

Compléments au dossier CNC

Clouzot

HGC s'installe à Paris à l'âge de 20 ans avec une jeune chanteuse remarquée par Maurice Chevalier (il y a une photo de lui dans *Quai des Orfèvres*) qui l'a convaincue de tenter sa chance à Paris. Au début des années 30, il partage sa vie avec une jeune comédienne, future chansonnière à succès. Il écrit beaucoup pour le music-hall (opérettes, chansons, etc.) et apprend les métiers du monde du spectacle. Les rencontres sont nombreuses avec les milieux artistiques.

> On retrouve cet apprentissage dans *QdO*, ces éléments biographiques permettent à HGC de créer une ambiance réaliste et propre aux coulisses du music-hall (les mécanismes, l'esprit de famille, etc.)

1934-38 : sanatorium, coup d'arrêt : apprend à « lire » les policiers, à comprendre les mécanismes.

> il s'en servira toute sa vie

Il prend conscience aussi de la fragilité de son corps : limite physique et prison psychique sont des thèmes récurrents dans sa filmographie (cf. ici avec Maurice « je suis à bout »)

Le film

Premier titre : *Joyeux Noël*

Devis du film : 51 256 000 francs

Tournage : 3 février - 10 mai 1947.

Adapté de *Légitime défense*, Stanislas-André Steeman,

Adaptation et dialogues : H.-G. Clouzot et Jean Ferry

Traits communs :

- Accorder une part plus importante à la psychologie des héros qu'à l'action policière.
- Thème de la jalousie et du sentiment de culpabilité.
- le personnage du vicieux et le cadre de vie.
- la construction de l'alibi (spectacle, voiture)

Différences :

- création d'une atmosphère particulière (celle du film noir)
- le milieu artistique
- importance accordée à plusieurs personnages

Diriger l'image (décor + photo)

Max Douy (décorateur) et HGC passent trois semaines au quai des orfèvres, assistent aux interrogatoires, à la mondaine et à la criminelle

> aspect documentaire du film, obsession du détail (croc-en-jambe à un truand)

Ces repérages servent de base à des reconstitutions d'une extrême précision : vrai désir de s'approcher au plus près de la réalité, d'être **vrai**. Par exemple, les numéros du music-hall l'Eden sont de vrais numéros du cirque Medrano, avec d'authentiques trapézistes, athlètes, cyclistes et danseurs.

> tout est construit en studio : les décors sont faits au mètre près, le tournage est réglé avec une précision mécanique grâce à la préparation en amont (découpage d'une extrême précision, avec les mouvements de caméra, les objectifs à utiliser, etc.) : « Avec Clouzot, on construisait juste ce qu'il fallait, ni plus, ni moins¹ »

HGC préférerait tourner en studio pour éviter les aléas > maîtrise absolue de ce qu'il y a dans l'image (comme Hitchcock)

¹ Max Douy in José-Louis Bocquet, Marc Godin, *Clouzot cinéaste*, Paris, Ed. de la Table Ronde, 2011, p. 146.

Mais ce souci de réalisme contraste avec la photographie du film (chef opérateur : Armand Thirard), inspirée elle de l'expressionnisme allemand (du côté de l'emphase)

> Contradiction entre approche documentaire et film noir avec un travail important sur les ombres

Diriger les acteurs

Clouzot est connu pour être un réalisateur tyrannique sur le plateau :

« *Ce qui est essentiel avec un acteur, c'est de le mettre dans un certain état nerveux. S'il ne peut pas s'y remettre naturellement après six ou sept prises, il faut l'aider. Par n'importe quel moyen.*² »

- Blier a été giflé, il a reçu une vraie transfusion mais c'est le premier à reconnaître que c'était un des meilleurs directeurs d'acteurs qu'il n'ait jamais eu.

- Le personnage de Jenny Lamour a été écrit pour Suzy Delair, sa compagne de l'époque.

Sur le plateau, HGC lui demande d'inventer et d'utiliser ses propres mots, « mais le texte ? Le texte, je m'en fous, pourvu que ce soit vrai³ »

> contradiction : entre maîtrise absolue, préparation en amont, et là, **par souci du vrai**, une exigence d'improvisation.

Genre « Film noir »

Comment classer *Quai des Orfèvres* ? Est-ce un film noir ? Un policier ? Un polar ? Suspense ?

> Qu'est-ce qu'un genre ?

œuvres ayant un certain nombre d'éléments en communs et formant un groupe cohérent.

> Qu'est-ce qu'un genre au cinéma ?

Des films qui partagent un ensemble de codes que l'on s'attend à retrouver. Faire trouver des exemples : policier, science fiction, western avec leur codes respectifs...

> Quelles sont les codes du film noir ?

- policiers, crimes, détective, femme fatale, travail sur les ombres, films en N&B, etc.

Une racine littéraire

Dans les années 30 naît une véritable littérature « noire » française.

Dans les années 1940 : forte influence des USA et de ses guerres de gangs, sa corruption de la police. Décennie marquée par deux événements importants dans le roman policier français :

- 1942 : naissance de Nestor Burma ; « détective de choc » selon son auteur, Léo Malet, mais surtout premier détective privé français.

- 1947 : création de la « Série noire » par Marcel Duhamel pour Gallimard, avec de nombreuses traductions de romans américains.

Le cinéma prend possession de ces histoires qui reflètent une correspondance étrange avec le climat incertain et précaire de l'époque. Sous l'Occupation, le film policier français connaît un réel essor, d'abord par le manque de diffusion des films de gangsters américains, mais aussi en continuation avec une veine déjà présente avant-guerre : le « réalisme poétique » (*Quai des brumes*, *Pépé-le-Moko*, *Le jour se lève*, *Le crime de monsieur Lange*, etc.)

Si on trouve dans la production cinématographique française des films policiers assez tôt, il n'y a guère de genre véritablement constitué avant la Seconde Guerre Mondiale. C'est avec la sortie simultanée de plusieurs films américains, lors de la libération, qu'apparaît pour la première fois le terme « film noir » : la notion est née au détour d'une phrase d'une critique de Nino Frank, parlant de ces films américains⁴ et, quelque mois après, Jean-Pierre Chartier emploie lui aussi l'expression⁵. C'est désormais un genre à part entière.

² José-Louis Bocquet, Marc Godin, *Clouzot cinéaste*, Paris, Ed. de la Table Ronde, 2011, p. 155.

³ Chloé Folens, *Les métamorphoses d'Henri-Georges Clouzot*, Paris, Vendémiaire, 2017, p. 87.

⁴ Nino Frank, « Un nouveau genre policier : l'aventure criminelle », *L'Ecran français*, n° 61, août 1946

⁵ « Les américains aussi font de films noirs », *La Revue du cinéma*, n° 2

Conventionnellement l'existence du genre « film noir » (en américain) est fixée entre 1941 (*le Faucon maltais*, John Huston) et 1958 (*La soif du mal*, Orson Welles). On pense surtout au cinéma américain, et le livre de Borde et Chaumeton a contribué à imposer la suprématie américaine de ce genre. Autre raison qui a dévalorisé le « film noir » français c'est qu'il est coincé entre les chefs-d'œuvre du « réalisme poétique » des années 1930-45 et la Nouvelle Vague dont on sait qu'elle va contribuer à balayer ces films dans l'oubli.

Racine populaire du film noir :

« Depuis que le film noir est devenu, par le truchement de la critique cinéphilique française, un objet de culture légitime, le privilège accordé au film policier « d'auteur » européen a fait disparaître la réalité populaire du genre⁶ »

Bibliographie sur le film noir

- Raymond BORDE, Etienne CHAUMETON, *Panorama du film noir américain (1941-1953)*, Paris, Flammarion, 1955.
- Alain CHARLOT, *Les 100 chefs-d'œuvre du suspense*, Allier, Marabout, 1989.
- François GUERIF, *Le cinéma policier français*, Paris, Artefact, 1986.
- Gabriele LUCCI, *Le film noir*, Paris, Hazan, 2007.
- Raphaëlle MOINE, Brigitte ROLLET, Geneviève SELLIER, (dir.), *Policiers et criminels. Un genre populaire européen sur grand et petit écrans*, Paris, L'Harmattan, 2009.

L'auteur Clouzot

Le premier combat des jeunes journalistes des *Cahiers du cinéma* (créé en 1951) est de chercher à imposer une « politique des auteurs » : les vrais cinéastes ne sont pas des artisans, mais des artistes à part entière, à l'égal des écrivains, des peintres ou de musiciens.

Article de Truffaut « une certaine tendance du cinéma français⁷ », pamphlet fondateur contre la « tradition de qualité française ». Truffaut vise les scénaristes « littérateurs » et défend les vrais « auteurs » comme Cocteau, Tati, Renoir, etc. qui signent leurs propres scénarios.

Qu'en est-il de Clouzot ? Brièvement cité dans l'article sans être directement visé, il adapte mais réécrit complètement le livre original : c'est (presque) un scénario original.

Les succès populaires de Clouzot, et sa manière de faire du cinéma « à l'ancienne » font de lui une cible indirecte de la Nouvelle Vague⁸. C'est pourtant un auteur qui, au fil des films, construit une œuvre cohérente avec des thèmes récurrents : voyeurisme, jalousie, psychologie des personnages, et la question de la vérité.

Détournement

Plusieurs codes du film noir sont détournés, voire parodiés.

Prenons l'inspecteur Antoine, Clouzot le fait seulement intervenir au tiers du film.

Deuxième séquence où il apparaît : chez Maurice et Jenny. Il est d'abord pris pour un vendeur d'aspirateur, puis doit mettre des patins, et enfin lorsqu'elle lui demande où est son imperméable (autre code du film noir), il dit qu'il a été volé. En 3 répliques, l'inspecteur censé être omniscient et au dessus des autres (cf. l'affiche), censé être une menace pour ce couple (cf. réaction de Blier), est complètement discrédité par cette ménagère (cf. ses habits) qui est, à ce moment-là, la meurtrière.

> on est dans la parodie

Pour prolonger cette analyse, on peut parler d'une vraie parodie des films policiers à savoir *La panthère rose* (1963) de Blake Edwards, avec Peter Sellers dans le rôle de l'Inspecteur Clouzeau.

HGC discrédite sa propre histoire policière : « ça se finit en pipi de chat » conclut Antoine. Le personnage de Paulo, véritable pièce rapportée, ne sert qu'à donner à cette histoire un *happy end* > encore un détournement du code (le premier titre était *Joyeux Noël*)

⁶ Raphaëlle Moine, Brigitte Rollet, Geneviève Sellier, (dir.), *Policiers et criminels. Un genre populaire européen sur grand et petit écrans*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 12.

⁷ *Cahiers du Cinéma*, n° 31, janvier 1954

⁸ François Truffaut, « Clouzot au travail ou le règne de la terreur », *Cahiers du cinéma*, n° 77, décembre 1957.

C'est d'ailleurs ce que reproche au film les quelques critiques négatives ainsi que l'auteur original :
« Parce que tu te défends de faire un 'policier', tu vas recourir à la ficelle la plus grosse du genre, livrer aux spectateurs un coupable sans intérêt, et non un des personnages dont tu t'es attaché à fouiller le caractère et les réactions⁹ »

En effet, c'est une sortie un peu facile, voire bâclée, pour Clouzot, mais il insiste : « J'ai voulu faire un film criminaliste, et non policier¹⁰ »

> Ce qui l'intéresse c'est les assassins en puissance, c'est l'étude des personnages dans un milieu particulier : la crise est importante, plus que le dénouement de l'intrigue

Clouzot a donc fait un détournement, presque une parodie du genre « film noir », qui n'est qu'un prétexte pour interroger les obsessions du cinéaste : l'ambiguïté, la jalousie, la culpabilité, la difficile distinction entre vérité et mensonge, entre bien et mal.

Cf. *Le Corbeau* : « où est l'ombre ? où est la lumière ? », demande le docteur Vozet en balançant une ampoule électrique pendue au plafond.

Dualisme

Coexistence de deux éléments différents, deux histoires, deux mondes : la police et le music-hall.

Les deux milieux se font échos et sont filmés de la même manière :

- il y a l'aspect familial (« on travaille en famille » dit le directeur du théâtre) et on sent cela aussi au quai des orfèvres, il y a des magouilles, on se soutient (cf. « Bébé barbu »)
- on y voit les coulisses (du théâtre évidemment, mais aussi de la police, on voit comment ça fonctionne, les mécanismes internes),
- C'est aussi deux recherches de la vérité différente :
 - . la vérité factuelle de la police,
 - . la vérité de l'artifice pour le music hall (cf. le cercueil, le tour de magie, etc.)

Les « renards » de Jenny

Ce dualisme se matérialise par la fourrure, élément récurrent du film, véritable fil rouge : de la première scène, Leopardi caresse la fourrure (désir), puis chez Brignon (arrivisme), c'est aussi ce qui relie, pour un bref moment, Jenny et Dora puisque celle-ci va les chercher sur les lieux du meurtre.

> La fourrure, symbole de richesse, mais que pourtant Jenny perd tout le temps, comme si elle ne pouvait se débarrasser de ses racines populaires. C'est aussi un élément qui renvoie à la femme fatale, figura archétypale du film noir, entre douceur et meurtre (animal mort), froideur mais aussi séduction. Jenny : « je veux arriver, mais c'est lui que j'aime, je me rase avec les autres, Maurice est ma flamme, il n'a pas l'air de brûler, mais il m'éclaire »

> Réplique intéressante puisqu'elle articule les deux aspects du feu : il éclaire et il chauffe. Clouzot se situe toujours dans cet entre-deux, il essaye de complexifier ses personnages, pour leur donner une certaine ambiguïté et montrer toutes leurs facettes.

Il y a une véritable gymnastique de l'entre-deux : on circule, d'un genre à l'autre, du comique au tragique, du banal à l'extraordinaire. Ces transitions fortes se font à travers la mise en scène de Clouzot : par exemple, la séquence d'ouverture, avec la chanson qui relie les différents espaces ; mais aussi le passage de la scène entre Dora et Jenny, avec cet amour implicite (sous-entendus entre les deux femmes lors de la séance photo), à un amour (trop) explicite (métaphore du lait et musique)

> Interrogatoire (scène projetée lors de la communication) : on voit bien les allers-retours incessants entre la fiction (l'enquête) et l'aspect documentaire (le quotidien d'un commissariat). Clouzot détourne et **manipule le spectateur** : on n'arrête pas de s'éloigner de l'intrigue : il y a d'abord le feu, puis la canne à pêche, ce coup de téléphone important, attendu par Antoine (qui concerne en fait le résultat de son fils), et surtout cet insert assez étonnant : le passage du bureau

⁹ Steeman, in François Guérief, *Le cinéma policier français*, Paris, Artefact, 1986, p. 91

¹⁰ Chloé Follens, *Les métamorphoses d'Henri-Georges Clouzot*, Paris, Vendémiaire, 2017, p. 89.

d'Antoine à celui du procureur. Pourquoi Clouzot a voulu montrer ce passage (et donc construire un décor) alors que la fiction ne l'exigeait pas ?

« Je crois que j'ai fait *Quai des orfèvres* uniquement pour un seul plan : celui où l'on voit Bussières venir du fond d'un couloir, menottes aux poignets avec un policier, sans que l'on sache très bien qui était le truand et qui était le représentant de l'ordre.¹¹ »

On est bien dans cet entre-deux : entre les deux bureaux, il y a quelque chose, Clouzot documente la vie quotidienne du quai des Orfèvres,

Mais on est aussi entre deux car on ne sait pas qui est qui, on est dans cette zone indécise, dans ce gris (où est l'ombre où est la lumière ?)

Dimension historique (puisqu'elle a été évoquée par deux d'entre vous)

HGC ne faisait pas de cinéma politique, ni historique.

le côté politique de ses premiers films sont trompeurs (*Le Corbeau* a été écrit en 1937, avant l'Occupation, donc détaché du contexte historique de sa sortie) et cela se confirme avec les films suivants qui se détachent de plus en plus de l'histoire contemporaine, pour se situer un peu « hors » du temps, au niveau psychique.

Mais ces références sont présentes, et peuvent donc être discutées. C'est peut-être une bonne entrée pour traiter de ces questions, mais ce n'est pas l'essence même du cinéma de Clouzot, c'est une manière de provoquer, d'être toujours un peu en décalage, et de complexifier ses personnages : c'est la force de son cinéma, chaque réplique, chaque scène, peuvent être discutées. Pour développer cet aspect historique, il y a quelque chose à faire avec l'enchaînement : *Le corbeau*, *Quai des Orfèvres* et *Manon* (avec des évocations de retour de camps, etc.)

Mais ce sont toujours des « détails » dans ses films, ce n'est jamais le cœur du problème.

Il y a d'autres provocations de HGC (il joue avec la censure ?)

- La chanson « tralala » (énorme succès mondial), très suggestive, ainsi que sa tenue
- La métaphore avec le lait qui déborde
- l'homosexualité de Dora
- la présence d'un enfant noir, issu des colonies, et l'amour de son père adoptif : totalement à contre-courant des mœurs de l'époque

Le film policier n'est qu'un moyen, qu'un cadre, pour s'intéresser à l'être humain et à sa complexité. C'est un film « entre » :

- entre le music-hall et le policier
- entre le cinéma de la « qualité française » et la Nouvelle Vague,
- entre plusieurs genres puisque les codes sont parodiés,

Et on retrouve cette tension, cette gymnastique, que Clouzot met en scène dans chacun de ses films : entre vérité et mensonge, entre documentaire et fiction, et, plus tard, entre visible et invisible, N&B et couleurs, conscient et inconscient.

Travail à partir de l'affiche (quel genre de film ? combien de personnages ? rapports entre eux ?)

Parler du genre, des codes (avec extrait de films de Bogart, par ex.)

Vision du film

Montrer le détournement à travers un extrait

Montrer une vraie parodie

> jeu avec les codes du genre.

¹¹ *L'Humanité*, 14 janvier 1977, cité in José-Louis Bocquet, Marc Godin, *Clouzot cinéaste*, Paris, Ed. de la Table Ronde, 2011, p. 157.