

## Ma nuit chez... Vingt films pour raviver sur l'écran noir de nos mémoires quelques impérissables plongées nocturnes.

---

Number 114, Winter 2003

Nuits du cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24649ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

(2003). Review of [Ma nuit chez... Vingt films pour raviver sur l'écran noir de nos mémoires quelques impérissables plongées nocturnes.] *24 images*, (114), 26-36.

# MA NUIT CHEZ... *Vingt films pour raviver sur l'écran noir de nos mémoires quelques impérissables plongées nocturnes.*

PIERRE BARRETTE — P.B.  
GÉRARD GRUGEAU — G.G.

MARCO DE BLOIS — M.D.  
MARCEL JEAN — M.J.

ROBERT DAUDELIN — R.D.  
ANDRÉ ROY — A.R.



## **APOCALYPSE NOW**

de Francis Ford Coppola

On peut difficilement qualifier *Apocalypse Now* de film nocturne au sens strict du terme, mais on y retrouve tout de même une scène de nuit particulièrement forte, qui mérite qu'on s'y arrête. Faisant une pause, l'équipe de soldats se dirigeant vers le campement du colonel Kurtz se retrouve dans une base militaire isolée, où sont attendues des *play-mates* envoyées par la revue *Playboy*. Quand elles se donnent en spectacle en plein air, la nuit, les G.I. ont la libido au plafond, hurlant comme le faisaient les loups de Tex Avery. Francis Ford Coppola exploite ici la nuit pour la folie qu'elle libère. La nuit moite du Viêt-nam est le lieu de l'explosion du désir, mais d'un désir frustré et brutal, le seul que peuvent exprimer ces adolescents et ces jeunes hommes envoyés trop tôt à la guerre. Ce spectacle de la sensualité marchande, offerte gratuitement au beau milieu de la forêt, sur une scène suréclairée, est d'ailleurs pitoyable et grotesque, les filles étant belles comme des « cats » vendues dans un catalogue, mais elles correspondent aux stéréotypes que les soldats ont appris à aimer. Durant cette nuit militaire, les troupes se déchaînent en s'adonnant au plaisir de la consommation. Leur folie est ahurissante, mais pas plus que celle de leurs supérieurs quand ils se prennent au sérieux. — **M.D.**

## **ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD**

de Louis Malle

Influencé à la fois par Bresson et par Hitchcock qu'il admirait, Louis Malle a tourné ce film d'inspiration *noire* à vingt-quatre ans, s'adjoignant pour l'occasion la collaboration du musicien de jazz Miles Davis, qui a littéralement improvisé la bande sonore à partir des images du film qu'on lui projetait. Il en résulte une œuvre toute en atmosphères, à la fois

sobre et classique par le traitement de la mise en scène mais aussi très moderne grâce aux accents de jazz qui font basculer le récit dans l'onirisme. La plus grande partie du film se passe la nuit et a été tournée dans le cadre du Paris nocturne des années cinquante, ce qui lui donne en même temps qu'une grande beauté formelle, près d'un demi-siècle plus tard,

une plus-value sentimentale et nostalgique extraordinaire. Très différent des autres films de la Nouvelle Vague tournés durant les mêmes années (notamment *À bout de souffle* et *Les 400 coups*, dont il ne partage pas le sens de l'innovation), il s'en rapproche pourtant par ceci: une fidélité au décor naturel, qui fait sa force et sa poésie. Selon un motif tout à fait hitch-

## NUITS DU CINÉMA

cockien, l'anecdote comportant un crime (un triangle amoureux, puis la mise au point d'un meurtre entrecroisée à l'échappée d'un jeune couple à la recherche de sensations neuves), même bien ficelée, apparaîtrait en ce sens secondaire: restent plutôt

en tête même des années après qu'on les ait vues, les images de Jeanne Moreau qui se croit trahie et abandonnée, errant sous la pluie le long des boulevards, au son déchirant de la trompette de Miles Davis.

— P.B.



### AU CLAIR DE LA LUNE

d'André Forcier

Systématiquement retenu sur les listes des meilleurs titres de l'histoire du cinéma québécois, *Au clair de la lune* est probablement le film le plus dramatiquement personnel d'un des auteurs les plus singuliers de notre cinématographie. Le titre, déjà, par sa double référence au monde des comptines de l'enfance et à la nuit, annonce un certain ton, une manière qui deviendra la signature du réalisateur au fil de ses œuvres. Abandonnant (du moins en partie) la veine du réalisme populaire qui

donnait leur verve particulière à ses premiers films (*Bar salon*, *L'eau chaude l'eau froide*), André Forcier propose dans ce récit aux forts accents surréalistes un univers candide et cruel, un monde nocturne habité par des personnages (l'homme-sandwich, le clochard albinos, l'adolescente qui creve des pneus) qui paraissent à la fois familiers et parfaitement originaux, des êtres tels qu'il pourrait nous en apparaître en rêve, surgis des profondeurs de l'inconscient.

Assumant avec humour un imaginaire débridé, concentrant d'emblée son regard sur une communauté marginale dont il excelle à montrer la poésie lucide et désenchantée, Forcier compose dans *Au clair de la lune* un monde fondé sur des visions, lesquelles s'éloignent autant qu'il est possible de tous les clichés traditionnels du cinéma, ce qui lui vaudra autant d'admirateurs inconditionnels que de farouches détracteurs. — P.B.

**BLUE VELVET**

de David Lynch

Omniprésente dès *Eraserhead*, la nuit est un élément récurrent de l'univers lynchien. Mais *Blue Velvet* constitue peut-être le film le plus marquant où la nuit, riche de rituels obscurs, se pare soudainement de toutes les virtualités troublantes de l'existence. Sans doute parce que cette plongée dans le quotidien embaumé, nimbée d'une inquiétante étrangeté, de la petite municipalité «disneyenne» de Lumberton sert en quelque sorte de matrice à toute la production ultérieure du cinéaste. *Blue Velvet* tient du parcours

initiatique pour le jeune Jeffrey, écartelé entre son amour asexué pour la blonde collégienne Sandy et sa passion plus ambivalente pour la brune et charnelle Dorothy. Aller à la rencontre de la nuit (l'énigme du féminin et le mystère des origines), c'est accepter de traverser le miroir pour investir des anti-mondes barbares et se mesurer à l'indéterminé, là où prennent corps monstres et cauchemars. C'est accepter de se frotter à l'idée du mal et se soumettre éventuellement à «l'outrance du désir». La nuit devient

alors pulsionnelle, vénéneuse, lourde, comme le velours du titre. Elle est le temps suspendu, le lieu-ventre organique et moite où germe l'innommable, là où l'archaïsme des émotions primitives l'emporte sur la raison froide. Le sulfureux s'y déploie alors sans retenue: violence sexuelle théâtralisée entre Dorothy et Frank, voyeurisme trouble qui place Jeffrey (et le spectateur prisonnier de la pulsion scopique) face à une sorte de reconduction de la scène primitive où Frank et Dorothy feraient soudain figure de parents fantasmatiques, ou encore escapade nocturne en voiture au cours de laquelle la brutalité physique infligée à Jeffrey par Frank se teinte d'homosexualité (voir la balle de revolver liée à une «lettre d'amour» dont Frank sera finalement victime et qui tend à matérialiser l'Edipe), mais aussi horreur refoulée d'une société américaine faussement idyllique et repliée sur son conformisme végétatif. À la nuit tumultueuse recouverte du voile sombre de l'ineffable succède ironiquement un jour inondé de lumière, encore plus lourd de menaces. Mais pour David Lynch, ces allées et venues perverses entre deux espaces, deux temporalités autonomes, ne semblent servir qu'un seul propos: celui de rendre compte de la vie dans ses manifestations les plus diverses, quitte à nous précipiter dans l'encre noire de notre humanité à double visage et à nous entraîner à tombeau ouvert sur «l'autoroute perdue» (*Wild at Heart*, *Lost Highway*, *Mulholland Drive*) de nos imaginaires débridés. — G.G.

**EXTÉRIEUR NUIT**

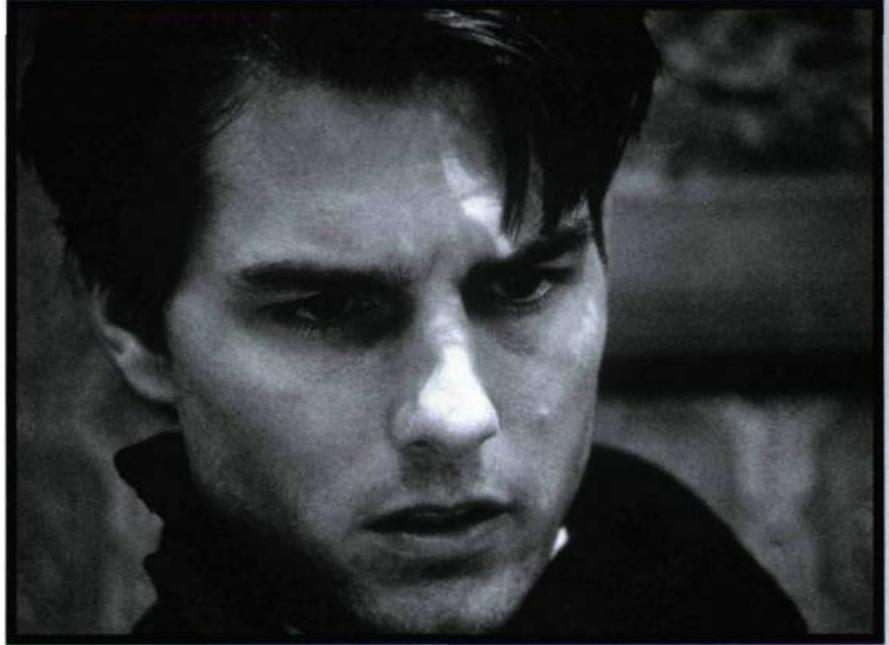
de Jacques Bral

Un film méconnu d'un cinéaste oublié. Trois acteurs, trois personnages et leurs errances nocturnes: un saxophoniste (Gérard Lanvin), un écrivain (André Dussollier) et une femme conduisant un taxi (Christine Boisson). Avec Jacques Bral nous avons une nuit aux contours imprécis, un territoire mouvant où l'émotion s'exprime par secousses, au rythme d'une musique typée (du jazz) et d'une caméra à l'épaule dont le flottement évoque celui de personnages un peu perdus, qui vivent à la limite de la clandestinité, comme dans un entre-deux: entre deux jours, entre deux lieux. Bral filme la nuit comme un état transitoire qui doit inévitablement mener à autre chose, de sorte que son film est porté par une tension constante face à l'avenir des rapports qui se tissent devant nous. — M.J.

**EYES WIDE SHUT**

de Stanley Kubrick

*Eyes Wide Shut* est une sorte de remake terrestre de *2001 : A Space Odyssey*. Remake? En quoi les récits des deux Arthur (Schnitzler et Clarke) présentent-ils des ressemblances? Ces deux films sont d'abord comme des odyssées nocturnes, le premier aux confins de la ville, l'autre jusqu'au bout et au-delà de la galaxie. Ensuite, trois rencontres troublantes ponctuent leurs récits, tellement inattendues en fait qu'elles rendent fou. Dans le premier, il s'agit d'une femme nue (dans une réception privée, à l'occasion d'une orgie, et à la morgue) et dans le second, d'une stèle noire. Ces « objets », d'une fascinante opacité de sens, relancent le récit, puisqu'elles excitent la curiosité du personnage principal, qui désire en pénétrer le secret. Or, puisqu'il faut bien relever au moins une différence, la nuit d'*Eyes Wide Shut* est sexuelle, se distinguant ainsi de celle du film précédent. Bill Harford, joué par Tom Cruise, est habitué à vivre la nuit (il est médecin). Dans le cadre de son travail, il a déjà une certaine expérience de l'inattendu, de l'étrange. Mais mû par le désir de prouver qu'il est suffisamment viril pour être infi-



dèle, il saute le mur délimitant le territoire de la raison, s'élançant ainsi dans une zone méconnue de la nuit, celle des plaisirs assouvis en catimini, loin des regards diurnes. Le clou du film est évidemment la scène de l'orgie, où les participants obéissent à un cérémonial nocturne, tout

aussi alambiqué qu'étrange, qui permet aux participants de théâtraliser l'assouvissement de leurs pulsions. Viennoise dans le roman d'origine, new-yorkaise dans le film de Kubrick, la nuit se révèle ici pleine de sortilèges, suscitant autant de peur que de désir. — M.D.

**FUNNY GAMES**

de Michael Haneke

Les films de Michael Haneke sont comme des spirales de la terreur, desquelles il est impossible de s'échapper. Par leur construction narrative étanche, presque concentrationnaire, ils clouent le spectateur sur son siège. *Funny Games* est à cet égard son œuvre la plus radicale. Haneke semble ici nous proposer un pari: «Au fond, ce qui se passe à l'écran vous excite, même si votre raison vous incite à trouver ça répugnant. Jusqu'où m'accompagnerez-vous?» L'action débute vers la fin de l'après-midi. Une famille autrichienne fortunée vient d'entrer dans sa jolie maison de campagne. La mère prépare le souper. Surviennent alors deux jeunes hommes. Paraissant affables au début, ils amorcent ensuite la réalisation leurs sinistres desseins: torturer et tuer les membres de cette famille pour le plaisir nihiliste de la chose. Dès ce moment, le film passe au mode nocturne. Les sévices et les souffrances des victimes (le père, la mère, le petit garçon, même le chien) durent toute une nuit, prenant fin au petit matin. Tout comme les personnages, le



spectateur est amené à passer la nuit debout. La nuit n'est pas seulement ici un cadre esthétique: elle est aussi une durée. En effet, alors que passent les heures, les personnages se tordent de douleur, attendant que leurs bourreaux les tuent pour de bon, mais ceux-ci font durer le plaisir. L'agonie se mêle à l'épuisement. Une nuit, quand on la passe avec des psychopathes, c'est long! — M.D.

**HAPPY TOGETHER**

de Won Kar-wai

N'importe quel opus de Won Kar-wai ferait l'affaire car la nuit y est constamment présente, nappant, enveloppant totalement le récit. Elle est surtout, chez Won, du temps, l'expérience d'un temps où on essaie d'être ensemble. Le temps comme lieu de l'impossible rencontre de deux personnes, de l'impossible fusion des corps, de l'impossible amour. Et ce n'est pas parce que dans *Happy Together* ce sont deux garçons (Ho et Lai) qui vivent cette expérience qu'elle s'avère fautive, restreinte, qu'elle ne peut être rabattue sur celle de tous et chacun. La nuit apparaît comme un moment de négativité qui dévore deux monades qui s'affrontent, se cognent, se frappent pour mieux s'éloigner. Ho et Lai ne savent pas exprimer



leurs désirs car ils ne les connaissent pas — et la nuit ne fait qu'obstinément, que magnétiquement révéler cette méconnaissance. La nuit, c'est aussi le plein, l'enfermement (les films de Won se déroulent généralement dans des espaces clos) et ce n'est qu'à sa fin qu'on peut tout recommencer à zéro (les derniers plans des films

sont des plans d'extérieur jour), que peut éclater le deuil. Elle fonde l'œuvre, je veux dire qu'elle est son fond esthétique — une esthétique (élégante, méticuleuse, contemporaine) qui se présente elle-même comme récit diachronique, miroir de la déconstruction narrative, de sa déstructuration.

Diégétiquement, elle exprime un temps de latence qui permet

la dilatation, la décomposition du discours, qui se diffracte en mille reflets. Permettant de prendre la mesure de l'errance et du désœuvrement de Ho et de Lai, de leur échec, elle se transforme peu à peu, entre la vitesse et l'ellipse, en cérémonie funèbre, en rite sacrificiel, en célébration d'un malheur universel. —A.R.

**L'HEURE DU LOUP**

d'Ingmar Bergman

Chez Ingmar Bergman, la nuit est chaos et avilissement, espace d'angoisse pure saturé d'idées noires. *La nuit des forains* illustre peut-être le mieux à cet égard ce théâtre de l'humiliation permanente que représente la vie de l'homme sans illusions telle que disséquée par le maître du cinéma suédois. Drame de la jalousie chargé d'amertume, ce voyage au bout de la nuit, qui a essentiellement pour cadre un cirque itinérant sur le déclin (Bergman y interroge aussi la condition de l'artiste dans la société), met en scène des êtres de douleur se débattant au bord du gouffre avant la réconciliation dérisoire. Encadré de deux rêves, le récit de *La nuit des forains* n'en évoque pas moins le renoncement ultime, soit le retour dans le ventre maternel où l'homme régresserait à l'état de graine avant de se dissoudre dans la nuit des origines. Mais avec ses ténèbres aveugles, la nuit solitaire bergmanienne renvoie par ailleurs à la traversée traumatisante d'un espace-limite. Et cette idée du passage trouve souvent son aboutissement mortifère dans les morsures de l'aube (voir le pourpre *Cris et chuchotements* rappelant,



là encore, la nostalgie de l'univers foetal). La nuit n'est plus alors le temps d'un sommeil innocent, délesté de tout cauchemar. Elle est insomnie et lieu d'épanchement de l'inconscient, là où les démons sont lâchés, menaçant d'engloutir l'individu dans les méandres de la folie. Fuyant ses monstres nocturnes («ses cannibales»,

comme il les nomme), le peintre de *L'heure du loup* (1967) s'est exilé en marge du monde dans le huis clos de l'île de Farö. Mais vite rattrapé par ses obsessions, il doit bientôt affronter un monde hallucinatoire dans lequel il entraîne sa femme et où l'attendent, une fois de plus, jalousie, humiliation et culpabilité. Menaçante, la

nuit se teinte alors d'un onirisme aux accents baroques proche du délire fellingien, voire de «l'horreur gothique». Le bout de la nuit, cette «heure du loup» tant redoutée, est celle où meurent les

hommes et où naissent les enfants. Dans l'effroyable tumulte de l'avancée des monstres qui viennent à lui, l'artiste impuissant et asocial perd pied. La nuit est celle du non-retour... les masques

tombent et le monde obscur de l'âme humaine s'expose, terrifiant, dans toute la nudité inquiète de son âpreté désenchantée et de sa violence exacerbée. — **G.G.**

**MA NUIT CHEZ MAUD**

d'Éric Rohmer

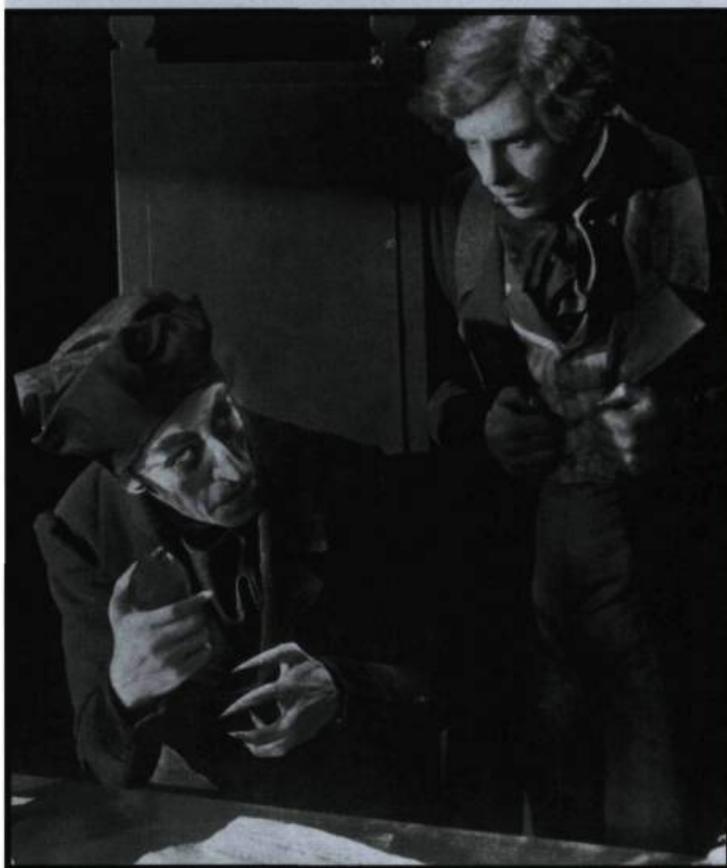
Ou la nuit comme secret. De cette nuit du titre, le personnage principal ne révélera jamais la teneur, construisant ainsi son bonheur sur un mensonge qui évite à sa femme de se sentir indignée de lui (nous sommes au cœur d'un drame catholique). Pour Rohmer, la nuit est l'occasion d'un dilemme moral complexe qui se joue en trois temps: coucher ou ne pas coucher avec Maud, mentir ou ne pas mentir à Françoise et, finalement, révéler ou ne pas révéler la vérité sur cette fameuse nuit. En chaque individu subsiste une part d'ombre, qu'il appartient à chacun de gérer selon la morale à laquelle il adhère. *Ma nuit chez Maud* propose une brillante réflexion autour de ce genre d'idées, cela dans un noir et blanc nuancé (signé Nestor Almendros) qui fait écho à la subtilité du texte de Rohmer. — **M.J.**



**NOSFERATU LE VAMPIRE**

de Friedrich Wilhelm Murnau

Sans la nuit, il n'y a pas ce partage du monde entre l'ombre et la lumière, sans la nuit il n'y a pas d'expressionnisme. Adaptant dans l'illégalité le *Dracula* de Bram Stoker, Murnau fait de la nuit la matière à partir de laquelle il sculpte ses images. Son film est ainsi un poème de l'ombre, une « symphonie de l'horreur » qui puise dans la nuit les passions exacerbées nécessaires à la cristallisation du destin tragique de ses trois héros romantiques. Herzog, puis Coppola, compteront ensuite parmi ceux qui revisiteront Bram Stoker. Ils le feront évidemment par rapport à l'œuvre de Murnau, le film de Herzog en proposant la re-création tandis que Coppola en citera respectueusement l'imagerie et les artifices. *Nosferatu* est emblématique de ces films qui puisent leur intrigue dans la peur du noir, dans l'angoissante densité nocturne qui plonge le spectateur au cœur de ses craintes les plus intimes. C'est la nuit comme véhicule de la mort, abolition de tous les repères, territoire de solitude infinie. Le cinéma, art d'ombre autant que de lumière, aura servi mieux encore que la littérature et toute autre forme d'art ces intrigues nocturnes. Sans le cinéma, le vampire ne serait pas le mythe qu'il est aujourd'hui. Bram Stoker a certes écrit un grand livre, mais c'était déjà le germe d'un scénario. — **M.J.**



**LA NOTTE**

de Michelangelo Antonioni

Pour le Michelangelo Antonioni de *La notte*, la nuit est un espace d'errance et de révélation qui revêt la forme d'une abstraction aussi élégante que mortifère. C'est un lieu d'immobilisme inquiet où l'intolérable s'expose dans tout l'éclat affolant de sa déliquescence. Déliquescence glacée des rapports humains: englué dans l'indifférence et la lassitude, un couple agonise sous nos yeux dans les dérèglements pervers d'une soirée mondaine. Déliquescence terrifiante d'une société bourgeoise gangrénée par le conformisme, l'ennui et l'arrogance: pour la classe dominante corrompue, tout s'achète, même la conscience d'un intellectuel prêt à vendre sa plume d'écrivain pour se travestir en agent publicitaire. Déliquescence aliénante d'un environnement urbain écrasant qui déréalise et dépersonnalise sans douleur. Enfin, déliquescence sournoise de l'idée même de l'homme: un homme désemparé, victime des dérives de la modernité, un homme désormais coupé de son désir et de toute aspiration spirituelle. Où que l'on se tourne, la nuit atrophiante recouvre indifféremment le désert blanc



des âmes usées par le conditionnement d'une époque vouée à l'effacement du réel et à la déshumanisation de la vie. «Dis-moi que tu ne m'aimes plus», supplie Lidia à Giovanni aux portes de l'aube. D'une ultime étreinte maladroite naîtra un improbable espoir de réconciliation, comme si les corps restaient encore le seul refuge, le seul point d'ancrage pour assu-

rer minimalement une présence au monde. Mince espoir cependant que *L'éclipse*, qui clôturera la trilogie du grand cinéaste italien commencée avec *L'avventura*, viendra irrémédiablement battre en brèche en enfermant plus que jamais le héros antonionien dans une solitude sans retour, une nuit sans fond, désertée et muette. — G.G.

**LA NUIT AVEC HORTENSE**

de Jean Chabot

Nous avons si souvent insisté ici (voir en particulier le n° 103-104 de *24 images*) sur la difficulté, voire l'incapacité, de nos cinéastes à circonscrire et à révéler le territoire, qu'il faut souligner combien l'art de Jean Chabot se distingue de la majeure partie de notre production nationale par sa manière d'utiliser et d'identifier un élément important de la nature québécoise, le fleuve Saint-Laurent, si souvent oublié dans les films, et, pourtant, tellement chevillé à la métropole (Montréal est une île). Par exemple, dans *La nuit avec Hortense*, le cinéaste lui a donné une fonction à la fois brute et allégorique: d'être une force matérielle (les eaux qui emportent les personnages dans leur courant) et une force pulsionnelle exprimant



le désir inassouvi et irrémédiable entre Hortense (Carole Laure, très physique, subtilement sensuelle) et le garçon (Lothaire Bluteau, malheureusement faible). Se déroulant durant toute une nuit (le récit se clôt sur un lever de soleil), le film se veut, à l'image du fleuve, emporté, flux, tumulte, violence; plus méto-

nymique que métaphorique, l'intensité sexuelle des protagonistes semble déborder les cadres de l'écran. Absorbés par l'élément aquatique, le jeune homme et la jeune femme deviennent la force tellurique du fleuve, s'y confondent; habités par son mouvement, leur passion s'exacerbe et donne au récit son mouvement aléa-

toire, incontrôlé. Ce n'est que durant la nuit que la puissance du désir peut ainsi éclater. Et Jean Chabot, avec Daniel Jobin à la caméra, enregistre magnifiquement cette nuit: élémentaire, dense, sauvage; son animalité, irriguée par la musique de Richard Desjardins, se déploie en un poème sombre et ardent. — **A.R.**

## LA NUIT DE SAN LORENZO

de Paolo et Vittorio Taviani

Pour les frères Taviani, la nuit est souvent le lieu de l'effusion poétique, là où la fable et la légende exemplaires se parent des couleurs du rêve et du fantastique, tout en puisant aux sources d'une culture populaire riche en traditions (voir *Le mal de la lune* dans *Kaos*, adapté des contes siciliens de Luigi Pirandello, où un homme se change en loup, les soirs de pleine lune). Dans *La nuit de San Lorenzo* (1981), la nuit est d'abord lieu de mémoire, donc terrain de réflexion sur l'histoire et de transmission d'un savoir. Les Taviani reprennent ici le thème de leur première incursion en cinéma (*San Miniato, luglio 44*, réalisé en 1954 avec le concours de Cesare Zavattini), un essai documentaire portant sur les horreurs perpétrées par les soldats allemands dans le village de Toscane dont sont originaires les cinéastes. Mais là encore, ce thème grave, les Taviani l'inscrivent dans une nuit de légende qui fait la part belle à la magie naïve de l'enfance. «Mauvais œil et peau de vache, saint Job a des moustaches...» dit la comptine qui parcourt le film. Cette nuit de la Saint-Laurent, c'est celle des étoiles filantes, celle des vœux exaucés, et donc de la libération du joug ennemi.



Parallèlement, c'est aussi celle, 40 ans plus tard, de l'amour d'une mère pour son enfant, laquelle tente de trouver les mots pour lui raconter rétrospectivement cette fameuse nuit de guerre qui a tant marqué la vie du petit village. À travers le récit de la fuite d'un groupe d'individus qui choisissent de partir en quête de leur propre liberté, échappant ainsi au massacre dans l'église où se sont entassés les villageois, les Taviani filment une épopée certes fratricide, mais jamais désespérée. Cette fuite se fait de nuit, une nuit ouverte à l'imagination (parce que vue à travers les yeux

d'une petite fille) qui prend ici valeur de symbole. Par opposition au discours de la transcendance véhiculé par le prêtre qui causera la mort des villageois réfugiés dans la maison de Dieu, la nuit solidaire des fuyards en résistance se fait porteuse d'une part d'irrationnel. Cette autre dimension sou-

dainement révélée permet d'exorciser les démons de l'Histoire. Elle crée un espace de rêve et de croyance profane qui tient, par à-coups, la barbarie trop humaine à distance. «Sanglots et sanglots, et bois de bouleaux, vignes taillées et maisons redécorées; Brouillard, brouillard sur les charries, fais partir toutes mes verrues», poursuit la comptine. Et le tragique devoir de mémoire de s'accomplir ainsi (la petite fille et la mère sont bien sûr une seule et même personne) sous les favorables auspices d'une nuit étoilée qui veut croire aux miracles de l'indicible. — **G.G.**

## LA NUIT DU CHASSEUR

de Charles Laughton

Dans *La nuit du chasseur*, film unique et inclassable de l'acteur Charles Laughton, la nuit est inséparable de l'image terrifiante de Harry Powell, prédicateur itinérant de l'Amérique profonde, meurtrier à ses heures et ogre fanatique lancé sur les traces des petits héros John et Pearl

à qui il veut soutirer un gros magot après avoir assassiné leur mère. La nuit s'abreuve ici au vaste creuset mythique et universel du conte de fées, avec ses monstres à la force aveugle et dévorante, ses lutins astucieux et ses bonnes fées compatissantes (le personnage incarné par Lillian Gish).

Cette nuit de la prédation a, bien sûr, la noirceur crépusculaire de l'Amérique sectaire et hypocrite, livrée à la fureur répressive d'un père symbolique tout-puissant qui servirait d'épouvantail aux enfants. Elle se nourrit ainsi de cette part fantasmagorique de l'âme humaine qui



**QUATRE NUITS D'UN RÊVEUR**

de Robert Bresson

Les nuits bressoniennes sont toujours opaques, celle de *Mouchette* notamment avec l'inquiétant ballet des automobiles devant le café du village, aussi terrifiant que ce que peut faire de mieux le cinéma d'épouvante. Les nuits du rêveur appartiennent aussi à un univers de l'opacité, du matériel, à un point tel que, comme l'a très justement souligné Jean Sémolué, «la beauté de la matière cinématographique, qui formait peut-être le vrai sujet des films antérieurs, devient presque le sujet de celui-ci.» Le film doit beaucoup à l'extraordinaire travail photo de Pierre Lhomme qui refuse d'éclairer la nuit du Pont-Neuf, lais-

semble dominée par les archaïsmes de la vie infantile et qui contamine à l'environnement l'espace du rêve pour le métamorphoser en sombre cauchemar. Mais, avec son ciel étoilé et son bestiaire lunaire, la nuit est aussi le paradis de l'enfance qui, comme on le sait, peut fort bien s'accommoder de la terreur à partir du moment où celle-ci est consentie (voir Bruno Bettelheim et sa *Psychanalyse des contes de fées* qui voyait dans ces récits fantastiques des rites de passage, doublés d'un espace d'apprentissage où l'enfant pouvait résoudre une part de ses conflits psychologiques). À l'image de la psyché enfantine, la nuit se pare alors des oripeaux de la magie que menace d'arracher de ses mains viriles (frappées des lettres LOVE et HATE) l'ogre maléfique lâché en pleine nature. Bravant le temps et porté par la magnifique photographie de Stanley Cortez, *La nuit du chasseur* n'a rien perdu aujourd'hui de sa force d'évocation poétique qui puise aux sources somptueusement horribles de l'expressionnisme. Nulle nuit au cinéma n'a jamais été aussi jouissivement angoissante, peut-être parce que, abandonné à la transe des frissons qui emportent son âme, «le pervers polymorphe» sommeillant en chaque spectateur aime ici à se lover dans les replis troubles et inquiétants du réel qui viennent soudainement brouiller la beauté du rêve et l'éden perdu de l'enfance. — G.G.

sant à la Seine et aux bateaux-mouches qui lui apportent sa ration de touristes le soin d'éclairer le visage et la nuit des deux désespérés qui croient, durant quatre nuits, avoir retrouvé l'amour. (Et que dire de l'irruption de la musique sud-américaine du bateau-mouche dans la nuit des amoureux? Seul Bresson — soudainement très près des Straub-Huillet — pouvait «cadrer» ainsi cette musique trop gentille, indiscreète et violemment légère pour Marthe et Jacques, perdus dans leur délire.

Visconti avait déjà filmé la même nouvelle de Dostoïevski dans une Venise de studio qu'il est intéressant

de comparer au décor naturel de Bresson: la stylisation n'est pas là où on aurait cru la trouver. C'est la nuit de Bresson, épurant à l'extrême le texte d'origine et ramenant les dialogues à quelques phrases, qui se pare d'une irréalité envoûtante se refermant sur les amants mystiques.

Nuit des dialogues aussi, dont les silences n'en finissent plus de dire la douleur des protagonistes. Seule une lecture poétique peut d'ailleurs rendre justice au parti pris de Bresson qui, comme souvent, semble refuser toute dramaturgie, pour ne chercher que l'émotion et nous bouleverser au plus profond de nous-mêmes. Ce film de passion brûlante et désespérée ne pouvait exister que dans la nuit, et seule la nuit opaque du cinéma de Bresson pouvait lui donner son caractère tragique. — **R.D.**



**SWEET SMELL OF SUCCESS**

d'Alexander Mackendrick

Un film noir hollywoodien de 1957, mis en images par le chef opérateur James Wong Howe. Burt Lancaster s'en donne ici à cœur joie dans un contre-emploi, jouant une impressionnante ordure de la pire espèce. Ni tueur à gages, ni délateur, ni mafioso, son personnage, J.J. Hunsecker, tient une chronique à potins dans un quotidien new-yorkais à grand tirage. En deux temps, trois mouvements, il peut, avec quelques mots, lancer ou détruire la carrière de quelqu'un. Or, il n'aime pas trop un musicien de jazz

qui s'approche trop près de sa petite sœur: avec la collaboration sordide d'un relationniste de presse (Tony Curtis), il s'arrangera pour régler son compte au jeune homme qu'il n'aime pas, en laissant courir le bruit qu'il est communiste. Tout le film, en noir et blanc, se déroule la nuit, dans les bars enfumés et les rues mal famées de New York, à l'heure où les rats quittent les égouts pour remonter à la surface. Rarement une ville prétendument pécheresse — qui passait pour Sodome aux yeux de la droite américaine,

à l'époque — aura été représentée de façon aussi somptueuse. Le New York de Mackendrick, dans lequel les lampadaires et les enseignes font des taches lumineuses sur un fond sombre et sale, est décadent, juste assez pour rassurer Hollywood (nous sommes en plein maccarthysme), mais juste assez aussi pour nous donner le goût d'y être (et c'est cette ambiguïté qui sauve le film sur le plan idéologique). Comme le dit Lancaster dans un plan mémorable: «I love this dirty town!» (J'aime cette ville sale!) — **M.D.**

**TAXI DRIVER**

de Martin Scorsese

Ou la déliquescence morale de l'Amérique vue par les yeux d'un vétéran du Viêt-nam devenu insomniaque. C'est la nuit urbaine, sombre et souvent pluvieuse, qui décline ses attraits et périls: prostitution, pornographie, perversion, crime. C'est une Amérique qui n'arrive plus à voir le jour. La face cachée d'un rêve déçu. Pour le catholique Scorsese, la nuit est un enfer. L'homme y est seul, abandonné de Dieu, en quête de son salut. Entre les colonnes de fumée qui s'élèvent de la chaussée et les murs glauques qui bordent les rues, Travis Bickle avance tel un fauve à l'affût. Par ses yeux le spectateur contemple le grouillement nocturne des rues sans joie. Dix ans plus tard, Scorsese retrouvera la nuit new-yorkaise dans *After Hours*, où l'homme n'est plus un fauve mais une proie, puis en 1999 ce sera la nuit comme passion christique dans *Bringing Out the Dead*. — **M.J.**



**TOUTE UNE NUIT**

de Chantal Akerman

S'il y a une cinéaste pour qui la nuit est le temps propice au romanesque, c'est bien Chantal Akerman. Qu'on pense à *Histoires d'Amérique* ou à *Nuit et jour*. Mais c'est dans *Toute une nuit* que la réalisatrice a d'une manière parfaite — et pour la première fois — traité de la nuit comme lieu privilégié de la fiction. Bruxelles par une nuit de chaleur et d'orage, c'est le moment de tous les débordements: de personnages (il y a en a plus d'une vingtaine), d'histoires (ou plutôt: de mini-histoires, de fragments, de bribes de fiction) et de tous les éclatements: des amours qui naissent, des passions qui éclatent, des cœurs qui se bri-

sent, des amants qui partent. Tout tourne rapidement: une histoire ne vient pas de naître qu'elle est déjà poussée par la suivante, dans un enchaînement léger, euphorisant. De brefs instants amoureux qui s'échappent comme des bulles d'un verre de champagne. Des moments précaires qui suivent la ligne sinueuse et capricieuse d'une aventure amoureuse, d'une rencontre, d'un coup de foudre. La nuit est faite pour l'amour, mais aussi pour la séparation, la solitude, évoquées ici sans pesanteur. Elle est surtout torride, et l'impression de chaleur est bien rendue par la bande sonore, d'une présence forte et pourtant discrète (rumeurs lointaines

de la ville, musique des pas feutrés et martelés, des froissements des vêtements et des portes qui claquent, des paroles murmurées et des pleurs). À la sécheresse, à la lenteur et au hiératisme auxquels les œuvres précédant *Toute une nuit* nous avaient habitués, se substituent la sensualité, la vitesse et le kaléidoscopique — qui s'affirmeront dorénavant chez Akerman —, délivrant un pur film de plaisir, très physique, une comédie des sentiments symphonique et très intense. Dernière remarque: ce film sur une nuit d'été a été tourné l'hiver. Qui a dit que le cinéma n'était pas magique? — **A.R.**

**LA TRAVERSÉE DE PARIS**

de Claude Autant-Lara

Paris, 1943: un ex-chauffeur de taxi, Martin (interprété par Bourvil), doit transporter durant toute une nuit un cochon dépecé dans quatre valises — c'est l'époque du marché noir et ces valises cachent un véritable trésor. Il est accompagné par un peintre, célèbre et connu de la Kommandantur (on l'apprendra au cours du récit), Grandgil (Jean Gabin), qui a remplacé au pied levé un associé qui vient d'être arrêté par la Gestapo. Le film a été tourné en couleur et tiré sur une pellicule noir et blanc afin



de restituer l'atmosphère de l'époque, le côté glauque et froid de l'Occupation. C'est peut-être l'aspect le plus appréciable de *La traversée de Paris*, où est remarqué le talent de Claude Autant-Lara, un réalisateur rattaché à la qualité française (dénoncée par Truffaut dans un article célèbre), qui faisait partie de cette baronnie d'auteurs qui avaient survécu aux années d'Occupation (beaucoup d'entre eux avaient pourtant collaboré) et étaient inexorablement dévoués à l'art de la composition, de la restitution et de la décoration en tant que preuve de style. Ce «décoratisme» n'était quand même qu'un écrin arrangé pour mieux exposer une idéologie anarchiste, mais de droite (le plus souvent identifié au couple de scénaristes Aurenche-Bost), dans laquelle le cynisme le disputait à l'insolence et l'iconoclastie au je-m'en-foutisme, et où l'agressivité était prise pour du courage et l'à-quoi-bonisme, pour du désespoir. Cette idéologie est incarnée par un Gabin éructant ce «Salauds de pauvres!» insulte fameuse tant elle a été remarquée et qui disait ce qu'elle voulait dire: que tous, quelle que soit leur classe, se rejoignent dans l'opportunisme et la bassesse, l'égoïsme et la haine d'autrui. Et il faut bien le souligner: entre la suffisance et la hargne, tout le monde en prend ici pour son grade et personne n'est sauvé (Gabin est antipathique, Bourvil est pitoyable). Le film a été salué depuis sa sortie comme une grande réussite (unité d'action et de temps, personnages hauts en couleur, interprètes parfaits, dialogues piquants, notations insolites). L'ensemble dégage un fort accent de vérité (c'est comme si vous étiez à Paris durant la guerre). — **A.R.**