

Lumière, espace, montage : les "architectures mouvantes" d'Henri-Georges Clouzot

Antoine Gaudin

► **To cite this version:**

Antoine Gaudin. Lumière, espace, montage : les "architectures mouvantes" d'Henri-Georges Clouzot. Noël Herpe. Le mystère Clouzot, LienArt, 2017, 978-2-35906-203-8. hal-01695783

HAL Id: hal-01695783

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01695783>

Submitted on 6 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LUMIÈRE, ESPACE, MONTAGE : LES “ ARCHITECTURES MOUVANTES ” DE CLOUZOT

Antoine Gaudin

► **To cite this version:**

Antoine Gaudin. LUMIÈRE, ESPACE, MONTAGE : LES “ ARCHITECTURES MOUVANTES ”
DE CLOUZOT. Le mystère Clouzot (dir. Noël Herpe), 2017. hal-01695783

HAL Id: hal-01695783

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01695783>

Submitted on 6 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LUMIÈRE, ESPACE, MONTAGE : LES « ARCHITECTURES MOUVANTES » DE CLOUZOT

Parler d'Henri-Georges Clouzot en tant qu'« architecte de la lumière » ne manquera sans doute pas de faire surgir, dans la mémoire des spectateurs de ses films, le souvenir de plusieurs scènes marquantes : en premier lieu, la fameuse séquence du *Corbeau* (1943) dans laquelle le docteur Vorzet (Pierre Larquey) expose à son confrère Germain (Pierre Fresnay) sa théorie sur l'ambivalence de la nature humaine et la difficile distinction entre le Bien et le Mal, en provoquant, à l'appui de sa démonstration, le balancement d'une lampe projetant alternativement lumière et ombre dans la pièce où se tiennent les deux hommes. On a pu voir dans ce saisissant fragment expressionniste une clef de lecture pour l'ensemble de la filmographie de Clouzot, dont il est certain qu'elle ne s'est pas donnée pour objectif de distinguer de façon manichéenne les « bons » des « mauvais » (pour reprendre les termes naïfs du héros des *Espions*, qui s'acharne en vain à répartir les agents secrets en ces deux catégories), ayant au contraire mobilisé la grammaire du clair-obscur afin d'explorer les « zones grises » de l'être humain.

Dans une veine plus proche du fantastique gothique, on se souvient également de l'angoissant final des *Diaboliques* (1955), et de ce « trajet de lumières » successivement allumées – de pièce en pièce et de couloir en couloir – dans le labyrinthe nocturne du pensionnat Delasalle, afin d'attirer la pauvre Christina (Véra Clouzot) aux différentes étapes de la « mise en scène » visant à la persuader de la présence vengeresse du spectre de son mari assassiné. La maîtrise de la plastique lumineuse est telle, ici, que le critique Jean Néry (cité par Francis Lacassin et Raymond Bellour dans leur *Procès Clouzot*) écrit, à propos du couloir de la pension, qu'il s'agit littéralement d'un « quatrième personnage », que Clouzot « a pétri, malaxé, éclairé de telle façon qu'il est pour Véra Clouzot un véritable partenaire. Jamais nous n'avions eu à l'écran cette impression de vide absolue. Jamais nous n'avions mieux senti que les choses voient. Jamais de simples lignes d'ombres ne nous avaient paru aussi menaçantes. »

Ces jeux d'inspiration expressionniste avec le décor et la lumière étaient en fait présents depuis le début, dès le premier long métrage de Clouzot, *L'Assassin habite au 21* (1941), notamment dans les séquences mettant en scène (tout en le maintenant hors-champ) le tueur en série répondant au sobriquet de M. Durand. Il est vrai que, du fait de la distance émotionnelle produite par le traitement ironique et dédramatisé de l'action tout au long du film, ces « architectures » associant le décor et la lumière pouvaient encore y apparaître comme relevant de l'exercice de style. À cet égard, la différence est profonde dès le film suivant, *Le Corbeau*, dans lequel la dimension satirique (le portrait caustique des mœurs d'une petite ville française) ne fait plus obstacle à un traitement empathique de l'action et du drame humain : lorsque les ombres immenses de Vorzet ou de Denise (Ginette Leclerc) se déploient dans un lieu où se trouve le Dr Germain, elles dénotent une véritable emprise sur ce dernier, et inscrivent, dans l'espace du film, l'ampleur des tourments intérieurs de cet homme à l'apparence flegmatique.

D'autres « instants lumineux » plus ponctuels témoignent de l'importance de ce facteur de composition de l'image dans la stylistique de Clouzot. Ainsi, dans *Les Diaboliques*, lorsque Christina, réduite à une silhouette noire en contre-jour, brûle les papiers d'identité de son mari appelé à disparaître (on le voit étendu, inanimé sur le lit derrière elle dans la profondeur de champ), la flamme produite par ce geste décisif éclaire subitement son visage, semblant redonner vie à cette femme auparavant soumise et « éteinte » (car placée sous la coupe d'un homme brutal). À l'inverse, dans *La Vérité* (1960), lorsque s'éteignent soudain les lumières de l'appartement situé dans le fond du plan derrière Gilbert (Sami Frey) qui attend inutilement Dominique (Brigitte Bardot) devant son immeuble, elles répercutent dans le Paris nocturne la reconnaissance par le personnage de la trahison dont il est la victime (Dominique ne rentre pas car elle passe la nuit avec un autre).

On retrouve cette poétique de la lumière à deux étapes-clés du parcours affectif d'un autre amoureux bafoué, le Robert Desgrieux de *Manon* (1949). Lorsque Robert (Michel Auclair) expose à

Manon (et son frère Léon) ses projets de travail honnête mais mal payé, un phénomène fréquent dans le Paris de la Libération (où se situe l'action du film) intervient : une panne d'électricité, qui agit alors comme une sorte de fondu au noir naturel, jetant un voile sombre sur les ambitions étriquées de Robert qui n'attirent que le mépris de la fratrie (Manon et Léon aspirent à un style de vie plus confortable, même si moins « légitime »). C'est donc à la lumière plus clandestine d'une lampe à gaz évoquant les trafics du temps de guerre, et non dans la clarté et l'évidence d'un « monde d'après » un instant entrevu, que Robert se voit proposer par Léon (Serge Reggiani) une combine lui permettant de gagner suffisamment d'argent pour satisfaire les besoins luxueux de Manon (Cécile Aubry). La combine en question se révélera être un prétexte pour éloigner Robert afin que Manon puisse tranquillement, contre rétribution, devenir la maîtresse d'un de leurs riches amis. Et c'est à nouveau le climat lumineux de l'immédiat après-guerre qui provoquera la découverte par le héros de la vérité à ce sujet : le courant électrique revient en effet au moment précis où Robert, de retour de « mission », remarque, juste à côté du lit de Manon, un mégot de ces cigares de marque que fume ledit ami, et qui représente la signature de son passage en ces lieux intimes.

Mais, à mi-chemin du cinéma expressionniste et du Film noir, l'expression la plus insistante que nous ait donnée Clouzot de l'intériorité psychologique et émotive d'un être par le jeu conjoint du décor et de la lumière se trouve sans doute dans *Quai des orfèvres* (1947) : le réalisateur inscrit ici avec maestria, dans la texture noire et blanche de l'écran, la tragique odyssée d'un homme soumis aux pulsions d'un affect torturant (la jalousie, à nouveau) et marqué du sceau d'un crime (le meurtre d'un prétendant de sa femme) qu'il n'a pas commis, mais pour lequel tout le désigne comme coupable.

La totale visibilité et la pleine lumière ne sont pas, en effet, les amies de Maurice Martineau (Bernard Blier). Il « voit le mal partout », selon un des importuns qui tourne sans répit autour de son épouse, la chanteuse Jenny Lamour (Suzy Delair) – et ces mots à peine prononcés, le raccord séquentiel s'effectue par un écran blanc surexposé, *aveuglant*, qui amène, dans la scène suivante, le filmage plein cadre de la lumière des projecteurs. Les projecteurs en question sont ceux d'un studio de photographe, ils servent à éclairer Jenny lors de sa séance photo promotionnelle en petite tenue, au cours de laquelle elle déclare : « Maurice est ma flamme, il n'a pas l'air de brûler, mais il m'éclaire... », formulant ainsi le rôle de faire-valoir joué par son époux pianiste dans sa propre ascension en tant que chanteuse de scène, vers la lumière d'un monde du spectacle qui l'expose toujours plus aux regards de convoitise.

Plus loin dans le film, c'est sous un véritable puits de lumière, coulant (assez « magiquement ») depuis le plafond de son appartement plongé dans l'obscurité, que Martineau prendra connaissance de l'adresse écrite sur un papier qu'a caché Jenny avant son départ. Baigné par cette sorte de « lumière divine » malfaisante, Martineau manipule alors un objet qui lui donne confirmation que l'adresse en question est bien celle du domicile d'un prétendant de sa femme : cet objet, qui constitue un autre « porteur de lumière » (puisqu'il révèle au mari jaloux une douloureuse vérité), c'est le catalogue professionnel des laboratoires *Eclair*... C'est parce qu'il est soumis à cet irrépressible « orage » du cœur que Martineau prend le chemin luciférien du meurtre (même s'il n'aura finalement pas l'occasion de passer à l'acte, l'amant potentiel étant déjà mort à son arrivée sur les lieux). Et durant son trajet jusqu'à l'adresse fatidique, c'est son ombre, cette part sombre de lui-même produite par la lumière, qui le précède en permanence, semblant traîner derrière elle un personnage tragique au sens premier du terme, dénué de tout contrôle sur son destin. C'est ainsi que, dans *Quai des orfèvres*, la poétique expressionniste de la lumière permet de communiquer, comme rarement au cinéma, le mouvement sensible d'un homme en proie aux puissances obscures et brûlantes de son âme.

Outre la lumière, on sait avec quelle attention Clouzot supervisait la conception des décors de ses films, n'hésitant pas à les modifier radicalement pour les plier à certaines exigences expressives, comme celle consistant à épouser formellement l'état de conscience particulier d'un personnage. C'est ainsi que le lourd décorum d'art contemporain et de mobilier design déployé sur le tournage de *La Prisonnière* (1968) s'est retrouvé, dans le film achevé, impitoyablement modelé par une mise en scène faite de plans courts et rapprochés, de zooms incessants et de recadrages abrupts. Dans cette étonnante proposition de cinéma, située à mi-chemin entre le drame psychologique et le cinéma expérimental, Clouzot, visiblement inspiré par l'art optique et cinétique, compose sur l'écran et à partir de l'image photo-réaliste du monde un univers de formes, de mouvements et d'aplats, comportant

très peu de profondeur et de volumes stables. En écho à une scène d'ouverture composée de gros plans sur des figurines érotiques manipulées par un personnage (Laurent Terzieff) absorbé par son jeu fétichiste, l'espace socio-professionnel de l'art contemporain, dans lequel ce personnage évolue, apparaît lui aussi comme un milieu étouffant, composé de cadres saturés et de volumes déformés, finalement tout autant baroque et confiné que l'espace privé de la pulsion voyeuriste et sado-masochiste. Voilà pourquoi, malgré son *ouverture* exceptionnelle en termes de recherche formelle, le bien-intitulé *La Prisonnière* est sans doute, de tous les films de Clouzot, celui qui communique la plus forte et déroutante sensation d'*enfermement*.

Il a pourtant affaire à forte concurrence dans l'œuvre d'un cinéaste traitant avec insistance du thème de la captivité (physique, morale, affective, sexuelle), et dont l'un des motifs de prédilection est celui de la grille ou des barreaux, souvent mis en avant dans les scènes d'ouverture de ses films. Considérons par exemple la séquence de présentation de St-Robin, dans *Le Corbeau*. Deux plans y suffisent pour marquer cette ville comme un univers de normes et de contraintes qui emprisonne ses habitants tout au long de leurs vies : tandis que les enfants passent à travers les grilles de l'école primaire, les adultes passent à travers celles de l'hôpital, dans le même ordre uniforme et moutonnier. Mais cela n'est pas seulement une affaire de décor ; les thèmes de l'enfermement et de la captivité, les personnages englués et privés d'horizon, nous les retrouvons également dans *Le Salaire de la peur* (1953), film tourné quasi-intégralement en extérieurs : ce qui enferme ses héros désargentés, c'est justement le vaste espace désertique autour du village de Las Piedras, impossible à traverser autrement qu'en avion moyennant un billet coûteux.

À l'exception de ce dernier film (et de l'exode final de *Manon*), il est toutefois patent que Clouzot était essentiellement un cinéaste des intérieurs et des lieux clos. On le mesure notamment à l'importance du décor-type de la « grande bâtisse petite-bourgeoise de proche-banlieue », qui, avec des raisons sociales diverses (respectivement pensionnat et clinique privée), sert de cadre principal aux deux films consécutifs que sont *Les Diaboliques* (1955) et *Les Espions* (1957). Fortement travaillés dans leurs structures architecturales et leurs atmosphères (de façon générale, il y a une forte dimension sensorielle et climatologique dans les lieux filmés par Clouzot, où sont soulignés le sec et l'humide, le froid et le chaud, etc.), ces bâtiments ne se contentent pas de servir de cadre à l'action, mais la déterminent puissamment, en termes narratifs et symboliques. Nous l'avons vu avec le final des *Diaboliques*, mais il faudrait également mentionner toutes les occurrences, au début du film, d'un procédé de composition visuelle récurrent, mobilisant avec insistance la profondeur de champ, et qui prend tout son sens du fait qu'il a lieu dans un pensionnat : les actions et conversations des cinq personnages principaux (interprétés par Simone Signoret, Véra Clouzot, Paul Meurisse, Pierre Larquey et Michel Serrault) sont représentées à l'avant-plan, et redoublées à l'arrière-plan par les interactions des collégiens qui ont lieu dans la cour de récréation ou le réfectoire. Par ce procédé de « comparaison » immédiate entre les drames des adultes et les jeux et chamailleries des enfants, la mise en scène de Clouzot insiste, de façon assez misanthrope, sur l'aspect infantile des déchirements qui agitent ses protagonistes.

Mentionnons également, au titre de ce jeu dynamique sur le décor unique, les multiples espaces subsidiaires (arrière-plans, zones d'ombre, hors-champ) où apparaissent et naviguent les *Espions* dans le film du même nom. Ces agents secrets grouillent dans la clinique du Dr Malic comme une population parasite, des spécimens se nichant derrière toutes les portes, dans chaque recoin, telles les figurines d'un petit théâtre d'ombre dans lequel tout le monde épie tout le monde, *de visu* ou bien à l'oreille (les conduits d'aération propagent les conversations d'une zone à l'autre de la clinique). Ce n'est pas la moindre réussite de cette fable absurde et anxiogène que de nous faire éprouver l'inquiétante porosité entre ces différents espaces subsidiaires (aucun ne permet d'être protégé des inquisiteurs potentiels), ainsi que l'existence d'un univers dans lequel, à l'unisson du personnage principal, nous finissons par présumer que les espions sont partout, tout le temps, même lorsqu'on ne les voit pas. *Les Espions* constitue d'ailleurs à cet égard le film de Clouzot dans lequel le jeu avec le hors-champ est le plus appuyé (tous les meurtres ont lieu à travers ce procédé), comme en atteste la création géniale du personnage de Nicolas, cet agent invisible et localisé on ne sait où, qui écoute tout ce qui se passe grâce aux micros cachés dans la clinique, et dont l'unique manifestation

dans le film est ce téléphone qui sonne sur le bureau du Dr Malic (« c'est Nicolas qui appelle... ») lorsque ce dernier s'emporte trop et menace de gêner les activités des espions. Clouzot réussit ainsi à faire exister un personnage au sujet duquel nous ne savons rien, que nous ne voyons ni n'entendons, mais qui « hante » la grande bâtisse de sa présence permanente, telle une invisible incarnation d'un monde de la surveillance généralisée (qui anticipe beaucoup le nôtre).

On le voit, même dans les films dont le récit s'approche de l'unité de lieu, ce qui intéresse Clouzot, ce n'est pas la « belle ouvrage » décorative, mais bien la relation entre les différentes « pièces » de la vaste architecture d'ensemble composée par le film entier, dans laquelle chaque espace d'action est avant tout pensé dans son rapport dynamique avec les autres. Les espaces, chez Clouzot, sont faits pour être *parcourus* par un spectateur arrimé à la force vectorielle du récit, plutôt que pour être admirés statiquement en eux-mêmes. C'est la raison pour laquelle on retrouve souvent, dans sa filmographie, des séquences dans lesquelles le montage assure un lien de continuité entre différentes scènes très brèves, rassemblées par une même thématique. Ce procédé a pour effet d'insuffler une circulation particulière d'énergie entre divers lieux réunis par une même idée esthétique, une même atmosphère globale.

Ainsi, dans *L'Assassin habite au 21*, alors que sévit le tueur en série et que la pression s'accroît sur des services de police jugés inefficaces, Clouzot compose une grande séquence en entonnoir qui, du bureau du ministre de l'Intérieur à celui du commissaire Wens en passant par ceux du préfet et du directeur de la PJ, nous fait passer progressivement à travers des pièces de plus en plus petites et mal meublées, au fur et à mesure que nous descendons la hiérarchie socio-professionnelle, avec à chaque étape un supérieur menaçant de licenciement son subordonné direct si l'enquête n'aboutit pas rapidement, ledit subordonné devenant le supérieur à l'étape suivante du parcours, et menaçant de licenciement un nouveau subordonné placé sous sa direction, et ainsi de suite. Articulées entre elles par des volets (comme si l'on ouvrait à chaque fois une porte coulissante menant à une nouvelle pièce), ces mini-scènes finissent par former une frappante incarnation spatiale de la comédie humaine que constitue une chaîne de commandement – sans qu'aucun des « maillons » n'y trouve grand-chose à redire, d'ailleurs (chez Clouzot on subit en toute lucidité la violence de la société, on ne s'y oppose guère), à l'exception du dernier d'entre eux, Wens, qui s'offre un petit plaisir en anticipant la visite de son supérieur direct et en se soustrayant malicieusement à ce rituel de domination.

Citons encore, dans *Manon*, les premiers pas parisiens du jeune couple formé par Manon et Robert, montrés à travers une enfilade de mini-scènes qui semble les propulser d'un intérieur à l'autre, avec une escalade dans le luxe des environnements corrélative d'une surcharge figurative dans les images : plus le couple, entraîné par ses riches amis, « s'élève » socialement, plus Robert doit s'accommoder de la contrepartie de cette ascension, à savoir le nombre de plus en plus élevé d'hommes entourant Manon de leur sollicitude. Mais à la différence de l'exemple de *L'Assassin habite au 21*, ici, il ne s'agit pas seulement d'exposer un mécanisme social : à l'issue de ce parcours spatio-temporel, on comprend que la progressive raréfaction du volume d'air dans la composition des images a aussi pris en charge l'anxiété et l'étouffement grandissants de Robert, qui regrette de plus en plus le temps de sa rencontre avec Manon ; eux qui ont commencé leur histoire d'amour seuls au monde (dans une église en ruines en Normandie, puis dans une maison abandonnée de la campagne profonde), la capitale les fait en effet passer dans des espaces de plus en plus pathogènes et surpeuplés, mettant en péril leur relation.

On mesure alors tout le « courant » contraire accumulé que « remonte » Manon à la fin du film, lorsqu'elle s'embarque *in extremis* à la suite de Robert dans le train pour Marseille, et qu'elle doit, pour le retrouver, traverser péniblement plusieurs de ces espaces surpeuplés (en l'occurrence, des wagons successifs remplis de passagers entassés les uns sur les autres). C'est parce qu'il survient à la fin de ce parcours d'ensemble tracé à l'intérieur du film entier, que l'on peut dire que le moment où Manon arrive finalement à hauteur de Robert pour se jeter dans ses bras (cela coïncide avec l'irruption d'un spectaculaire jet de fumée qui épouse leur émotion et les isole de ce monde surpeuplé) constitue la scène la plus intensément mélodramatique et passionnée du cinéma de Clouzot.

[Pour Robert et Manon, le parcours s'achèvera d'ailleurs dans la solitude la plus extrême, au cœur du désert palestinien, avec un paysage de cactus qui évoque les « vivants piliers » d'une sorte de

« temple naturel » – comme un écho terminal à l'église en ruines dans laquelle les deux jeunes gens s'étaient, au début du film, prêtés serment.]

Ainsi, en étudiant ces séquences composées de mini-scènes enfilées les unes dans les autres et en constatant la prolongation de leurs échos formels tout au long des films, on prend la mesure de l'ampleur et de la précision de la construction dramatique de l'espace dans les films de Clouzot : dans l'architecture mouvante du montage cinématographique, chaque fragment a sa place dans un ensemble logique et organique dont il ne pourrait être retiré sans menacer l'édifice global. Chacun d'eux contribue à porter un mouvement sensible pensé à l'échelle du film entier.

Et comme on le voit à travers l'exemple paroxystique de *Manon*, à côté des courants électriques qui composent la scénographie lumineuse, il y a donc aussi dans les films de Clouzot des courants énergétiques, comparables aux courants fluviaux, qui déterminent la scénographie des corps dans l'espace. Dans *Quai des orfèvres*, on trouve une autre succession de mini-scènes au cours de laquelle le couple Martineau semble poursuivre, d'un espace-temps à l'autre, la même conversation houleuse sur l'attitude équivoque de Jenny et la nature exacte des intentions de l'homme influent (Brignon, incarné par Charles Dullin) qui pourrait favoriser sa carrière. Cette séquence est organisée à travers une succession de portes que l'on ouvre et que l'on ferme nerveusement, telle une succession de « seuils » à travers lesquels circule, en se renforçant à chaque étape, l'énergie noire et colérique de l'affect jaloux qui propulse Martineau au-devant dudit Brignon (en se faisant ouvrir deux nouvelles portes, celle du restaurant et, à l'intérieur de celui-ci, celle du cabinet particulier dans lequel le vieillard attendait Jenny), et au-devant de son destin aussi bien (c'est à cette occasion que Martineau prononce les menaces de mort qui pèseront si lourd contre lui lorsque Brignon sera trouvé assassiné).

L'espace, l'action, le montage, la lumière : tout semble se lier pour construire dans le corps du film une sorte de circuit énergétique qui propulse Martineau vers celui qu'il imagine être son rival. Mais pour revenir de la maison du crime où ses affects l'ont conduit, c'est une autre affaire. Sa voiture ayant été dérobée, Martineau doit prendre au pas de course la direction de l'Eden, le théâtre de variétés dans lequel il est censé se retrouver à la fin de la représentation pour assurer son alibi. Mais aussi bien à l'entrée du métro (où le flot des passants quittant la station empêche temporairement Martineau d'y pénétrer) qu'à celle du théâtre (où la sortie du public retarde encore sa propre entrée), l'architecture dramatique et scénographique du film ne cesse à présent d'exposer le protagoniste à des courants contraires, comme s'il devait remonter un fleuve hostile.

Plus loin dans le film, lorsque Martineau menace d'être à nouveau emporté par ce « courant » énergétique malsain qui le propulse sur la piste de sa femme, alors qu'il s'élance à la suite de celle-ci qui vient de quitter l'appartement, il tombe immédiatement nez-à-nez, à peine la porte ouverte, sur un « barrage » composé par le groupe de policiers venus le mettre en état d'arrestation, et qui stoppe net sa progression. Nettement antiréaliste (comment Jenny a-t-elle pu passer quelques secondes plus tôt au même endroit sans remarquer lesdits policiers ?), la scénographie n'en est que plus frappante dans les termes spatiaux-dynamiques d'une circulation de l'énergie pulsionnelle : il fallait ce « barrage » de la Loi (et la mésaventure morale qu'il implique) pour arrêter le mouvement sensible de la folie de Martineau.

Toutes les portes, tous les rideaux qui s'ouvrent (comme celui qui, au début du film, dévoile, par la fenêtre de la photographe, l'arrivée du vieux Brignon) sont porteurs de menace dans *Quai des orfèvres* : ils y libèrent des énergies mauvaises. Martineau, lui, ne rêvait que d'une chose, c'était de se retrouver seul avec sa femme, dans l'ombre, derrière une porte close, de l'autre côté du « rideau » (comme au café-concert, lorsque ce dernier tombe sur la scène et isole le couple), à l'écart de la « salle » – comme de toute société remplie de prétendants potentiels. Ce sera d'ailleurs la « récompense » (provisoire ?) que le film lui accordera à la fin de son « chemin de croix », le matin de Noël, alors qu'il rentre chez lui avec Jenny, les mains blessées comme celles du Christ ressuscité, et qu'on s'apprête à baisser les rideaux afin de favoriser sa convalescence, veillée par son épouse renonçant (temporairement ?) à la lumière pour lui.

Comme on le voit à travers ces quelques exemples, « cela » (l'espace, la lumière, l'affect, l'énergie) communique et circule en permanence chez Clouzot, et si l'on s'est en priorité arrêté sur la composition des images, il nous faut ouvrir, en conclusion, un petit paragraphe sur le son. Ce dernier

constitue en effet une composante essentielle de l'architecture spatiale-dynamique dans le cinéma de Clouzot. Qu'on se souvienne, par exemple, dans *Le Corbeau*, de la fuite de Marie Corbin (Hélène Manson) dans les ruelles pavées de St-Robin, poursuivie par les clameurs d'une foule dont aucun spectateur ne doute qu'elle est lancée à ses trousses, quand bien même aucun autre personnage n'est visible à l'écran : c'est comme si la ville elle-même, ici, prenait vie, et scandait le slogan vengeur menaçant de lynchage l'infirmière vêtue de noir (ressemblant métaphoriquement au « corbeau » qu'on l'accuse d'être). Nous pourrions aussi revenir sur la complexe circulation sonore des bruits d'eau qui ruissellent tout au long des *Diaboliques*, ce film sur « des baignoires qu'on remplit et des piscines qu'on vide » : d'une pièce à l'autre (Delasalle, inanimé dans la chambre, connaît un dernier hoquet d'attention en entendant que l'on vide la bouteille remplie de sédatif dans la salle de bains mitoyenne), d'un appartement à l'autre (le voisin, incarné par Noël Roquevert, s'indigne des nuisances nocturnes occasionnées par les mouvements d'eau dans la baignoire où l'on noie Delasalle), de l'intérieur vers l'extérieur (lorsque les deux femmes s'appêtent à jeter le cadavre dans la piscine, elles sont interrompues par un bruit de chasse d'eau signalant un potentiel témoin nocturne), et ainsi de suite.

Sur le plan de la spatialité sonore, la cohabitation des personnages avec le monde de la scène, si familier à Clouzot, est décisive. C'est elle qui, dans *Quai des orfèvres*, permet à l'orchestre de la salle de cabaret *L'Eden* de ponctuer en *live* la sortie des lieux par Martineau (qui n'y traînait que pour se constituer un alibi), par un roulement de tambour et un claquement de cymbales qui chargent d'une dimension ironique et artificielle le stratagème du petit pianiste. C'est elle qui justifie qu'un orchestre de cordes accompagne de son assourdissant et crissant tintamarre le premier interrogatoire que l'inspecteur Antoine fait subir à Martineau dans une salle de bal (l'orchestre étant bien visible en arrière-plan dans les plans sur ce dernier, comme une manifestation palpable de son angoisse bouillonnante). À la fin de *La Vérité*, c'est encore la musique, en l'occurrence *L'Oiseau de feu* de Stravinsky – dans une version censée être dirigée par Gilbert et faire l'objet d'une retransmission hertzienne –, qui accompagne la lamentable dérive sentimentale de Dominique à travers la ville : à l'instar du Martineau de *Quai des orfèvres*, l'héroïne suit ainsi le courant porteur de son affect négatif jusqu'à l'appartement de son ancien amant, pour l'issue fatidique que l'on connaît (elle fait « feu »). La musique est aussi ce qui fait que « cela » circule et communique, d'un espace à l'autre, dans le montage alterné qui clôt *Le Salaire de la peur*. Bien que séparés de 500 km, Mario (Yves Montand) dans son camion, et Linda (Véra Clouzot) dans la gargotte de Las Piedras, écoutent tous deux la même retransmission radiophonique du *Beau Danube bleu* : ainsi, tout le monde « danse » en même temps (tout à sa joie, Mario décrit des arabesques avec son véhicule sur les routes sinueuses), et à la fin, tout le monde *tombe* (Mario dans le ravin, et Linda évanouie dans le bar, comme si elle avait déjà senti, instantanément, la chute mortelle de son amant).

Voilà un épilogue filmique qui synthétise à merveille le pessimisme surplombant d'un cinéma souvent accablant de noirceur, dans lequel les personnages portent des ombres trop lourdes pour eux, que ce soit dans la nuit parisienne ou dans une Amérique latine écrasée de soleil. Mais il s'agit également d'un cinéma, du mouvement, du montage, de la *circulation*, qui a réussi à convertir en termes plastiques-dynamiques un univers obsessionnel et angoissé. Ce faisant, ce cinéma *respire* puissamment, beaucoup plus qu'on ne l'a dit jusqu'ici (en le décrivant comme statique ou étouffant...). Il respire certes d'un souffle sombre, chargé d'effluves, mais c'est la forme choisie par son auteur pour prendre en charge, par les moyens propres au film, les énergies négatives qui meuvent les hommes dans les recoins gris du monde. Et si les « architectures mouvantes-lumineuses » de Clouzot n'accordent à ces hommes que très peu d'issues (et aux femmes encore moins), l'impact sensible et moral de leurs odyssées malheureuses confère à cette filmographie atypique (elle-même en mouvement permanent) une aura durable doublée d'une saisissante faculté d'imprégnation.