se glisse vers la gauche dans le lit. Il raconte à sa sœur ce qu'il a vu « Ce n'est qu'un homme ("Just a man") ». Cette



phrase, destinée à la rassurer, fait sourire le spectateur qui connaît le danger que le prêcheur représente. Néanmoins, cette chute dérisoire et triviale condense tout le mouvement du film. Au début, l'enfant voit le prêcheur tel qu'il lui apparaît : un ogre, une silhouette menaçante, une puissance d'ombre. Il lui faudra du temps, identique à ses pas quand il se dirige dans la chambre du mur d'ombre à la fenêtre, pour voir *derrière cette image* une tout autre réalité. C'est au moment de l'arrestation que l'enfant, à l'image de ce qu'il voit à la fenêtre et *tournant alors le dos* à l'ombre de géant projetée au mur, découvrira trop tard qu'il ne s'agit là aussi que d'un homme. Si l'enfant remonte à la source de l'image et fait face à sa réalité banale, la déflation narrative rencontrée (« *Just a*

man ») n'est pas synonyme de désillusion, de désenchantement. Au contraire, il pourrait tout aussi bien dire à sa sœur : « Ce n'est qu'un film (« *It's only a film* »). Le prêcheur, dans sa cabine de projection, ressemble à un corps-pellicule qui, dès qu'il rentre dans le rayon de la lampe du projecteur (le lampadaire), entre dans son existence de monstre, peuplant les murs de l'enfance des images désirées jusqu'à l'effroi.

La chanson du prêcheur, pour la première et dernière fois, marque son éloignement progressif tandis que le retour de cette mélodie signera une inquiétante proximité. La chanson se fait entendre à la fin du plan 14 puis, après quelques mots échangés au début du plan 15 (John à Pearl puis la fillette à sa poupée), elle

revient envelopper l'espace de la chambre où les enfants dorment, faisant office de berceuse. Tout a commencé par une histoire, celle de John à Pearl, mais c'est la chanson qui, en les invitant au sommeil, a le dernier mot. Quand Pearl met sa poupée en garde (« Gare aux punaises »), le monde animal lui sert à figurer ce méchant qui convoite l'argent. Dans son esprit, l'ombre géante du visage de l'homme s'est transformée en une minuscule tache sombre. Entre Bob (Mitchum) et *bugs* (punaises), il y a une nuance sur laquelle la fillette se montre peu regardante. Qui incite à voir dans ces petites bêtes ce principe par elle négativé qui donnera naissance à John et Pearl découpés dans les billets arrachés au ventre de la poupée (séq. 23).

C.T.



Promenades pédagogiques

Les moyens de locomotion

UNE IMAGE-RICOCHET

*On s'introduit dans une maison...
« Sa majesté le Vent du Sud-Ouest,
frappant à la porte des Black Brothers »,
Richard Doyle, 1851. (Extrait de William
Feaver, Les Images de notre enfance,
Chêne, 1976.DR)*

Ce qui unit Ben Harper, le prêcheur et la police, est une voiture. La première qu'on voit dans le film est conduite par le prêcheur et c'est pour l'avoir volée qu'il rencontrera en prison le père de John et de Pearl. La caméra qui la filme est dans le dos du prêcheur (la découpe de son imposante silhouette en contre-jour) ou à la place du conducteur (travelling avant sur la route qui défile), point de vue repris pour montrer l'arrivée des policiers arrêtant Ben Harper puis le prêcheur. La voiture qui dépose Ben Harper au pied de ses enfants, juste après son hold-up, servira au prêcheur. Tout d'abord pour aller se marier à Sistersville. Le plan qui cadre le départ des futurs mariés ne retient que la voiture en amorce, l'éradication des corps valant pour la nature du mariage, pure opportunité stratégique pour le prêcheur, et pour Willa Harper, déjà physiquement éliminée pour avoir accepté de se remarier. La voiture de Ben Harper, que seule conduit le prêcheur, servira à transporter la nuit le cadavre de la mère. C'est le bruit du moteur (le prêcheur n'arrive pas à la faire démarrer) qui réveille John et le conduit à regarder par la fenêtre où il ne voit rien, à cause du brouillard qui rappelle celui dans lequel sa mère a déjà été plongée. Si la première apparition nocturne du prêcheur était de l'ordre de l'image (l'ombre au mur), la seconde est strictement sonore. Juste avant ce bruit, on a vu le prêcheur s'allonger en silence sur le corps de Willa Harper, brandissant son couteau pour la tuer. Le geste suspendu, tel un tableau érotico-criminel majestueux, s'achève dans le vacarme de la voiture qui lui redonne sa vraie dimension. Le son du moteur, qui évoque le bruit d'un couteau plongé dans la chair et se heurtant aux os, fait tressaillir le spectateur qui entend le meurtre en lui. La crudité sonore de ce bruit pénible (la voiture ne démarre pas du premier coup, la femme n'est pas morte au premier coup de couteau) qui ne perturbe pas le sommeil de Pearl, restitue au travail criminel ce que la beauté du geste amorcé avait éludé.

La voiture de Ben Harper, conduite ensuite par le prêcheur, achève sa course au fond de la rivière. Willa Harper, assassinée



Les moyens de locomotion : la voiture du prêcheur, lit de mort pour Willa, le cheval blanc, la barque où les enfants renaissent, sur l'eau (tels Moïse).



La marche des enfants : entre John et Pearl, leur inséparable poupée...

(la plaie à la gorge dont parle Birdie), est attachée et figure à la place qu'elle a toujours occupée, celle de la passagère, dite « place du mort ». Au-dessus de la voiture du père au fond de l'eau se trouve sa barque, occupée par Birdie, père de transition qui ne sera d'aucun secours aux enfants. La voiture de Ben Harper a beaucoup voyagé (le transport des corps) et elle finit sa course, immobilisée au fond de l'eau. Au-dessus d'elle, la barque du pêcheur est immobile mais c'est elle qui désormais va bouger (la descente de la rivière avec les enfants), comme si elle prenait le relais de l'autre moyen de transport paternel.

Le pêcheur s'approche du village en train. La scène où il fonce dans la nuit est une parodie du montage alterné selon Griffith. À la fin d'*Intolérance*, le montage entre l'homme condamné à mort, sur le point d'être exécuté, et le train qui avance à toute allure fait du moyen de locomotion, outre le suspense, un élément positif. Laughton reprend le procédé tout en noircissant le profil du train qui, intercalé entre les propos de Mme Spoon qui invite Willa Harper à se remarier, laisse planer une grande inquiétude, elle-même soulignée par la musique. Pour finir, le pêcheur se promène sur un cheval blanc que Marguerite Duras, dans un texte mémorable sur le film, a pourtant vu noir¹.

Face aux moyens de locomotion du pêcheur, les enfants ont recours à la *marche à pied* et utilisent la barque du père, restaurée par Birdie à la demande de John. Une barque trouée a pour vocation de terminer au fond de l'eau, comme Willa dans la voiture, tandis que la barque réparée sauvera les enfants. La barque abîmée du père, échouée au bord de l'eau, inutile et inutilisable, symbolise sa dépouille mortelle, son image de corps défunt que l'enfant a envie de restaurer. Cette image réifiée du père dans la barque remise à neuf sera la planche de salut des enfants, par opposition au corps lourd du pêcheur qui s'enfonce dans la vase.

La marche des enfants est complexe. Parfois c'est la sœur qui traîne le frère (la scène du pique-nique), la poupée servant d'attache qui menace de se rompre entre eux deux, au moment où le garçon rechigne à rencontrer le pêcheur. Parfois c'est le frère

qui traîne la sœur, notamment lors de la fuite dans la nuit le long de la berge. À la course des enfants au bord de l'eau, de la gauche vers la droite, fuyant le pêcheur, répond leur marche forcée en plein jour, de droite à gauche, en compagnie de Rachel Cooper, le long de la même rivière. Parfois, ils ne marchent pas dans la même direction : alors que Pearl se jette dans les bras du pêcheur qui a retrouvé leur trace, John s'écarte de son chemin pour se rapprocher de Rachel Cooper. Quant à la barque, les rames ne servent jamais, sauf au début pour sortir les enfants de la vase.

Pour les enfants, il y a la *terre* (la marche à pied), l'*eau*, sans se servir d'instruments pour se déplacer, contrairement au pêcheur, du côté de la machine (voiture, train) et de l'animal (cheval blanc). Face aux moyens de locomotion utilisés par les enfants et le pêcheur, le film en propose un troisième, le *ciel*, domaine réservé à la caméra : les vues aériennes. Dans *La Nuit du chasseur*, seule la caméra a des ailes. Pour qui sont-elles ? L'ambivalence trouve ici son accomplissement car la caméra ailée évoque le prédateur qui rôde, prêt à plonger sur sa proie, tout en offrant à ces enfants aux visages angéliques ces ailes qui, dans un mouvement resté hors champ, ont permis de les déposer au ciel.

Secrets et mensonges

Ben Harper confie un secret à son fils : le lieu de la cachette de l'argent, dont le spectateur est provisoirement tenu à l'écart. Il lui fait promettre de ne le dire à personne, pas même à sa mère, tout en lui demandant de prendre soin de sa sœur. Si John comprend la nature du secret et sa nécessité (l'argent leur reviendra), Pearl, à qui ce pacte est étranger, trouve naturel de répondre aux questions du pêcheur. D'où la surveillance que son frère exerce sur elle, de crainte que la fillette, sans penser à mal, anéantisse ce que leur père leur a légué au prix de sa vie. La crainte et la honte que son père se soit sacrifié pour rien font entrer l'enfant dans le régime de la dette, l'invitant à tout faire pour être à la hauteur de la tâche qu'on lui a confiée.

En prison, Ben Harper parle dans son sommeil et manque de dévoiler le secret tout en fournissant un indice : « Et un enfant les conduira. » Curieuse phrase, aux accents bibliques, qui est en soi le langage du pêcheur. On apprend par le

1. « Le père, tueur, charmant, beau, rieur, campé sur son cheval noir, doué d'une carrure athlétique, si jeune, est la figure même du mal. » « Les yeux verts », *op. cit.*, p. 61.



bourreau que le père a tenu bon et qu'il a emporté le secret dans la mort. Dès lors, le prêcheur, en parfait inquisiteur, sème la terreur. Pour arriver à ses fins, il ment. Il se fait passer pour l'aumônier de la prison et, au cours de la scène du pique-nique, afin de rassurer sa future femme sur ses motivations, invente une histoire : son mari, Ben Harper, lui a dit en prison qu'il avait jeté l'argent au fond de la rivière. Le mensonge dissipe l'inquiétude de la mère qui craignait que le prêcheur croie cette somme en sa possession. Elle lui demande alors de le répéter à John afin de l'apaiser, persuadée que son mari et son fils avaient un secret. Le sourire de satisfaction en coin du garçon quand le prêcheur lui parle est d'une autre nature que la joie rayonnante de la mère. Willa Harper, naïve, pense que son mari a fait ce que le prêcheur lui a dit (l'argent au fond de l'eau), sans savoir que c'est elle qui finira au même endroit. De son côté, l'enfant est satisfait, mais pour d'autres raisons, persuadé que son père, afin de calmer les éventuelles convoitises, a ostensiblement menti au prêcheur et que ce dernier, aussi naïf que sa mère, a cru au mensonge. Quant au spectateur, contrairement à John, il sait grâce aux paroles du bourreau que cette histoire sort de l'imagination du prêcheur qui veut parvenir à ses fins. Hypothèse confirmée par la suite : « L'argent n'est pas dans la rivière, Ben ne te l'a jamais dit. » L'inquiétude que ressent le spectateur face à la ver-



sion du prêcheur est exprimée par ce plan étrange qui cadre le pique-nique du point de vue de la rivière. Cet emplacement au milieu de l'eau suggère un élément de la discussion (l'argent au fond) tout en étant doublement prémonitoire : le cadavre de la mère *en profondeur* et l'issue pour les enfants *à la surface*. John réalise très vite que le prêcheur, à la recherche de l'argent, a menti, sans qu'on sache s'il découvre au passage le vrai visage du prêcheur, un faux naïf (il n'a pas cru au mensonge de son père) ou un être plein d'imagination (une histoire inventée pour les abuser). Quand le prêcheur annonce au garçon son mariage et précise un point (« Nous partagerons tout »), ce dernier, persuadé qu'il pense à l'argent, commet une erreur (« Je ne dirai rien »)

qui attise les soupçons de l'adulte. Il a la certitude que l'enfant sait, même s'il refuse de parler. John se plaint à sa mère que le prêcheur l'interroge sur l'argent mais elle ne le croit pas : « Tu mens, cet argent n'existe pas », dit-elle à son fils, ce qui renforce la solitude du garçon. La mère pense que son mari a volé



pour lui acheter du parfum et que, pris de remords (la voix de Dieu), il s'est débarrassé du butin. Face à l'entêtement du garçon, le prêcheur se tourne vers Pearl, proie plus fragile. Il ment à la fillette, prétendant que son père l'a chargé de lui dire qu'il ne devait pas y avoir de secrets entre eux. John, qui n'a pas confiance en elle (« Je peux lui dire, à présent qu'il est notre papa », dit-elle à son frère), empêche le prêcheur d'agir (la brosse jetée au front), avant que l'arrivée de la mère ne mette un terme provisoire aux menaces de l'homme, prêt à arracher le bras de la fillette pour que la vérité éclate.

Le prêcheur dissimule le meurtre de Willa par un mensonge à M. et Mme Spoon. Il raconte qu'elle s'est enfuie la nuit

et ajoute que la nuit de nocces sa femme l'a chassé du lit, alors que le contraire s'est produit, n'hésitant pas au passage à charger le portrait (il prétend qu'elle buvait). Lorsque le prêcheur s'engage à s'occuper désormais des enfants, il dit la vérité et tout le monde le croit, même si le spectateur ne l'entend pas de la même façon que le couple de commerçants.

Lorsque la fillette s'inquiète de l'absence de la mère, l'enfant ment à sa sœur (« Elle est partie à Moundsville »), tout en proférant une vérité au sujet de sa mort (« -Pour voir papa ? - Sans doute ») que le spectateur perçoit avec lui. Quand la menace du prêcheur met en danger sa petite sœur en larmes, John se met à mentir pour gagner du temps : l'argent est caché à la cave – alors que le spectateur, depuis la poupée éventrée, sait où il est. Dès que le prêcheur veut égorger John pour son mensonge, le poussant à dire la vérité, la fillette la dit à sa place, désobéissant aux ordres de son frère, prêt à mourir pour elle, à l'image de son père en prison.

L'activité mensongère continue pour le prêcheur lorsqu'il envoie une lettre au couple de commerçants, leur annonçant son départ chez sa sœur avec John et Pearl. Elle sera de courte durée quand il se présente comme leur vrai père auprès de Rachel Cooper (« Ma chair et mon sang », lui dit-elle à leur sujet), racontant que sa femme est partie avec un camelot en emmenant les enfants avant de les abandonner. John lui conteste son titre de père et la vieille dame, contrairement à Willa Harper au sujet de l'argent, *croit l'enfant sur parole* et chasse immédiatement l'imposteur avec son fusil. Pour finir, Ruby ment à Rachel Cooper en prétextant des leçons de couture pour aller voir en cachette des adolescents, même si elle s'empresse de lui dire la vérité au sujet de sa rencontre avec le prêcheur.

Le mensonge traverse tout le film, *à son image*. Tantôt il est nécessaire pour le bien d'autrui (ne pas dire à la fillette où est sa mère, lui épargner le supplice de l'interrogatoire), tantôt il sert de couverture au mal qui se déploie sous ses ailes.

Si la parole biblique, pour ceux qui en font usage, détient une *vérité* que chacun *interprète* à sa façon (l'écart entre le prêcheur et Rachel Cooper qui fonde le principe le film), la parole de l'homme, à travers ce qui se dit, a le pouvoir de tromper. Autre forme de croyance, plus prosaïque, que le film ne cesse d'interroger.

Le sommeil, l'éveil



Le sommeil éthylique de Birdie qui engourdit ses membres est une figure de la mort. De même l'attitude de Willa Harper, allongée sur son lit, telle une gisante entourée de sa chappe d'ombre. Le sommeil des enfants, par opposition à celui des adultes, a une autre fonction. Entre l'éveil et le sommeil, il y a l'histoire que raconte John à sa sœur pour s'endormir, l'ombre géante du visage du prêcheur venant s'immiscer dans ce passage rituel. Lorsque John et Pearl dorment au clair de lune dans la grange, la chanson du prêcheur, précédée de l'aboïement d'un chien, réveille le garçon. « Il ne dort donc jamais ! », s'exclame-t-il. La conscience du danger qui rôde autour impose à John de rester en éveil, malgré la fatigue. Dormir, c'est se savoir en sécurité. Ce que fait Pearl lorsque, ayant échappé au prêcheur dans la cave, elle se réfugie avec son frère chez Birdie. Elle se croit hors de danger, allongée sur son lit comme pouvait l'être sa mère, mais son frère la réveille sur-le-champ. Inversement, dès que les enfants sont provisoirement hors d'atteinte une fois la barque partie, c'est John qui s'endort épuisé tandis que sa sœur veille sur lui et chante une berceuse. Moment rare, car s'il arrive que les enfants dorment au même moment sans que rien ne les réveille (la barque), c'est toujours le frère qui, alerté par un bruit quelconque, réagit en premier. Parfois, il se rendort sans déranger sa sœur (la voiture qui peine à démarrer dans la nuit) ou bien la réveille aussitôt (la grange). Face au prêcheur, oiseau de proie nocturne, répond Rachel Cooper qui veille

la nuit avec John qui a dormi au pied de son fauteuil, enroulé dans une couverture. Ne pas dormir est un acte nécessaire de survie face au danger (John, Rachel Cooper, la veille de la seconde permettant au premier de dormir) tout en étant aussi la manifestation d'une excitation incontrôlable : Ruby sortant de son lit, secrètement aimantée par la présence du prêcheur.

Les chansons

Il y a celles qu'on entend et dont on voit ceux qui les chantent, les deux choses étant parfois décalées (la chanson des écoliers qui vise d'abord le bourreau et mord sur son intimité, avant de les découvrir s'en prendre aux enfants), et celles dont on se demandera toujours qui les chante : la voix qui dépose les enfants en barque auprès de la grange, celle du générique. La première chanson entendue dans le récit du film est celle qui évoque la pendaison. Le début accompagne le bourreau contemplant amoureuxment ses enfants dans le lit (« Qui l'a pendu là-haut ? C'est le bourreau ! »). Si on isole la bande-image de la chanson, on assiste à un tableau familial touchant que le chant contribue à obscurcir, rappelant au spectateur que l'homme vient de tuer un père de famille qui lui ressemblait, laissant deux enfants seuls. Pour les enfants, le bourreau est un bon père dont ils ignorent l'activité. Si les enfants endormis n'entendent pas la chanson, tout indique qu'elle résonne dans la tête du bourreau, son air pensif valant pour la scène paternelle et le rappel d'un acte que Laughton s'est refusé à montrer. En noircissant la bonne image du père, la chanson contribue à dédoubler le personnage, opposant le bon père de famille (son amour pour ses enfants) et le mauvais (son travail dans l'ombre). Le bourreau, grâce à la chanson, condense à lui seul tout le dédoublement paternel à l'œuvre dans le film (l'opposition/substitution entre Ben Harper et le prêcheur). Si, au début, il apparaît bon en raison de son remords et du dégoût que son métier lui inspire, la fin le montre devenu mauvais, content d'exécuter son travail, la chanson étant cet indice premier qui annonce

son versant négatif à venir. De l'autre côté, la chanson des écoliers vise à humilier publiquement John et Pearl et s'achève par un dessin qui représente leur père.

Les autres chansons concernent les principaux protagonistes. Celle que chante pour la première fois le prêcheur (« *Leaning...* ») coïncide avec son éloignement de la maison (voir Analyse de séquence). Par la suite, cette chanson signalera au contraire qu'il s'approche : quand il délaisse son arbre pour fouiller la maison où les enfants sont cachés, la scène de la grange. Cette chanson sera éteinte, comme étouffée, par Rachel Cooper qui entonne à son tour ce cantique pour briser l'envoûtement de cette voix qui attire Ruby, comme le chant des sirènes pour Ulysse. Auparavant, la chanson du prêcheur qui ouvre officiellement le pique-nique aura pour contrepoint celle de Birdie, qui chante seul chez lui, en compagnie de John.

La plus belle chanson est celle de Pearl, caressant sa poupée tandis que son frère dort dans la barque, moment unique et merveilleux où les rôles sont inversés : la petite sœur veille sur son frère et le berce. Non seulement le texte (traduit dans la carte postale destinée aux enfants) est beau, illustrant à retardement la scène du prologue (l'histoire du moucheron, de sa jolie femme qui s'est envolée et de ses deux beaux enfants qui s'envolèrent une nuit dans le ciel et dans la lune), mais le timbre de la voix est inoubliable, au même titre que l'atmosphère des images qui accompagne le chant. Notamment cette toile d'araignée au premier plan devant la barque qui glisse, rappel en contrepoint du texte de la chanson. Contrairement à ce que croit et chante Pearl, la femme du moucheron (sa mère) ne s'est pas envolée, elle est simplement tombée dans la toile d'araignée tendue par le prêcheur.

Mains d'enfants, gravité : le dessin du pendu, Pearl serre sa poupée, Pearl découpe « John et Pearl » dans l'argent volé.





Les animaux

Ils évoquent l'univers de Lewis Carroll (*Alice au pays des merveilles*), notamment lors du voyage en barque³, tout en renforçant la tonalité biblique : l'arche de Noé, les animaux dans la crèche (le ventre des vaches alignées dans la grange et leurs énormes pis). Certains animaux illustrent le texte des chansons (« *Repose-toi mon petit lapin* »). Parfois ils évoquent le caractère d'un personnage : le renard qui guette sa proie. La plupart du temps, les animaux ne bougent pas (les deux lapins au bord de l'eau), ou alors à la vitesse de la barque (la tortue, à la carapace solide, qui emporte avec elle sa maison). Souvent les animaux sont enfermés, soit dans une cage (l'oiseau), un enclos (les moutons) ou à l'écurie (les vaches). Les animaux en liberté rassurent (les lapins) ou font peur (la chouette, le renard). Dans cette série ornementale, le cheval blanc du pêcheur fait tache, tout comme les animaux autour de la maison de Rachel Cooper : la chouette qui fond sur le lapin, illustration stroheimienne et bunuelienne du conflit qui sous-tend la scène. Outre le chat associé à Ruby (voir Point de vue), le sort le plus étrange réservé à un animal est cet énorme poisson que pêche Birdie et que le vieux homme frappe violemment d'un geste rempli de colère (« *Espèce de sale bête* »). Son attitude ne correspond pas à l'image qu'on a de lui (un homme doux et bon, inconsolable de la mort de sa femme). Quant au poisson, il est un *contresens biblique*. Dans la Bible, le poisson est un animal du côté du bien (la pêche miraculeuse, le bienfait de la nourriture) tandis qu'il est considéré ici comme fondamentalement mauvais et méchant, ce qui ne manque pas de surprendre.

C.T.

3. Gérard Legrand (voir Bibliographie) n'hésite pas à comparer Charles Laughton au crapaud qui regarde passer la barque des enfants.

Petite bibliographie

- *La Nuit du chasseur* de Davis Grubb, éd. Christian Bourgois, « Série B », 1981.
- *La Nuit du chasseur*, découpage et dialogue du film, *l'Avant-Scène/cinéma*, n° 202, février 1978.
- Charles Tatum, Jr, *La Nuit du chasseur*, Éd. Yellow now, « Long métrage », 1988.
- Gérard Legrand, « Charles Laughton », *Cinémairie*, Stock, 1979, pp. 258-259.
- André S. Labarthe, « La part du feu (*La Nuit du chasseur*) », *Cahiers du cinéma*, n° 60, juin 1956, pp. 41-42.
- Marguerite Duras, texte sur *La Nuit du chasseur* dans « Les Yeux verts », *Cahiers du cinéma*, n° 312/313, juin 1980, pp. 60-63.
- Réédité sous forme d'ouvrage aux Éd. de l'Étoile/*Cahiers du cinéma*, en 1987 et 1996.

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*.

Rédaction en chef : Catherine Schapira.

Mise en page : Ghislaine Garcin.

Photogrammes : Sylvie Pliskin.

Impression : Raymond Vervinck.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce *cahier de notes sur ... La Nuit du chasseur* a été édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.

Nous remercions Ciné Classic, Jean Henoschberg, Alexandra Henoschberg, Connaissance du Cinéma, Sophie Lepoureau, ainsi que Paridis, Mme Pariéti, et la Cinémathèque universitaire, Laure Gaudenzi, Michel Marie.

© *Les enfants de cinéma*.

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*
36 rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.