



# Introduction

Il est des cinéastes appartenant à l'âge d'or du cinéma hollywoodien pour lesquels mobiliser l'expression « usine à rêves » pourrait sembler des plus inadéquates. Jacques Tourneur (1904-1977) fait de toute évidence partie de ceux-là qui ont su savamment distiller au sein de leurs films un climat d'insécurité et de malaise, bien souvent jusqu'à ce que le mot « fin » vienne apparaître en surimpression sur la toute dernière image. Du réalisateur de *La Féline* (*Cat People*, 1942), de *Vaudou* (*I Walked with a Zombie*, 1943) ou de *La Griffé du passé* (*Out of the Past*, 1947), on n'en attendait peut-être pas moins. Toutefois, la prégnance du thème de la peur s'affirme bien au-delà des seules formes cinématographiques qui se prêtent par essence à son expression – le fantastique et le film noir – et pour lesquelles Tourneur a subsisté jusqu'à nos jours dans la mémoire des cinéphiles.

## Un cinéma de l'inquiétude

Interrogé sur sa carrière passée, le metteur en scène de *La Féline* n'a bien évidemment pas mis en théorie sa pratique de l'art cinématographique, lui qui répétait à qui voulait l'entendre qu'il travaillait avant tout en s'en remettant à son instinct, mais il est cependant revenu avec une régularité certaine sur la place de la peur dans son œuvre. Ainsi, lorsqu'il fut amené à commenter rétrospectivement l'ensemble de ses films pour *Présence du Cinéma*, se lança-t-il dans l'exposé suivant :

Le film d'horreur, l'horreur véritable, c'est de montrer que nous vivons tous inconsciemment dans la peur. Beaucoup de gens souffrent aujourd'hui d'une peur qu'ils ne songent pas à analyser et qui est constante. Quand le public est dans le noir et qu'il reconnaît sa propre insécurité dans celle des personnages du film, on peut alors montrer des situations incroyables et être sûr que le public suivra. D'autre part, les gens aiment avoir peur.

C'est curieux, quand nous sommes enfants, nous disons à notre nourrice ou à nos parents : faites-nous peur, et nous aimons cela. Ces peurs restent en nous toute notre vie : on a peur du monstre, on a peur de l'obscurité, de l'inconnu, de la mort... Le film d'horreur, s'il est bien fait, éveille dans l'esprit du public cette peur qu'il ignorait avoir en lui, et cette découverte le fait frémir<sup>1</sup>.

Cette longue citation possède sans aucun doute une valeur programmatique, non pas, bien entendu, que tout y soit dit sur la question de la peur, que toutes les formes qu'un tel sentiment se trouve potentiellement à même de revêtir, que tout ce qui peut l'engendrer, que toutes les stratégies énonciatives auxquelles le réalisateur eut recours pour le mettre en scène ou le provoquer y soient énumérés. Loin s'en faut, comme cela sera mis en évidence au fil de ces pages. Cependant, Tourneur signale avec une formidable insistance la place centrale, essentielle occupée par la peur dans ses longs et courts métrages qui appartiennent au cinéma d'horreur ou, mieux, au genre fantastique<sup>2</sup>. Mais si cet état affectif fait, selon le réalisateur, partie intégrante de tout être humain, rien n'empêche dans ces conditions le phénomène de se manifester en dehors de ce type de films bien particulier. Il ne faut par conséquent guère s'étonner de ce que l'analyse des figures de la peur menée ici prend dans un premier temps appui sur les incursions du cinéaste dans le fantastique pour s'étendre aussi par la suite aux autres éléments de sa filmographie.

## La modestie du « menuisier »

Choisir d'étudier tout ou partie du travail d'un réalisateur sous-entend que l'on a perçu ou cru discerner dans celui-ci une cohérence certaine : l'ensemble de ses films formant une œuvre, lui-même en vient par conséquent à acquérir le statut privilégié d'« auteur ». Or il est indéniable que Tourneur n'a pas toujours bénéficié d'une telle reconnaissance et ce depuis la (re)découverte progressive de ses films à partir des années soixante. Ainsi Georges Langlois écrivait-il en 1967 dans *Les Lettres Françaises* : « Je disais tout à l'heure que Tourneur était avant tout un bon artisan, j'insiste bien sur ce point, car on essaye trop souvent de nous le

---

• 1 – « Biofilmographie de Jacques Tourneur commentée par lui-même », *Présence du Cinéma*, n° 22/23, automne 1966, p. 76.

• 2 – Tourneur utilise l'expression « film d'horreur » en lieu et place de l'anglais « horror film », qui recouvre à la fois ce que la culture francophone classe sous l'étiquette d'horreur et sous celle de fantastique. Le mot « fantastique », pris dans une acception large, lui sera préféré. De plus, malgré son titre, *L'Homme léopard* (*The Leopard Man*, 1943) n'appartient pas au sens propre au fantastique, mais il entretient suffisamment de liens thématiques et formels avec les autres films produits par Val Lewton pour y être assimilé.

présenter comme un auteur<sup>3</sup>. » Cette étiquette d'artisan, Tourneur la reprenait bien volontiers lui-même à son compte : « Je ne me présente pas comme un génie, parce que mon travail est plutôt celui d'un ouvrier », déclarait-il un an plus tôt dans *Présence du Cinéma*<sup>4</sup>, avant de préciser sa pensée et de se qualifier, quelques pages plus loin, de « menuisier<sup>5</sup> ».

Sans manifester le moindre sentiment de gêne, Tourneur soutenait de la même manière avoir toujours accepté de tourner les films que les producteurs lui avaient proposés<sup>6</sup>. Si l'on prête attention à l'ensemble de sa filmographie, on ne peut en effet manquer de prendre conscience de son hétérogénéité générique. Même si, dans une certaine mémoire cinéphilique, son nom demeure avant tout attaché au fantastique – *La Féline*, *Vaudou*, *L'Homme léopard* et *Rendez-vous avec la peur* (*Night of the Demon*, 1957) – ainsi qu'au film noir – *La Griffé du passé* et *Nightfall* (1957) –, Jacques Tourneur a néanmoins œuvré au sein d'un nombre impressionnant de genres, et cela contrairement à des réalisateurs reconnus comme auteurs par les *Cahiers du Cinéma*, tels qu'Alfred Hitchcock, dont la carrière est davantage restée centrée sur un type de long métrage bien précis. Tourneur a quant à lui mis en scène aussi bien des westerns – *Le Passage du Canyon* (*Canyon Passage*, 1946), *Stranger on Horseback* (1954), *Un jeu risqué* (*Wichita*, 1955), etc. – que des films d'aventures – notamment *La Flibustière des Antilles* (*Anne of the Indies*, 1951) et *Les Révoltés de la Claire-Louise* (*Appointment in Honduras*, 1953) –, un film de guerre – *Days of Glory* (1944) –, un drame – *Easy Living* (1949) –, des comédies – *Toto* (1933), etc. – ou encore un péplum – *La Bataille de Marathon* (*La Battaglia di Maratona*, 1959). Et c'était justement cette capacité à aborder n'importe quel genre qui, de son propre aveu, faisait de lui un cinéaste<sup>7</sup>.

Pourtant, en dépit de l'apparence hétéroclite de sa filmographie et de cette absence d'initiative qui feraient de Tourneur « un bon artisan » capable d'exécuter une tâche donnée plutôt qu'un artiste luttant contre vents et marées dans le but d'imposer sa vision personnelle du monde, est-il possible de le considérer comme un véritable auteur ?

Le cas Tourneur se heurte d'emblée à deux écueils. Le premier apparaît comme le plus aisément réfutable : il s'agit là d'un cinéaste qui n'a jamais signé de scénar-

• 3 – Georges LANGLOIS, « Le Mystère Tourneur », *Les Lettres Françaises*, 4 octobre 1967.

• 4 – « Biofilmographie », p. 73.

• 5 – *Idem*, p. 78. Voir aussi *Caméra/Stylo*, n° 6, mai 1986, p. 60.

• 6 – « Propos », *Positif*, n° 132, novembre 1971, p. 10. Tourneur a cependant reconnu avoir refusé *La Porte du diable* (*Devil's Doorway*), réalisée par Anthony MANN (voir « Un cinéma de frontière », *Cahiers du Cinéma*, n° 181, août 1966, p. 36 et *Caméra/Stylo*, p. 55). Dans *Jacques Tourneur : The Cinema of Nightfall* (Jefferson et Londres, McFarland & Company, 1998, p. 27), Chris Fujiwara cite d'autres projets auxquels le réalisateur renonça.

• 7 – Éric LEGUÈBE, *Confessions 2*, Paris, IFRAME Éditions, 1995, p. 106.

rios de son nom. À vrai dire, cela ne constitue guère un obstacle pour les critiques auteuristes des *Cahiers du Cinéma*, bien au contraire, puisque selon eux un auteur est un réalisateur qui transmet sa vision du monde grâce à sa mise en scène et qui, surtout, n'écrit pas lui-même ses propres scénarios. Toutefois, si l'on ne souhaite pas s'en tenir à cette seule définition, il convient alors de remarquer que certains témoignages ont mis en lumière le fait que Tourneur intervenait néanmoins quelquefois avant le début du tournage proprement dit pour imposer sa griffe : Fujiwara signale notamment sa demande de modification de trois scènes lors de la pré-production de *La Flibustière des Antilles*<sup>8</sup>. D'une manière plus générale, Tourneur a affirmé avoir souvent remanié les scénarios qui lui avaient été confiés, du moins dans les années quarante : « À ce moment-là, je participais de très près à l'écriture des scénarios. Je faisais de gros changements, avec l'accord de l'écrivain, bien entendu<sup>9</sup> », soutint-il en 1966. On notera par ailleurs qu'au cours des dernières années de sa vie, il rédigea de sa propre main nombre de synopsis et de traitements, preuve qu'il souhaitait devenir à son tour l'initiateur de projets<sup>10</sup>. Mais peut-être convient-il d'interpréter plus prosaïquement ce déploiement de volonté inhabituel comme l'effort de compensation d'un homme qui, faute de confiance des producteurs, ne se trouvait alors plus en mesure d'exercer son art.

Le second écueil auquel toute considération de Tourneur comme auteur peut se heurter – écueil sans conteste le plus grave – consiste à faire du réalisateur un simple sous-fifre, l'exécuteur habile d'un véritable créateur. L'ombre tutélaire du producteur Val Lewton plane en effet avec tant d'insistance au-dessus de l'œuvre tourneurienne – et notamment de ses films fantastiques – que Joel Siegel a pu qualifier *Rendez-vous avec la peur*, qu'il n'a pas produit, de « film à suspense psychologique dans la veine de Lewton<sup>11</sup> ». Pourtant, lorsque ce même critique s'est attaché à décrire les méthodes de travail employées par le producteur de la RKO, il a souligné qu'une grande partie du résultat final puisait son origine dans l'action coordonnée de tous les membres d'une équipe réduite. De fait, outre Lewton, l'élaboration du scénario de *La Féline* mobilisa le scénariste DeWitt Bodeen, Jacques Tourneur, Mark Robson, qui occupait alors la fonction de monteur, et même Jessie Ponitz, à l'époque secrétaire du producteur<sup>12</sup>. Il ne s'agit pas ici de nier ni même de minimiser l'incroyable force créatrice déployée par Lewton, mais plutôt de la remettre en perspective au sein d'un travail d'équipe.

• 8 – FUJIWARA, *op. cit.*, p. 192.

• 9 – « Biofilmographie », p. 69.

• 10 – Voir *Caméra/Stylo* et Jacques MANLAY (rassemblés et présentés par), *Écrits de Jacques Tourneur – Written by Jacques Tourneur*, coll. « Raccords », Pertuis, Rouge Profond, 2003.

• 11 – Joel E. SIEGEL, *Val Lewton : The Reality of Terror*, New York, The Viking Press, 1973, p. 24.

• 12 – SIEGEL, *idem*, p. 29.

D'ailleurs, en se penchant davantage sur *La Féline*, on s'aperçoit que, si le titre imposé par le studio a rencontré un écho particulier dans la phobie des chats dont souffrait Lewton, Tourneur s'attribue le crédit de la fameuse séquence de la piscine, qui proviendrait selon lui de l'une de ses expériences<sup>13</sup>. L'impact du « trucage » rudimentaire auquel le réalisateur aurait eu recours dans cette même séquence ne doit pas non plus être négligé : l'ombre de son poing positionné devant de forts projecteurs aurait remplacé avantageusement la panthère que les cadres du studio souhaitaient voir apparaître à l'écran<sup>14</sup>. Peu importe en définitive que ce « truc », en apparence anodin, ait été ou non véritablement utilisé, puisque l'anecdote qui rapporte son utilisation n'en mettra pas moins en lumière un point central de l'esthétique de la peur : la suggestion de la menace qui pèse sur le spectateur et non sa monstration.

Enfin, nul ne peut à juste titre prétendre que le style de Tourneur ait été entièrement forgé par sa collaboration avec le producteur de la RKO. Il suffit de visionner les nombreux courts métrages qu'il a réalisés pour la MGM dans la seconde partie des années trente pour se rendre compte que son style avait alors atteint sa maturité et que Lewton a par conséquent fait appel à un homme en qui il avait discerné une personnalité apte à suivre la voie qu'il s'était d'emblée tracée : s'éloigner le plus possible des canons esthétiques ayant cours dans le cinéma fantastique américain de l'époque.

## Texte et paratexte

La peur a son mot à dire, son rôle à jouer dans la quasi-totalité des films réalisés par Tourneur. L'ensemble de sa filmographie sera donc potentiellement étudié : les trente-trois longs métrages qu'il a tournés entre 1931 (*Tout ça ne vaut pas l'amour*) et 1965 (*War-Gods of the Deep*), les vingt et un courts métrages qu'il a mis en scène entre 1936 (*The Jonker Diamond*) et 1944 (*Reward Unlimited*), ainsi que sa production télévisuelle (1955-1966). Par ailleurs, le thème de la peur n'est jamais aussi développé a priori que dans ce que l'on considère comme le genre où s'exprime par excellence ce sentiment. Tout commencera par conséquent par les films appartenant au fantastique : les quatre courts métrages relevant de ce genre (les trois épisodes de la série *What Do You Think?* [1937-1938]

---

• 13 – SIEGEL, *op. cit.*, p. 31. DeWitt Bodeen s'en est aussi attribué la paternité. DeWitt BODEEN, « Val Lewton Proved That Even Low-Budget Films Can Have Artistic Integrity », *Films in Review*, volume 14, n° 4, avril 1963, p. 215.

• 14 – Voir les propos recueillis par Charles HIGHAM et Joel GREENBERG dans *The Celluloid Muse : Hollywood Directors Speak*, New York, New American Library, 1972, p. 216-222. Traduit sous le titre « Je crois à l'improvisation », *Positif*, n° 515, janvier 2004, p. 80-85.

et *The Ship That Died* [1938]), *La Féline*, *Vaudou*, *L'Homme léopard*, *Rendez-vous avec la peur* et enfin *Appel nocturne* (*Night Call*, 1964).

Une attention particulière sera aussi portée sur le paratexte des films de Tourneur, qu'il s'agisse de bandes annonces, de dossiers de presse, d'affiches, de publicités, de *lobby cards* ou encore de photographies d'exploitation. Semblable travail analytique ne revêtira cependant pas de caractère systématique, mais viendra ponctuellement étayer l'analyse de l'œuvre elle-même – confirmant des éléments présents de manière explicite dans celle-ci, en mettant d'autres plus discrets en avant – ou bien tout au contraire la contredire. L'observation précise de tout ce qui a pu signaler les films à l'attention de leurs spectateurs potentiels offre souvent en effet la possibilité de dégager leurs enjeux principaux ou tout au moins les conventions auxquelles ils se sont frottés ou ont dû se soumettre. La peur occupe une place prépondérante dans le paratexte, quel que soit le genre des films concernés, par l'entremise tant du graphisme que des accroches, pour la simple raison que cet état affectif permet d'attirer les spectateurs en leur promettant des sensations fortes. Le matériel publicitaire créé pour les films de Tourneur n'échappe pas aux techniques d'amplification utilisées par le marketing et dégagées par J. Rocky Colavito à partir d'un corpus de bandes annonces de longs métrages distribués dans les *drive in*<sup>15</sup> : la figure rhétorique de l'hyperbole y est omniprésente, accentuant les sentiments et influant jusque sur les signes de ponctuation et les polices de caractères. Bref, se déploie dans le paratexte un mode de la dépense que l'on n'a guère coutume d'associer au cinéma du réalisateur.

Dans les films de Jacques Tourneur, l'expression « figures de la peur » doit être prise dans une pluralité de sens. Il s'agira par conséquent de s'intéresser à la fois à des figures de style (principalement étudiées dans leur convergence), des représentations visuelles (des personnages, voire des objets qui provoquent la peur), des personnalités marquantes, autrement dit des personnages pour lesquels cet état affectif s'avère central, mais aussi, dans certains cas, des traits d'un visage qui l'extériorisent.

Certaines bases théoriques nécessaires à une appréhension de la place de la peur, de son fonctionnement et de ses divers degrés d'expression potentiels devront d'abord être posées. Pour cela, le fantastique constituera un terrain d'expérimentation privilégié dans la mesure où tout ce qui se rapporte à cet état affectif y apparaît par essence de manière plus fréquente et plus prononcée qu'au sein des autres genres. On prendra comme point de départ la critique littéraire et en premier lieu les travaux de Tzvetan Todorov – dont la théorie est communément mobilisée pour décrire *La Féline* et *Vaudou* –, avant de les contester ou de les compléter par

---

• 15 – J. Rocky COLAVITO, « Naked! Screaming! Terror! The Rhetoric of Hype and Drive-In Movie Trailers », dans Gary D. RHODES (dir.), *Horror at the Drive-In : Essays in Popular Americana*, Jefferson et Londres, McFarland & Company, 2003, p. 45.

d'autres conceptions, puis l'ensemble sera confronté aux caractéristiques particulières du médium cinématographique. On s'interrogera ensuite sur l'émotion primordiale du fantastique, la peur, ainsi que sur ses diverses modalités, questionnement qui conduira à proposer d'indispensables définitions de travail.

Dans un second mouvement, cet exposé théorique permettra de revenir sur une opinion communément admise au sujet des films de Tourneur, à commencer par son corpus fantastique : évitant les effets faciles, ils tireraient uniquement profit des ressources de la suggestion et viseraient de la sorte à produire l'effet le plus considérable avec le minimum de moyens. Ainsi, lorsque Louis Skorecki chronique *L'Homme léopard* en 1998, soutient-il encore qu'« [i]l s'agit, ici, d'un léopard tueur que personne n'a jamais vu et que tout le monde, du coup, imagine plus terrifiant encore. Gigantesque<sup>16</sup> ». Avant de se pencher sur l'ensemble du corpus tourneurien, il faudra donc dégager les éléments primordiaux des courts métrages fantastiques des années trente pour les confronter ensuite aux films appartenant au même genre réalisés par Tourneur, notamment au début de la décennie suivante. Or l'esthétique fantastique qui domine cette période est celle mise en place par la Universal en 1931 avec *Dracula* (Tod Browning) et *Frankenstein* (James Whale), et dont le succès du *Loup-garou* de George Waggner (*The Wolf Man*, 1941) venait de démontrer à nouveau le potentiel commercial quelques mois seulement avant que ne démarre la pré-production de *La Féline*. Certes, ces films ne sont pas en tous points identiques ; certes, ils ne résument pas à eux seuls tous les aspects du cinéma fantastique des années trente. Mais il s'agira de comprendre de quelle manière les films réalisés par Tourneur pour Lewton se sont volontairement construits en s'opposant à eux, alors même que les patrons de la RKO ne cherchaient à l'origine qu'à reproduire leur succès en suivant les mêmes recettes esthétiques.

Dès lors, il conviendra de dégager ce qu'elles impliquent pour la création d'un sentiment de peur chez le spectateur, en s'interrogeant de façon concrète sur la place que celui-ci occupe par rapport au texte filmique dans chacune de ces esthétiques. À partir de l'ensemble des films de Tourneur, on démontrera à quel point se contenter de définir son cinéma comme un art de la suggestion s'avère réducteur, dans la mesure où non seulement le réalisateur ne se limite pas à suggérer, mais où, lorsqu'il recourt à semblable procédé, les implications ne sont pas forcément conformes à nos attentes.

Comme l'a remarqué Yann Tobin, « [l]a thématique tourneurienne concerne les personnages plus que les situations : cela lui permit d'imprimer sa personnalité

---

• 16 – Louis SKORECKI, *Les Violons ont toujours raison*, coll. « Perspectives Critiques », Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 56.

à des œuvres d'inspiration et de genre divers<sup>17</sup> ». Ainsi la troisième partie de ce livre sera-t-elle consacrée aux personnages et à la peur, aux « figures » de la peur donc, à celle qu'ils provoquent comme à celle qu'ils ressentent, quels que soient les genres auxquels les films appartiennent. Après l'étude de deux retournements dramatiques régulièrement mobilisés, on procédera à l'analyse détaillée de trois longs métrages – *Vaudou*, *Rendez-vous avec la peur* et *The Fearmakers* (1958) –, choisis pour leur exemplarité ou au contraire pour leur singularité, mais qui tous sont centrés d'un bout à l'autre sur un personnage en proie à un sentiment de peur. Dans chaque cas, il s'agira de retracer le parcours de ce personnage, de mettre en évidence ses peurs afin d'essayer de mieux les comprendre et d'apporter une explication possible à son comportement quelquefois déroutant de prime abord ou bien aux manifestations du surnaturel : la peur, chez Tourneur, sature le texte filmique, elle est une composante essentielle de la dramaturgie, son moteur et non un simple ressort dramatique vite oublié sitôt la scène menée à son terme.

---

• 17 – Yann TOBIN, « Jacques Tourneur, le déjà-vu et l'inéluctable », *Positif*, n° 515, janvier 2004, p. 78.