

Le mystère Clouzot

Le défi de la temporalité

Aliénor Ballangé

Number 271, March–April 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63605ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ballangé, A. (2011). Le mystère Clouzot : le défi de la temporalité. *Séquences*, (271), 24–25.

Le mystère Clouzot

Le défi de la temporalité

Si le cinéma est un art du mouvement, Henri-Georges Clouzot est indubitablement le poète de l'instable, du vertige et de l'évolution. À l'instar de son maître et ami Picasso, Clouzot échappe à toute classification, à toute école, à toute mode. Pas plus que Picasso ne se résume au cubisme, Clouzot n'est ni réalisateur de films policiers, ni cinéaste « classique », ni même emblème de la Qualité française comme le lui reprochera la Nouvelle Vague.

Aliénor Ballangé



Les Diaboliques

En fait, Clouzot adapte et s'adapte; il adapte de nombreux romans au cinéma, il adapte le film noir américain, il adapte l'immobilité picturale à l'art cinématique, il adapte, enfin, l'univers psychotique, névrosé et fantasmagorique de l'anthropologie sociale en langage cinématographique. Parallèlement, il s'adapte aux différents milieux spatio-sociologiques qu'il pénètre caméra en main, qu'il s'agisse d'un petit village français pendant la Seconde Guerre mondiale, d'une Amérique du Sud gangrénée par l'implantation de capitaux américains, des mouvements de fond des années 1960, voire des métamorphoses esthétiques drainées par la conquête du cinéma français par la Nouvelle Vague. Bref, tenter de percer le mystère Clouzot, c'est avant tout prêter attention à l'étonnante évolution d'une œuvre, influencée par tout et comparable à rien.

Du dialoguiste caustique à l'entomologiste cynique... la trilogie policière

« Pour faire un film, premièrement, une bonne histoire, deuxièmement, une bonne histoire, troisièmement, une bonne histoire », disait le réalisateur. Lorsque Clouzot commence sa carrière cinématographique, c'est d'abord en tant que scénariste et dialoguiste. Alors qu'il commence à se faire un nom dans le métier et que de nombreux cinéastes sont exilés aux États-Unis pour fuir la Deuxième Guerre mondiale, Clouzot adapte le

roman de Stanislas-André Steeman, *Le Dernier des six*, pour le réalisateur Georges Lacombe. Cette expérience est déterminante pour la carrière de Clouzot puisqu'elle lui permet de rencontrer Pierre Fresnay et Suzy Delair, binôme qu'il met à son tour en scène en 1942 dans une nouvelle adaptation de Steeman, **L'Assassin habite au 21**. Bien que ce film ne soit pas le plus connu de sa filmographie, on y retrouve tous les ingrédients de ce qui va faire la renommée du premier Clouzot. Le genre policier semble servir de cadre, de prétexte, au déploiement de la verve du réalisateur-dialoguiste dont l'art du portrait est déjà sans égal. Cette association de l'intrigue à la peinture des mœurs d'une petite société se poursuit avec la réalisation du **Corbeau** en 1943. Un film dont la noirceur et le cynisme seront à l'origine d'une interdiction de tourner jusqu'en 1947. Si **Le Corbeau** dérange, c'est qu'il met en scène de manière naturaliste l'atmosphère

de délation qui a régné sous l'occupation allemande. L'étude psychologique du milieu — en l'occurrence celui d'un petit village comme il en existe des milliers en France — y est particulièrement réussie; tant et si bien, d'ailleurs, que chaque caractère semble plus vrai que nature. Avec ce film, le scénariste se fait entomologiste: non content de peindre d'extraordinaires caractères, comme c'était encore le cas dans **L'Assassin habite au 21**, il les étudie *in situ*, tels de modestes insectes, dans leur relation à un contexte donné, celui de l'espace refermé sur lui-même en un temps où les valeurs sociales sont en crise. Mais c'est sans doute avec **Quai des orfèvres**, dernier acte de la trilogie policière, que Clouzot parvient au summum de cet art qui mêle intrigue et analyse psychologique. Cette fois-ci, c'est au milieu du spectacle que Clouzot décide de s'intéresser. Pour la première fois sont abordés des thèmes qui deviendront obsessionnels chez Clouzot: le sexe, le voyeurisme, la jalousie. Ce film, qui donne à Louis Jouvet l'un de ses plus grands rôles, obtient le Prix international de la mise en scène au festival de Venise en 1947. Après cette formidable reconnaissance, Clouzot semble un moment en perte de vitesse, comme s'il était à la recherche d'un second souffle, finalement trouvé en 1953 avec **Le Salaire de la peur**. Entre-temps, le réalisateur alterne succès en demi-teinte (**Manon**), œuvre inachevée (**Le Voyage en Brésil**), et intermède comique sans grand intérêt (**Miquette et sa mère**). Il reviendra une dernière fois avec succès au film policier en 1955 avec une

adaptation de Barbey d'Aureville, **Les Diaboliques**. Il s'agira alors avant tout pour Clouzot d'expérimenter les modalités de l'écriture fantastique, tout en renouant avec la noirceur caustique de ses premiers films.

L'amorce d'un nouveau esthétique

Lorsque Clouzot revient sur le devant de la scène cinématographique avec **Le Salaire de la peur**, on ne peut que constater l'évolution de son écriture depuis sa trilogie policière. Alors que ses intrigues se caractérisaient par d'abondants rebondissements, et que la dynamique des premiers films était le fruit d'une attention soutenue pour la progression narrative, **Le Salaire de la peur** relève le défi de la temporalité en explorant les différentes potentialités de l'attente. Ne faisant jamais dans la demi-mesure, Clouzot décide ainsi de faire durer la scène d'exposition près d'une heure. Pendant cette première partie, il met en scène l'atmosphère de pauvreté d'une petite ville guatémaltèque gangrénée par l'implantation américaine d'une compagnie pétrolière dont le personnel se moque de la main-d'œuvre indigène qu'il emploie. La plupart des séquences se passent dans le café de la ville, où chacun tente à sa manière de tuer le temps et l'ennui. Il ne se passe rien, jusqu'à ce que les cadres américains réquisitionnent quatre étrangers pour acheminer en camion un millier de litres de nitroglycérine sur une route longue de 500 km. La seconde partie du film prend la forme d'un *road movie* à la sauce Clouzot, avec une attention particulière portée tout autant aux relations et aux rapports de force qu'entretiennent ces quatre personnages, qu'à la mise en pratique de sa réflexion sur le passage du temps. Alors qu'un rocher empêche la progression du camion, les personnages n'ont d'autre solution que de le faire exploser, tout en étant conscient du risque que cette opération implique à proximité des gallons de nitroglycérine. Le fait est que la scène n'a rien à envier à l'introduction d'**Il était une fois dans l'Ouest**, de Sergio Leone, tant l'attention portée à chaque détail, à chaque geste, y est soutenue.

Après s'être intéressé au temps, Clouzot s'intéresse au mouvement, l'essence de l'art cinétique. Cette recherche est à l'œuvre une première fois avec **Le Mystère Picasso** (1956), documentaire réalisé en présence de l'artiste. Dans l'esprit de Clouzot, il ne s'agit pas, comme c'est souvent le cas dans les films sur la peinture, d'enregistrer des toiles. Il faut, à proprement parler, les mettre en mouvement, et pour ce faire s'intéresser davantage à la performance *hic et nunc* de la création picturale qu'au résultat lui-même. Concrètement, Clouzot enregistre, en couleur et en plan-séquence, chacune des improvisations que Picasso va dessiner en un temps donné. Une technique importée des États-Unis nous permet de suivre la progression du dessin sur le verso de la toile, de telle sorte que l'on ne voit pas la main du peintre et que les traits semblent se mouvoir d'eux-mêmes comme dans le cinéma expérimental d'un McLaren. Cette expérience va profondément changer le regard de Clouzot sur la matière cinématographique et nourrir force réflexions sur la plastique de l'image, à tel point que l'autotélisme de l'image

se substitue progressivement à l'intrigue, dont il revendiquait tellement la suprématie au début de sa carrière. Un contre-exemple, pourtant, vient rappeler et clore le cycle sociologique du réalisateur : en 1960, Clouzot réalise **La Vérité**, une mascarade de justice qui témoigne du puritanisme rétrograde à l'œuvre dans une société régentée par une morale d'avant-guerre. Une jeune femme (magistralement interprétée par Brigitte Bardot) est accusée d'avoir assassiné son amant avec préméditation. Elle reconnaît l'assassinat, mais refuse la préméditation. Personne ne veut la croire en raison de ses mœurs débridées qui font d'elle l'archétype d'une jeunesse instable en (dé)route vers mai 1968. **La Vérité** a le double mérite d'offrir à Bardot un rôle loin des clichés et des fantasmes érotiques qui ont tellement participé du « mythe BB », et de dresser un portrait au vitriol d'une France misogyne, conservatrice et recourant arbitrairement à l'ostracisme. En ce sens, le film est d'une justesse remarquable.



La Vérité

Un cinéaste face à lui-même

Un événement en particulier va précipiter l'esthétique de Clouzot vers un nouveau plastique : l'avènement de la couleur. S'il l'utilise une première fois dans **Le Mystère Picasso**, c'est bien dans **L'Enfer** (1964) qu'il va en étudier toutes les possibilités. La couleur ne se contente pas chez lui de susciter un intérêt purement formel, elle constitue un vecteur sans équivalent à l'expression éclatée du fantasme. Pour preuve, dans **L'Enfer**, Clouzot n'a recours à la couleur que pour retranscrire les séquences de folie du personnage interprété par Serge Reggiani. La couleur permet en quelque sorte au réalisateur de révéler ses propres fantasmes grâce à l'abstraction impressionniste que cette innovation produit. Cette plongée au cœur du moi et de ses délires est renouvelée dans **La Prisonnière** (1968) où Clouzot met en scène le voyeurisme sadique du photographe dont le plaisir se nourrit des poses avilissantes qu'il demande de prendre à ses modèles. Or, Clouzot d'indiquer à propos de ce film : « c'est le plus proche de moi-même, le plus sincère, celui où je me livre le plus ».