



Fiche technique	1
Réalisateur Henri-Georges Clouzot, le perfectionniste	2
Des acteurs aux personnages Déjouer les clichés	4
Genre Le polar à la française	6
Récit Essayer d'y voir clair	7
Plans Miroirs et faux-semblants	8
Découpage narratif	10
Décor La scène et ses coulisses	11
Séquence Première confrontation	12
Photographie Le regard et le désir	14
Contexte Une société à reconstruire	16
Musique Drame et mélodies	18
Critique Réception et postérité	20

● Rédacteur du dossier

Louis Séguin est né en 1987. Il est rédacteur aux *Cahiers du cinéma* depuis juin 2014. Il a coréalisé un moyen métrage avec Laura Tuillier (*Les Ronds-points de l'hiver*, 2016), et réalisé le moyen métrage *Saint-Jacques-Gay-Lussac* en 2018. Il programme et anime un ciné-club au cinéma l'Arlequin. Il a également rédigé les documents pédagogiques sur *38 Témoins* de Lucas Belvaux pour Lycéens et apprentis au cinéma et sur le programme de courts métrages *D'ici et d'ailleurs* pour Collège au cinéma.

● Rédacteur en chef

Joachim Lepastier est membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* depuis 2009, et enseigne dans des écoles d'architecture et de cinéma. Il a également rédigé les documents pédagogiques sur les films *L'Exercice de l'État* de Pierre Schoeller, *De battre, mon cœur s'est arrêté* de Jacques Audiard, *Une Séparation* d'Asghar Farhadi, *Blow Out* de Brian De Palma (tous ces titres pour Lycéens et apprentis au cinéma) et *Les Bêtes du Sud sauvage* de Benh Zeitlin, pour Collège au cinéma.

Fiche technique

[cf. vidéo en ligne L'affiche]

VIDÉO
EN
LIGNE

● Générique

QUAI DES ORFÈVRES

France | 1947 | 1h47

Réalisation

Henri-Georges Clouzot

Scénario

Henri-Georges Clouzot et
Jean Ferry, d'après le roman
Légitime Défense de
Stanislas-André Steeman

Image

Armand Thirard

Son

William-Robert Sivel

Décors

Max Douy

Costumes

Jacques Fath

Montage

Charles Bretoneiche

Musique

Francis Lopez

Tournage

Studios de Neuilly et
Saint-Maurice, en 1946

Production

Majestic

Format

1.37, 35mm, noir et blanc

Sortie

3 octobre 1947 (France)
8 novembre 2017 (reprise France)

Prix

Grand prix international pour la
meilleure réalisation, festival de
Venise, 1947

Interprétation

Louis Juvet	Inspecteur Antoine
Suzy Delair	Jenny Lamour
Simone Renant	Dora
Bernard Blier	Maurice
Pierre Larquey	Émile
Robert Dalban	Paulo
Charles Dullin	Brignon
Raymond Bussières	Albert
Jeanne Fusier-Gir	Pâquerette
	la dame du vestiaire
Claudine Dupuis	Manon

Affiche, 1947 © Majestic Films / Ciné-France



● Synopsis

À Paris, Jenny Lamour est une jeune chanteuse de music-hall mariée à un mari jaloux, Maurice Martineau, lui-même pianiste-accompagnateur. Ils partagent un appartement situé au-dessus d'un studio photo, spécialisé dans le «nu artistique» et tenu par une amie du couple, la blonde Dora. Jenny accepte un rendez-vous avec Brignon, un habitué fortuné du studio de Dora. Par bravade, Jenny révèle ce rendez-vous à son mari qui se rend, à l'insu de sa femme, au restaurant convenu et menace de mort l'homme d'affaires. Rentrant un soir chez lui, Maurice ne trouve pas sa femme — elle s'est rendu au chevet de sa grand-mère, sans que Maurice ne soit parvenu à la joindre au téléphone — mais découvre l'adresse de Brignon, villa Saint-Marceaux. Il s'y précipite armé, non sans avoir fait un détour par un music-hall pour se constituer un alibi. Arrivé au domicile de Brignon, il le trouve assassiné et, en sortant, s'aperçoit qu'on lui a volé sa voiture. Jenny avoue le crime à son amie Dora, qui s'en va rechercher chez Brignon les «renards» que Jenny avait oubliés. Maurice à son tour raconte sa nuit à Dora, et parvient enfin à joindre sa femme au téléphone, chez la grand-mère. L'inspecteur principal-adjoint Antoine est chargé de l'enquête. Il entend les différents suspects. On apprend qu'un cheveu blond a été retrouvé sur les lieux du crime et qu'un chauffeur de taxi a chargé une femme blonde. Ses soupçons s'orientent vers Maurice, dont il découvre la fragilité de l'alibi. Mais Dora est formellement reconnue par le chauffeur de taxi, tandis que le voleur de la voiture de Maurice, un ferrailleur dénommé Paulo dont la maîtresse est également blonde, est activement interrogé par la police judiciaire. Maurice est placé en détention préventive. Il tente de se suicider tandis que Jenny, pour sauver son mari, avoue le meurtre. Puis Dora tente à son tour d'endosser le crime. Mais l'inspecteur Antoine, grâce à son intuition et à un interrogatoire «poussé», est parvenu à démontrer la culpabilité de Paulo. ■

Réalisateur

Henri-Georges Clouzot, le perfectionniste

Quai des Orfèvres appartient à la première partie de la carrière d'Henri-Georges Clouzot, sa « période policière », avant que le cinéaste n'aille vers d'autres inspirations et quelques expérimentations.

Henri-Georges Clouzot est né le 20 novembre 1907, à Niort. C'est un homme du début du siècle, qui a découvert le cinéma avec les films muets (l'arrivée du « parlant » datant de la fin des années 1920), ce qui a de l'importance pour comprendre sa façon de penser une histoire à l'aide de motifs visuels. D'une famille de libraires, il s'oriente très tôt vers le monde du spectacle. Arrivé à Paris, il fréquente les music-halls, écrit pour quelques journaux et devient le secrétaire d'un célèbre chansonnier de l'époque, René Dorin. Les milieux de la chanson et du cinéma se côtoient, et Clouzot trouve vite du travail comme superviseur de scénarios grâce au producteur Alphonse Osso. Cette activité le mène aux studios Babelsberg de Berlin en 1932, en pleine montée du nazisme. Revenu en France en 1934 et atteint d'une tuberculose, il passe quatre ans en sanatorium, où il s'adonne à la lecture, notamment de romans policiers. Quand il en sort, en 1938, il devient scénariste (*Le Révolté* de Léon Mathot, *Le Duel* de Pierre Fresnay...).

● La trilogie policière

Lorsque la Seconde Guerre mondiale éclate, Clouzot a atteint la maturité nécessaire pour des projets plus personnels. Le producteur allemand Alfred Greven, chargé par l'occupant de chapeauter un nouveau studio de cinéma actif en France mais géré par des capitaux allemands, la Continental Films, demande au scénariste de travailler à l'écriture du *Dernier des six* de Georges Lacombe, puis des *Inconnus dans la maison* d'Henri Decoin. Sûr de son talent, il accepte en 1941 de lui confier sa première réalisation, *L'assassin habite au 21*. Le film raconte une enquête policière adaptée d'un texte de Stanislas-André Steeman, dont les personnages principaux sont interprétés par Pierre Fresnay et Suzy Delair, la compagne de Clouzot. Le grand succès public et critique du film lance la carrière du réalisateur, qui enchaîne avec une sordide histoire de délation adaptée d'un fait divers des années 1920, *Le Corbeau* (1943). En cette période d'occupation et de collaboration, le sujet est brûlant et Clouzot forge sa réputation de cinéaste pessimiste, révélant la noirceur de l'âme humaine. *Le Corbeau* met surtout en péril la carrière si bien lancée de Clouzot, puisque le film le brouille avec Greven d'abord, puis avec le Comité d'épuration du cinéma français à la Libération, qui le juge antifrançais. Clouzot est interdit de tourner, ayant frayed avec une industrie complaisante avec l'occupant nazi. Fort du soutien de nombreux intellectuels du cinéma et d'ailleurs (Henri Jeanson, Jacques Becker, Jean-Paul Sartre, Albert Camus...), cette interdiction est levée et lui permet d'entreprendre en 1947 l'adaptation d'un autre texte de Steeman : *Légitime Défense*, qui devient *Quai des Orfèvres*. Il s'agit encore d'un film policier, et c'est aussi un tour de force stylistique qui lui vaut un immense succès, en France comme à l'étranger, en salles comme en festivals. Peu de temps après, Henri-Georges Clouzot et Suzy Delair se séparent. Avec l'actrice, c'est une source d'inspiration qui s'en va, et la fin de la première période de la filmographie de Clouzot.

● Chemins de traverse

Le réalisateur adapte alors un texte classique, *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost (sous le titre *Manon*, en 1948), abordant de front la question de l'amour et du couple, puis tourne en 1949 une comédie avec Bourvil, *Miquette et sa mère*. Au début des années 1950, il rencontre sa future femme, Véra Clouzot, qui joue un rôle très important dans sa vie. Avec elle, il découvre le Brésil, dont elle est originaire. Ce voyage lui inspirera la réalisation en 1952 du *Salaire de la peur*, film au grand retentissement adapté d'un roman de Georges Arnaud : l'épopée d'un camion rempli de nitroglycérine, conduit par deux aventuriers (Yves Montand et Charles Vanel) assis au sens propre sur de la dynamite. Ce film permet à Clouzot de prouver une fois de plus sa maîtrise du suspense. Avec son film suivant, *Les Diaboliques* en 1954, le réalisateur adapte *Celle qui n'était plus* du tandem Boileau-Narcejac. Il confie l'un des rôles principaux à sa femme Véra, tout en revenant à l'origine de son style puisqu'il s'agit d'un film policier doté d'un stupéfiant dénouement. Clouzot tire le genre vers le cinéma fantastique, ce qui ne manque pas d'impressionner encore davantage les (nombreux) spectateurs. Parmi ceux-ci, on compte sans doute Alfred Hitchcock qui, quatre ans plus tard, en 1958, adaptera un autre roman de Boileau-Narcejac aux allures de polar fantastique : *D'entre les morts* qui deviendra *Vertigo* (*Sueurs froides* en version française), film classé au sommet des anthologies du cinéma.

« Le film policier est un moyen pour faire passer ce que l'on veut. Comme les gens sont entraînés dans le suspense, on peut leur faire avaler plus de choses que si l'on raconte une histoire psychologique. »

Henri-Georges Clouzot, émission *Au cinéma ce soir*, 6 décembre 1971

● Vers la modernité

Après 15 ans de carrière comme réalisateur et à près de 50 ans, Clouzot délaisse le genre policier et explore une nouvelle voie, plus expérimentale, au moins le temps d'un film documentaire : *Le Mystère Picasso*, où le peintre dessine en plan fixe, sur des supports translucides que la caméra filme par derrière. En quête de modernité, il utilise la couleur pour la première fois et consacre son amour de l'art des autres. Il fait ensuite une incursion dans le film d'espionnage (*Les Espions*, 1957), puis donne à la plus grande vedette du moment, Brigitte Bardot, un rôle important dans *La Vérité* (1960), trois ans avant que Jean-Luc Godard, cinéaste emblématique de la nouvelle génération, la fasse jouer dans *Le Mépris*. Cette génération de la Nouvelle Vague n'aime pas l'œuvre de Clouzot, qui incarne pour elle une façon dépassée de faire des films. Son approche perfectionniste et démiurgique au service d'une vision misanthrope du monde, est à leurs yeux l'antithèse de la vitalité du cinéma et de l'époque. Comme pour s'assurer de rester dans le coup, Clouzot s'engage dès 1962 dans un film aux enjeux

Filmographie

Scénariste

- 1931 *Je serai seul après minuit*
(Jacques de Baroncelli)
1938 *Le Révolté* (Léon Mathot)
1939 *Le Duel* (Pierre Fresnay)
1939 *Le monde tremblera*
(Richard Pottier)
1941 *Le Dernier des six*
(Georges Lacombe)
1941 *Les Inconnus dans la maison* (Henri Decoin)
1955 *Si tous les gars du monde*
(Christian-Jaque)

Réalisateur

- 1931 *La Terreur des Batignolles*
(court métrage)
1941 *L'assassin habite au 21*
1943 *Le Corbeau*
1947 *Quai des orfèvres*
1948 *Manon*
1949 *Le Retour de Jean*
1949 *Miquette et sa mère*
1952 *Le Salaire de la peur*
1954 *Les Diaboliques*
1955 *Le Mystère Picasso*
(documentaire)
1957 *Les Espions*
1960 *La Vérité*
1964 *L'Enfer* (inachevé)
1966 *Grands chefs d'orchestre*
(cinq documentaires)
1968 *La Prisonnière*



Henri-Georges Clouzot © Cinémathèque française / Succession HGC

expérimentaux, qui aurait dû être le plus important de sa carrière : *L'Enfer*, un drame sur la jalousie avec Serge Reggiani et Romy Schneider. Le tournage est titanesque, trop : l'acteur principal tombe malade, et peu après Clouzot lui-même subit un infarctus qui le contraint à tout arrêter. De ce film, il ne reste que des rushes qui témoignent de recherches visuelles passionnantes pour transcrire en images la paranoïa délirante provoquée par la jalousie. Ce film maudit a fait l'objet en 2009 d'un documentaire de Serge Bromberg, *L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot*, comportant de nombreuses et stupéfiantes images inédites. Ironie de l'histoire, c'est un réalisateur de la Nouvelle Vague, Claude Chabrol, qui se réappropriera le scénario de *L'Enfer* pour en proposer sa version en 1994, avec Emmanuelle Béart, François Cluzet et Marc Lavoine au casting.

L'infarctus de Clouzot est un véritable coup d'arrêt dans sa carrière. Le réalisateur, qui a perdu sa femme Véra quelques années plus tôt, entame la dernière partie de sa vie. Après Picasso, il filme en 1966 le chef d'orchestre Herbert von Karajan au travail, cette captation documentaire étant plus à la portée de sa santé fragile qu'un nouveau projet de

fiction, après le fiasco de *L'Enfer*. Il réalise tout de même un dernier film quelques années plus tard, *La Prisonnière* (1968), à la fois très personnel et éprouvant. Le tournage est interrompu par une dépression de Clouzot et les événements politiques de mai 1968. Lorsqu'il reprend, l'autoritarisme de Clouzot sur le plateau apparaît définitivement anachronique. De fait, le réalisateur ne tournera plus jusqu'à sa mort, en 1977. Mais ses films sont restés, pour beaucoup, des classiques du cinéma français, et peu de cinéastes ont une reconnaissance aussi importante que lui de la part des générations suivantes. L'année 2017, qui marque le quarantième anniversaire de sa mort, a constitué une sorte de jubilé avec de nombreuses ressorties en salle, ainsi qu'une copieuse exposition à la Cinémathèque française, «Le Mystère Clouzot», présentant le cinéaste en «chercheur d'absolu» et artiste total. ■

Des acteurs aux personnages

Déjouer les clichés

Entre des personnages parfois proches de l'archétype et leurs interprètes dotés d'une image déjà connue, Clouzot s'appuie sur certains codes de fiction et de jeu pour mieux surprendre le spectateur.

Henri-Georges Clouzot était connu pour ses relations à la fois privilégiées et conflictuelles avec les comédiens. Que ceux-ci aient été célèbres ou non, le cinéaste avait pour méthode de les éprouver nerveusement afin qu'ils accomplissent leurs performances dans un état proche de la crise. Comme beaucoup de films de sa carrière, l'affiche de *Quai des Orfèvres* comporte des noms très célèbres, façon de s'approprier et de jouer avec l'image des comédiens de son temps. Du côté des personnages, cette exigence correspond à une réputation de pessimisme souvent accolée à ce cinéma. Est-ce parce qu'ils n'arrivent pas à accorder leurs désirs, voire à communiquer entre eux, jusqu'à être menés dans l'impasse ? Dans une certaine mesure, c'est effectivement le cas dans *Quai des Orfèvres*, même si le trajet du film consiste justement à rassembler les personnages en mettant fin aux mensonges.



● Suzy Delair (Jenny Lamour) : la fausse légèreté

Suzy Delair, l'interprète de Jenny Lamour, était à l'époque la compagne d'Henri-Georges Clouzot. Avant de rencontrer celui qui en a fait une vedette de cinéma, elle était connue du monde du music-hall. Elle reste donc assez proche du rôle, puisqu'elle interprète une chanteuse triomphant avec des chansons légères. Son personnage se rattache à une tradition (notamment littéraire) qui datant du début du XIX^e siècle et décliné en plusieurs termes : la grisette, la cocotte, la lorette. Ceux-ci sont souvent synonymes de femme entretenue, jouant de ses charmes pour faciliter ses projets ou améliorer son train de vie. Gouailleuse au fort accent des faubourgs parisiens, comédienne née, Suzy Delair «joue à jouer» ce rôle à merveille. Elle est présentée d'emblée comme faisant rêver hommes et femmes, de tous les âges. Vue par les yeux de Maurice, à travers une porte vitrée, elle apparaît comme une image inaccessible. Elle-même rêve d'un succès plus grand, animée depuis toujours par le refus de la misère dans laquelle elle a grandi, comme elle l'explique à l'inspecteur Antoine. Prête à tout et persuadée de pouvoir jouer de ses charmes sans pour autant devoir céder au désir des hommes qui aideraient son ascension, elle accepte un rendez-vous avec le riche et libidineux Brignon qui lui promet un avenir dans le cinéma. Le personnage de Jenny est essentiellement duplice, puisqu'elle est obligée de ruser pour tracer sa carrière. Mais derrière l'image glamour dont elle surjoue devant le public ou l'objectif photographique de Dora, elle affirme à plusieurs reprises sa fidélité absolue à son mari Maurice. Seulement la peur de la jalousie de celui-ci la conduit à lui mentir, notamment sur son implication dans le déroulé du

crime de Brignon. Seule Dora (et le spectateur) recueille ses confidences. Ne voulant pas mettre en péril sa carrière, elle dissimule ce qu'elle croit être son crime accidentel avec un aplomb impressionnant. Mais lorsque Maurice tente de se suicider en prison, Jenny se confie en larmes à l'inspecteur Antoine, n'ayant pas mesuré la gravité de la situation. La richesse de *Quai des Orfèvres* consiste à déjouer un cliché de légèreté en plongeant Jenny Lamour dans une situation dramatique. C'est même précisément parce que son mari est hanté par le cliché de la chanteuse légère qu'il lui prête des intentions qu'elle n'a pas. Le rôle de Suzy Delair recouvre alors une profondeur qui dément les idées toutes faites.



● Bernard Blier (Maurice Martineau) : jalousie et désespoir

Bernard Blier est connu du grand public pour ses rôles dans des comédies populaires des années 1960 (*Les Tontons flingueurs*, *Les Barbouzes*, *Le Grand Restaurant*). Formé au Conservatoire avant la Seconde Guerre mondiale, il se fait connaître par des rôles secondaires dans des films importants de la fin des années 1930, notamment ceux de Marcel Carné. Son rôle de Maurice dans *Quai des Orfèvres* le fait accéder à une plus grande célébrité. Comme à Suzy Delair, Clouzot fait tenir à Bernard Blier un rôle nourri d'un personnage que l'acteur a déjà interprété, le mari trompé et jaloux. Mais comme dans le cas du personnage de Suzy Delair, celui de Blier est détourné. Maurice est plus désespéré que comique ou ridicule. Blier joue avec fièvre ce dépassement du cliché de la jalousie grotesque, jusqu'à sa tentative de suicide. Pour obtenir cette fièvre, nombreux sont les témoignages (à commencer par celui de Blier) racontant comment Clouzot a malmené son comédien qui livre une performance impressionnante de densité et d'énergie. Dans l'entretien en bonus du DVD, Blier confie avec un sourire : «*Il m'a foutu une gifle, parce qu'il est fou ! Mais c'était très drôle. Tout le monde a cru qu'on allait être brouillés pour ça, pas du tout*»¹. Par souci de véracité, il a aussi commandé une vraie transfusion de sang dans la scène de l'infirmerie. Le désespoir de Maurice est tellement fort qu'il est prêt à risquer la guillotine pour venger sa jalousie. Quand il trouve Brignon déjà mort, c'est comme un nouvel affront pour lui : dans son esprit, non seulement il n'a pu empêcher la trahison de sa femme, mais en plus il n'a pu se venger lui-même et, cerise sur le gâteau, il se doute qu'il sera accusé du crime. Si Jenny Lamour est le personnage qui rebondit en toute circonstance et tient la situation en main, Maurice au contraire est celui auquel les situations échappent. Sa solitude dans les déconvenues est accentuée par la mise en scène qui l'isole, notamment le soir du crime où il marche contre la foule. Dans le caractère de Maurice entre aussi un peu de lâcheté lorsqu'il est confronté à l'inspecteur Antoine. Mais son acte désespéré, lorsqu'il tente de mettre fin à ses jours en cellule, est autant une fuite à mettre au compte de sa faiblesse qu'une soudaine manifestation de sa force de caractère.

1 Collection «Au cinéma ce soir», émission diffusée le 6 décembre 1971 et réalisée par Solange Peter et Armand Panigel, archives INA.



● Louis Jouvet (l'inspecteur Antoine): la majesté populaire

Louis Jouvet reste probablement l'un des acteurs les plus célèbres et respectés du **XX^e** siècle. Né en 1887, le comédien, qui disait préférer le théâtre au cinéma, a régné sur les planches dès les années 1920, comme acteur, metteur en scène et professeur au Conservatoire, où Bernard Blier figurait parmi ses élèves. Cette préférence pour le théâtre n'a pas empêché Jouvet de tenir des rôles mémorables dans de nombreux films des années 1930 et 1940 (notamment dans *Drôle de drame* en 1937 et *Hôtel du Nord* en 1938, aux répliques passées dans le langage courant). Clouzot joue avec ce statut de tête d'affiche dans *Quai des Orfèvres*, en lui offrant le rôle du professionnel qui sait démêler le vrai du faux. Mais aussi en différant son apparition, assez tardive et donc surprenante. Le spectateur ne le voit qu'à la 37^e minute du film, à la fois magistral, pourvu d'une ombre qui le grandit encore, et modeste, présenté dans un petit appartement mal chauffé. Comme la chanteuse légère et le mari jaloux, le personnage de l'inspecteur Antoine tient en partie du stéréotype. Ce vieux garçon, revenu des colonies où il a eu un enfant sur lequel il veille quand ses enquêtes lui en laissent le temps, est solitaire et droit. S'il est bourru et parfois fourbe dans ses méthodes (comme lorsqu'il menace le chauffeur de taxi pour qu'il identifie Dora), il a un grand cœur, et est attaché à son métier par amour de la justice. La stature de Jouvet donne immédiatement au personnage son aura, comme sa diction particulière, très assurée et atypique, lui donne sa couleur. Et s'il est perdu dans les mensonges des autres personnages au début, il ne tarde pas à faire la lumière sur ce qui s'est vraiment passé le soir du crime, usant de sa bonhomie et de son autorité comme d'outils propres à faire éclater la vérité.



● Simone Renant (Dora): l'amie du couple et amoureuse transie

De son vrai nom Georgette Buigny, Simone Renant est une comédienne de théâtre formée au Conservatoire et ayant tenu principalement des seconds rôles au cinéma. Le personnage de Dora constitue un miroir pour le couple de Maurice et Jenny tout en recélant un secret qui la rend émouvante. Avec Dora, se met en place un triangle amoureux. Même si rien de concret n'arrive, les indices de son amour pour Maurice se multiplient dans un premier temps. Elle et lui étaient amis dans leur enfance, et elle semble mal

supporter son amour fusionnel pour Jenny. Elle agit pourtant dans l'intérêt commun du couple, n'hésitant pas à se compromettre sur la scène du crime et recueillant leurs confessions. On l'apprendra à la fin, elle était en fait amoureuse de Jenny. Rétrospectivement, cet aspect éclaire le personnage, notamment son comportement pendant la séance de pose où elle photographie Jenny. Observatrice discrète et dévouée, la blonde Dora est une sorte de double de l'inspecteur Antoine. La première fois que celui-ci apparaît, un bref fondu enchaîné les met en relation, comme s'ils échangeaient un regard complice [00:37:21]. À la fin du film, l'inspecteur ayant compris l'amour de Dora pour Jenny, va jusqu'à le formuler: «*Et puis je vais vous dire, vous m'êtes particulièrement sympathique, mademoiselle Dora Monnier (...), vous êtes un type dans mon genre.*» Ce personnage prêt à se sacrifier, et dont le dévouement échappe presque à ses bénéficiaires, fonctionne comme le pendant de l'inspecteur solitaire «qui ne fait que son boulot». ■

● Personnages et profondeur de champ

En dehors des procédés de mise en scène filmant Louis Jouvet en contreplongée et pourvu d'une ombre imposante, on peut en relever un étonnant, qui prouve l'inventivité technique de Clouzot. Lorsque l'inspecteur interroge Jenny dans sa loge, pendant qu'elle se change en arrière-plan, lui nous fait face en gros plan, et on remarque que les deux plans sont nets. Cet effet est possible uniquement grâce à l'utilisation d'une double focale, c'est-à-dire deux objectifs accolés faisant le point à des profondeurs différentes. Grâce à cet effet, l'inspecteur semble «voir net» au sens propre du terme, avoir un regard perçant. Cette lucidité, qui est celle de la justice idéale, permet à l'inspecteur de remettre de l'ordre dans le récit.

Ce procédé joue avec un principe de base de la mise en scène au cinéma: la profondeur de champ. Des éléments proches de la caméra et d'autres plus lointains sont mis en relation, créant une dynamique (se rapprocher, s'éloigner...). Un autre plan du film joue sur cette partition du cadre en deux, quand une chanteuse répète avec Maurice juste avant l'expédition de celui-ci chez Brignon. À droite, au fond du plan, Maurice est au piano, de dos, et Léopardi vient lui annoncer que Jenny est chez sa grand-mère. À gauche, en plan rapproché, la chanteuse tournée vers la caméra répète une chanson sur un amour malheureux. Avec son air mélancolique et pénétré, elle semble presque commenter pour le spectateur la situation de Maurice. On pourra attirer l'attention des élèves sur ce mode de composition, qui crée son propre «montage à l'intérieur du plan». Quelles sont les réactions des élèves devant les jeux d'échelle (personnages qui paraissent très grands à l'avant-plan, petits à l'arrière) permis par ce procédé? Que dit cette séparation de l'espace du rapport entre les personnages? Sont-ils réellement dans le même lieu, ou chacun isolés dans leurs «bulles»? Il est également possible de montrer aux élèves d'autres extraits de films utilisant ce procédé, dont la paternité technique est attribuée au chef opérateur Gregg Toland pour certains plans de *Citizen Kane* d'Orson Welles (1941). D'autres cinéastes américains, comme Brian de Palma, en ont fait un usage récurrent (notamment dans une fameuse scène à l'opéra dans *Les Incorruptibles* en 1987). Sur Internet, on trouve de nombreuses compilations de ce type de plans (taper «split focus shots» ou «split focus diopter» dans les moteurs de recherche) que l'on peut comparer à ceux de *Quai des Orfèvres*.

Genre

Le polar à la française

Quai des Orfèvres s'inscrit dans une tradition héritée du réalisme poétique des années 1930 et qui se renouvelle au sortir de la guerre.

Si Henri-Georges Clouzot a été durablement marqué par le cinéma étranger (allemand avec Fritz Lang, anglo-américain avec Alfred Hitchcock), ses premiers films, dont *Quai des Orfèvres*, s'inscrivent dans un genre qui a ses propres codes: le film policier français. C'est avec ce genre que Clouzot a commencé sa carrière de cinéaste en adaptant un roman de Stanislas-André Steeman (*L'assassin habite au 21*), et c'est le même auteur qu'il adapte (quoique sans fidélité aucune au texte d'origine¹) avec *Quai des Orfèvres*. Le polar français s'est toujours naturellement inspiré des romans policiers, ceux de Gaston Leroux bien sûr, et plus tard ceux de Georges Simenon, Pierre Véry ou, donc, Stanislas-André Steeman. Depuis les années 1930 et l'avènement du parlant, le film policier est assimilable à une branche du réalisme poétique, période du cinéma français caractérisée par la représentation de milieux populaires, la sophistication des dialogues (Jacques Prévert en est un auteur fameux) et une affection pour la nuit, cadre idéal d'une réalité déformée voire onirique. On peut citer comme exemple, pour les années 1930, des films comme *La Nuit du carrefour* de Jean Renoir (1932), *La Tête d'un homme* de Julien Duvivier (1933) ou *Le jour se lève* de Marcel Carné (1939). Pendant la guerre, le genre prospère, notamment parce que la diffusion des films de gangsters américains est interrompue. C'est aussi l'époque des débuts de Clouzot comme cinéaste.

● Du réalisme poétique au réalisme noir

À la Libération, le film policier continue de remplir les salles, notamment sous l'influence des romans publiés dans la «Série noire», qui popularise des personnages et des thèmes américains. Mais cette influence ne se ressent pas encore dans *Quai des Orfèvres*, qui reprend les caractéristiques du polar à la française mâtiné de réalisme poétique: le film se situe majoritairement de nuit, dans un milieu populaire voire quelque peu interlope typiquement parisien. On remarquera au passage que le chef opérateur du film, Armand Thirard, avait travaillé sur un grand nombre de films du réalisme poétique, ce qui confirme la continuité esthétique entre les deux décennies. La critique d'après-guerre parle volontiers de «réalisme noir» pour désigner ce mariage entre le polar et la continuation de la manière des années 1930, à propos de films comme *Les Portes de la nuit* de Carné (1946), *Panique* de Julien Duvivier (1947) ou encore *Manèges* d'Yves Allégret (1950).

Outre la nuit, très présente dans *Quai des Orfèvres*, les protagonistes constituent les fondations policières du film en incarnant des stéréotypes. En premier lieu l'inspecteur, bien sûr. Il ne s'agit pas encore d'un détective privé, ce n'est pas un commissaire, c'est un officier de la police judiciaire d'autant plus lié à un contexte français que le film porte pour titre ce qu'on pourrait appeler son habitat naturel. Le couple formé par Maurice et Jenny est lui aussi à rapprocher d'une tradition française fascinée par le monde du spectacle [cf. *Des acteurs aux personnages*, p. 4]. Seule Dora pourrait être assimilée à une figure hollywoodienne par la façon qu'elle a de scintiller mystérieusement (il n'y a qu'à voir la scène où elle fume, en gros plan, allongée sur son canapé, [00:37:15]). Mais justement, ce n'est pas le personnage que le film suit, lui préférant la dissimulatrice mais exubérante Jenny.

Si le genre policier possède ses propres codes, avançant par autoréférences et emprunts aux filmographies étrangères et à la littérature, il permet surtout de maintenir un état de tension chez le spectateur tout en lui montrant ce que l'on veut.

En effet, *Quai des Orfèvres* montre aussi bien une enquête policière que le monde du music-hall, la relation intime d'un ménage en crise ou les rapports entre collègues dans une grande institution de la République française, la police judiciaire [cf. *Contexte*, p. 16]. Clouzot le disait lui-même à propos de son film (voir l'entretien en bonus du DVD²): le polar est un point de départ pour parler de ce que l'on veut, ce qui en fait l'un des genres les plus souples qui soient. ■

Les Portes de la nuit de Marcel Carné, 1946 © Pathé



Panique de Julien Duvivier, 1947 © Les Acacias



Manège d'Yves Allégret, 1950 © Les Films Modernes / Discina



- 1 Dans un entretien donné en 1971 à l'émission «Au cinéma ce soir», Clouzot indique avoir acheté les droits du livre, plusieurs années après l'avoir lu, et en l'ayant «à peu près oublié».
- 2 Extrait de l'émission «Au cinéma ce soir».

Récit

Essayer d'y voir clair

Le scénario de *Quai des Orfèvres* ne se limite pas à la résolution d'une intrigue criminelle. Il ausculte un mal plus insidieux : la généralisation du mensonge.

Le scénario de *Quai des Orfèvres* est très original. L'inspecteur Antoine arrive tard, après un bon tiers de film, et l'identité de l'assassin ne cesse de changer, avant qu'un voyou de passage, d'une importance mineure dans le récit, ne passe aux aveux. Cette résolution en apparence déceptive dissimule une architecture scénaristique brillante. C'est parce que *Quai des Orfèvres* déjoue les attentes du spectateur qu'il est un film policier réussi.

● Au fil des mensonges

Le spectateur croit longtemps avoir accès au déroulé de la scène de crime. Maurice a l'intention de tuer Brignon, mais le trouve déjà mort lorsqu'il se rend chez lui. Il sait donc, et nous avec lui, qu'il est innocent, ce qui ne l'empêche pas de vouloir dissimuler sa venue chez la victime. Puis Jenny confesse à Dora qu'elle s'est rendue chez Brignon, et l'a assommé pour repousser ses avances. Pour Jenny, Dora et nous, c'est donc Jenny la meurtrière involontaire. Dora se rend à son tour chez Brignon pour récupérer les « renards » oubliés par Jenny, et effacer les traces que celle-ci aurait pu laisser. Au passage, elle y perd un cheveu blond. Jenny et Maurice se sentent donc chacun coupable. Dora, en guise d'intermédiaire, recueille leurs confessions sans dire à l'un ce que l'autre lui a déjà dit, car Maurice et Jenny sont engagés dans une crise de mensonges et de jalousie. Seulement Dora, on l'apprendra plus tard, est trop engagée dans cette relation pour être juste, puisqu'elle est amoureuse de Jenny. Pour mettre fin aux mensonges, il faut l'intervention d'un autre intermédiaire, extérieur et impartial, l'inspecteur Antoine.

Le fil est compliqué à remonter pour l'inspecteur, puisque tout le monde lui ment. Plus Maurice et Jenny dissimulent leur relation à Brignon, plus les soupçons de l'inspecteur se portent sur Maurice. En outre, son alibi s'effondre, puisqu'il n'a pas assisté de bout en bout au spectacle ce soir-là. Maurice, mauvais menteur, s'embrouille, mais la persévérance de l'inspecteur en vient à bout. Pourtant, le cheveu blond retrouvé sur les lieux du crime semble appartenir à Dora, laquelle est formellement reconnue par un chauffeur de taxi qui l'a prise à bord devant le domicile de Brignon, le soir du crime. Le soupçon se porte donc aussi sur elle. Puis, lorsque Jenny apprend la tentative de suicide de Maurice, elle reporte l'accusation sur elle-même pour le sauver. Alors Dora s'accuse à son tour pour épargner Jenny. Puisque tout le monde ment, l'inspecteur Antoine doit trouver la vérité presque *contre* ceux qui ont le plus intérêt à ce qu'elle soit révélée, puisqu'elle les innocent. S'ils sont innocents du crime de Brignon, ils sont bel et bien coupables de quelque chose : le mensonge, qui comme une maladie contagieuse pervertit leurs relations. Heureusement, le flair de l'inspecteur permettra de prouver la culpabilité de Paulo. Ce voyou ayant volé la voiture de Maurice et tiré sur Brignon est plus qu'un personnage sorti du chapeau à la dernière minute. Il avait aussi assassiné un collègue policier de l'inspecteur. Son arrestation a donc quelque chose de providentiel pour tous les personnages, comme un miracle de Noël en ce soir de réveillon. Le rythme du récit culmine à la fin : l'accélération produit un dénouement en cascade au cœur des locaux de la police, où les protagonistes sont tour à tour soupçonnés puis innocentés.



● De l'intimité à la justice

La résolution du crime par l'inspecteur marque aussi celle de la crise du couple. Cette façon d'imbriquer l'intime et la justice donne à *Quai des Orfèvres* son ton particulier. Si chaque personnage a ses raisons et ses objectifs [cf. *Des acteurs aux personnages*, p. 4], il y a une façon de les accorder entre eux. Cette façon, c'est l'éclatement de la vérité. D'une simple cachoterie entre une femme et son mari (le rendez-vous avec Brignon), Clouzot tire un drame policier. Plus le couple se ment, plus la situation judiciaire empire. Le miracle de Noël, juste après la tentative de suicide de Maurice, c'est le moment primordial de la confession, permettant le retour à une situation apaisée. Par ailleurs, la vie de ce couple est d'emblée prise dans une existence publique. L'institution de la justice y remplace progressivement l'univers du music-hall. C'est parce que Jenny est une chanteuse publique, destinée à plaire et dont l'image circule de photographies en affiches, que Maurice se montre jaloux. Il ne se rend pas compte de la fidélité de sa femme, parce qu'il la voit se donner au public, sans comprendre que ce n'est que du spectacle. Le passage par la justice est aussi une manière de réordonner la répartition entre vie intime et vie publique. Le couple formé par Maurice et Jenny se resserre jusqu'à la dernière image qu'on en voit : unis et souriants à leur fenêtre, alors que la félicité est revenue dans leur foyer. ■

● Ce que l'on sait, ce que l'on ne sait pas

Comme tout film policier, *Quai des Orfèvres* joue avec le suspens et l'envie du spectateur de connaître la vérité. On pourrait définir le suspens comme le fait de raconter une histoire en en différant volontairement un pan (l'identité du tueur, bien souvent).

Parallèlement, l'auteur du scénario (Clouzot lui-même, ici) joue avec ce que les personnages savent ou ignorent. D'ordinaire, l'inspecteur (ou le détective) sert de relais au spectateur, les deux découvrant la vérité au même rythme, au gré des indices récoltés.

Est-ce le cas ici ? N'en sait-on pas plus que l'inspecteur Antoine pendant une grande partie du film ? Quels personnages en savent autant que nous ? Est-ce que nous n'avancions pas au même rythme que Dora et Jenny, tandis que Maurice et surtout Antoine essaient de reconstituer des faits mystérieux ?

À ces réflexions, il faut ajouter un élément essentiel du film : la fausse piste, qui nous fait croire que l'on sait ce qui s'est passé. Quel est, en fin de compte, le seul personnage à connaître la vérité durant tout le film ? N'est-ce pas simplement le véritable assassin ?



Plans

Miroirs et faux-semblants

Les motifs du miroir et des reflets, trompeurs ou duplices, comme ceux des ombres poursuivant les personnages, alimentent la tension visuelle propre à *Quai des Orfèvres*.

On a vu, dans les pages précédentes, comment *Quai des Orfèvres* s'inscrit dans le genre du film policier en développant un grand nombre de thèmes. Fin scénariste, Henri-Georges Clouzot est aussi grand connaisseur des effets purement cinématographiques pouvant transcrire en images l'évolution d'une histoire ou d'un personnage. Pour donner à voir les tergiversations morales et psychologiques des personnages, voire leur duplicité, *Quai des Orfèvres* développe le motif du dédoublement à travers différentes trouvailles visuelles.

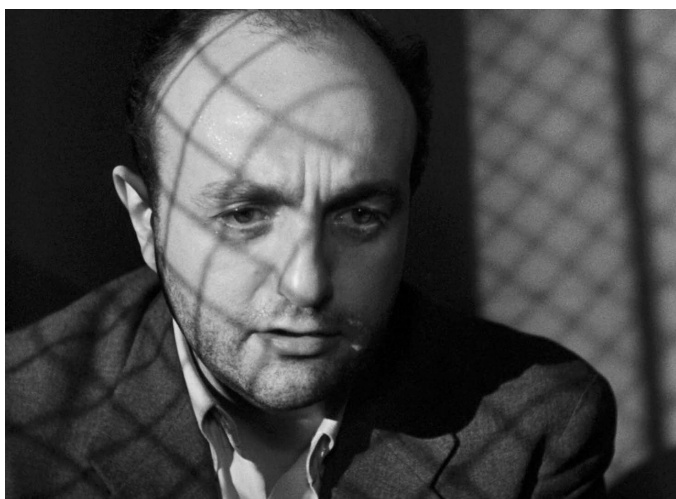
● Les reflets infidèles

Parmi ces trouvailles, le miroir occupe une place de choix. Placé dans le plan, il l'ouvre de l'intérieur, agrandit l'espace, mais il suggère surtout une dualité, une lutte intérieure pour le personnage qui s'y reflète. Les trois protagonistes (Maurice, Jenny et Dora) apparaissent à plusieurs reprises devant des miroirs, et ces apparitions marquent chaque fois une progression dans leurs trajets. En ce qui concerne Jenny, le miroir en pied qui la démultiplie au début du film [00:05:00] présente un personnage insaisissable, littéralement multiple : à la fois femme fidèle de Maurice et chanteuse légère, femme publique qui n'hésite pas à jouer de son charme pour parvenir au succès. C'est justement le moment où le montage, accompagnant la chanson *Avec son tralala*, montre Jenny

dans les différents contextes où elle évolue (le foyer, le travail, le spectacle), avec des tenues et des attitudes différentes. Plus tard, lorsqu'elle ment à Maurice à propos de son futur rendez-vous avec Brignon, c'est devant la glace de sa loge qu'elle le fait [00:15:23], comme un signe de sa duplicité. Autres reflets : les photos et affiches de Jenny la vedette, devant lesquelles on la voit parfois. Quand elle téléphone à Brignon [00:17:22] ou qu'elle hausse le ton contre Maurice [00:52:14], ces photos rappellent l'intérêt supérieur de Jenny, le succès, au nom duquel elle agit, et l'image d'elle que le succès façonne. Quand c'est Dora qui regarde la photo de Jenny [00:19:43], on perçoit à quel point la chanteuse est inaccessible à celle qui l'aime.



Avant de se rendre chez Brignon pour commettre le crime qu'il projette, Maurice voit sa tête dans un miroir [00:23:30], tandis que le souvenir des mots de Jenny lui promettant la guillotine double au son ce que l'on voit : un cou tranché dans un reflet. Duplice lui aussi, Maurice apparaît dans un miroir au music-hall où il pense constituer son alibi [00:25:17]. C'est devant ce même miroir que passera l'inspecteur Antoine [00:55:33] lorsqu'il viendra démonter cet alibi, comme une traversée du miroir. Confronté à l'inspecteur chez lui [00:42:30], Maurice se voit dans une glace, constatant celui qu'il est devenu (un criminel en puissance). Souffrant manifestement de ce dédoublement, Maurice finit par n'être plus qu'un reflet sans corps lorsqu'il se rend à l'agence musicale pour tenter de sauver sa peau [01:05:10]. Dora, elle aussi, apparaît dans un miroir furtivement, lors de la séance de pose avec Jenny [00:09:53]. Rétrospectivement, ce reflet quasi imperceptible était le signe que Dora dissimulait un secret, en l'occurrence son amour pour Jenny, et ce signe est redoublé par l'ombre portée qu'elle traîne derrière elle dans la même scène [00:10:41].



● L'ombre et la lumière

Clouzot, fort de son admiration pour le cinéma expressionniste allemand et en particulier pour l'œuvre de Fritz Lang, utilise les jeux d'ombre et de lumière comme un moyen de dessiner le destin de ses personnages. Comme on « fait la lumière » sur un crime pour en reconstituer le déroulement, le cinéaste fait la lumière sur ses créatures. Ainsi l'ombre de Maurice, presque criminel puisqu'il a eu l'intention de tuer, se transforme peu à peu en fardeau soulignant son sentiment de culpabilité. Lorsqu'il s'avance dans l'impasse de Brignon bien sûr [00:26:33], mais même avant

cela, lorsqu'il rentre chez lui et n'a pas encore le projet de tuer [00:21:36]. La mise en scène est ainsi en avance sur les personnages. Chez Brignon, l'ombre de Maurice se mêle par exemple à une ombre grillagée qui prédit son emprisonnement [00:27:00]. Une fois enfermé en cellule, l'ombre des grilles de la prison s'imprime à même son visage [01:35:15]. Entre-temps, on l'aura vu se confier en ombre chinoise à Dora [00:35:08], révélant (pourrait-on dire) sa part obscure. Mais le jeu d'ombres menace aussi Jenny, puisqu'elle est striée, bien avant le drame, d'une ombre grillagée [00:09:29] dont on trouvera un écho plus tard [01:08:05] lorsqu'elle passera devant une longue grille avant de s'entretenir avec l'inspecteur dans sa loge. Lorsque Dora et elle attendent le retour de Maurice [01:12:56], Dora est dans la lumière tandis que Jenny reste dans la pénombre. L'ombre peut avoir un autre sens, lorsqu'il s'agit de celle de l'inspecteur Antoine. Dès sa première apparition [00:38:11], une ombre imposante le suit, tout comme elle le suivra lors des interrogatoires de Maurice [01:32:06] et de Paulo [01:39:20]. Il s'agit ici de l'ombre de la justice, qui fait de l'inspecteur Antoine un héros agissant pour une cause plus grande que lui. Ainsi, la mise en scène de Clouzot accompagne en permanence son récit, l'histoire s'écrivant dans un mélange savant de ressorts scénaristiques et d'indices visuels forts. ■

● Voir double

Les élèves connaissent probablement des situations réelles où les miroirs ont un pouvoir déstabilisant. Dans les attractions foraines du type palais des glaces, ne sont-ils pas troublés par leurs reflets ? On pourra montrer des extraits de films célèbres où les miroirs sont utilisés à cette fin. La désorientation que créent les jeux de miroirs peut être comique (comme dans *Le Cirque* de Charlie Chaplin, en 1928), mais aussi dramatique, voire angoissant (exemplairement, dans *La Dame de Shanghai* d'Orson Welles, en 1947).

Concernant le travail sur l'ombre, il sera important de rappeler aux élèves ce qu'elle charrie souvent d'inquiétude et de frayeur. Du film noir au film fantastique, voire au film d'horreur, il n'y a pas si loin. La tradition cinématographique dans laquelle Clouzot s'inscrit pourra être évoquée avec les élèves. L'expressionnisme allemand a en effet joué un rôle important dans l'art de la première moitié du XX^e siècle, cinéma compris. Les exemples picturaux abondent pour illustrer ce que ce mouvement implique de déformation et d'exagération de la réalité à des fins expressives. Côté cinéma, on pourra évoquer *Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene (1920), avec ses décors si particuliers, *Nosferatu, le vampire* de Friedrich W. Murnau (1922) ou encore *M le Maudit* de Fritz Lang (1931), auquel *Quai des Orfèvres* fait penser à plusieurs titres. Ce film permettra d'aborder aussi des exemples venus de la bande dessinée, comme *La Marque jaune* d'Edgar P. Jacobs (1956) qui, s'il s'apparente au courant de la ligne claire, utilise aussi des motifs d'ombre venus de l'expressionnisme.

Enfin, la figure de l'inspecteur Antoine, rendu imposant par son ombre, pourra être rapprochée d'un super-héros que les élèves connaissent bien. En effet, Batman n'est-il pas à la fois le double de Bruce Wayne et une figure de la justice ?

Découpage narratif

Ce chapitrage reprend celui du DVD édité par Studiocanal.

1 OUVERTURE MUSICALE

00:00:00 – 00:09:32

Chez un éditeur musical, le pianiste Maurice fait une scène de jalousie à sa femme, la chanteuse Jenny. Puis celle-ci chante *Avec son tralala* dans divers lieux : salle de répétitions, salon, scène de théâtre.

2 SÉANCE PHOTO

00:09:33 – 00:14:54

Jenny pose en tenue affriolante pour la photographe Dora, amie et voisine du couple. En partant, elle croise le riche Brignon, venu comme à son habitude faire poser une jeune femme pour son plaisir. Il lui propose un rendez-vous, qu'elle accepte. Lui promettant d'en faire une vedette, Dora voit d'un mauvais œil cette proposition ambiguë.

3 LE RETARD

00:14:55 – 00:21:21

Dans les coulisses du music-hall, Maurice et Jenny se disputent à propos de Brignon, que Jenny veut utiliser pour parvenir à la notoriété. Le lendemain, alors que Jenny a rendez-vous avec lui, Maurice se rend chez Brignon. Il se dit prêt à le tuer pour s'assurer la fidélité de sa femme. Plus tard, alors que Maurice répète avec une autre chanteuse, Jenny lui fait dire qu'elle se rend auprès de sa grand-mère malade.

4 CRISE DE JALOUSIE

00:21:22 – 00:26:57

En rentrant chez lui, Maurice découvre une photo de Brignon avec son adresse. Il soupçonne sa femme de l'avoir rejoint, d'autant plus que personne ne répond chez la grand-mère de Jenny. Il s'empare alors d'un revolver, se rend dans le public du music-hall pour constituer son alibi, puis s'éclipse discrètement du spectacle pour aller chez Brignon. Son geste est déterminé, mais il manque de confiance en lui.

5 DÉCOUVERTE DU CORPS

00:26:58 – 00:37:21

En arrivant chez Brignon, Maurice le découvre assassiné. Pire, un voyou, Paulo, vole sa voiture devant ses yeux. Pendant ce temps, Jenny confesse à Dora avoir repoussé violemment Brignon, et pense l'avoir tué accidentellement. Elle a oublié son écharpe en renard chez le vieil homme. Dora lui promet de s'en occuper. Maurice retourne au music-hall, chamboulé, tandis que Dora se rend chez Brignon pour récupérer l'écharpe

de Jenny. Quand Maurice rentre chez lui, il passe se confesser à son tour à Dora, qui tente de le réconforter. Maurice appelle Jenny chez sa grand-mère, et se rassure en entendant sa voix.

6 ENQUÊTE DE POLICE

00:37:22 – 00:46:05

Dans un appartement modeste et mal chauffé, l'acariâtre inspecteur Antoine veille sur son petit garçon quand un policier vient le chercher pour s'occuper du meurtre du puissant Brignon, qui fait la une des journaux. On a retrouvé un cheveu blond sur le cadavre. Un client, chauffeur de taxi, affirme avoir chargé une blonde à la villa de Brignon, mais semble peu disposé à en informer la police. De son côté, dans des faubourgs presque déserts, le voleur de voiture Paulo parle aussi de la nouvelle avec sa compagne. L'inspecteur Antoine se rend chez le couple Maurice et Jenny, espérant trouver Dora pour l'interroger. Lors de l'échange entre les trois personnages, Maurice et Jenny dissimulent leurs implications respectives.

7 LES PHOTOS

00:46:06 – 00:57:37

L'inspecteur interroge Dora dans son studio de photographie. Elle parle de ses relations professionnelles avec Brignon, tandis qu'Antoine lui fait part de son intérêt pour la photographie. Ce dernier vient ensuite trouver Maurice et Jenny pendant une répétition avec un orchestre tzigane. Il a découvert les relations du couple avec le mort, notamment l'altercation qu'il avait eue avec Maurice au restaurant. Le couple minimise l'incident, mais après le départ du policier, Maurice et Jenny se soupçonnent l'un l'autre de mentir. L'inspecteur Antoine se rend au music-hall. Il y découvre des incohérences dans le comportement de Maurice le soir du crime.

8 LA DÉPOSITION

00:57:38 – 01:12:31

Dans les locaux de la police judiciaire, l'inspecteur Antoine prend la déposition de Maurice tout en relevant les incohérences. Intimidé, Maurice maintient le mensonge sur son emploi du temps. Plus tard, Maurice essaye de consolider son alibi auprès de Valtone, son collègue du music-hall. Jenny continue de se produire en spectacle, toujours plus séduisante. Dans sa loge, l'inspecteur l'attend. Jenny vole dans les plumes de l'inspecteur, lequel se défend en disant faire simplement son métier. Maurice croise Valtone, qui a involontairement révélé aux policiers un détail compromettant pour lui.

9 LES COUPABLES

01:12:32 – 01:21:32

Jenny et Dora attendent avec angoisse le retour de Maurice. Il arrive, ivre et désespéré, avec le projet de quitter Paris en cachette pour Marseille. Dora confesse à Jenny que Maurice était chez Brignon le soir du crime. Jenny décide de se rendre à la police pour épargner Maurice. Mais Dora l'en dissuade fermement. Au bistrot, le serveur ayant entendu les aveux de Lefort, le chauffeur de taxi, a appelé la police. Lefort est convoqué pour reconnaître la femme blonde qu'il a véhiculée le soir du crime. Au Quai des Orfèvres, il reconnaît Dora et la dénonce. Mais Antoine apprend que Paulo, le voyou qui a assassiné son collègue, est aussi le voleur de la voiture de Maurice.

10 L'INTERROGATOIRE

01:21:33 – 01:31:34

La police interroge Paulo, qui se montre peu coopératif. Les autres suspects, Dora et Maurice, affirment eux aussi ne pas être allés chez Brignon. Les journalistes envahissent la PJ pour obtenir des nouvelles de l'affaire. Maurice finit par avouer qu'on lui a volé sa voiture le soir du crime. Antoine l'interroge jusqu'à ce qu'il craque. Maurice avoue aussi avoir été chez Brignon, mais l'avoir trouvé mort sur place.

11 LES AVEUX

01:31:35 – 01:34:11

Maurice, de plus en plus suspecté par l'inspecteur, est placé en cellule. La police arrive chez Jenny qui attend son mari pour le réveillon de Noël, à la recherche de l'arme du crime : le revolver de Maurice.

12 DÉNOUEMENT

01:34:12 – 01:47:02

Désespéré, Maurice se taille les veines, alors que sonnent les cloches de Noël. Antoine, ses collègues et Jenny se rendent à l'infirmerie où Maurice reçoit une transfusion. Jenny révèle à Antoine qu'elle se trouvait chez Brignon, et que celui-ci s'est assommé par accident lorsqu'elle l'a repoussé. Dora tente de s'accuser à la place de Jenny. Elle le fait par amour pour Jenny, ce qui touche l'inspecteur. Celui-ci se rend auprès de Paulo qui reconnaît avoir assassiné Brignon. De retour chez eux, Maurice et Jenny savourent le calme revenu, tandis que l'inspecteur Antoine retrouve son fils.

Décor

La scène et ses coulisses

Comment l'organisation du music-hall déteint sur tous les lieux du film, de l'appartement au commissariat.

Le travail des décors joue à deux niveaux dans *Quai des Orfèvres*. Le premier niveau se situe au cours du tournage, où le plan est habillé par le chef décorateur (Max Douy), qui a pris soin de concevoir l'espace de chaque scène en fonction des intentions du metteur en scène. Son travail est d'autant plus important que *Quai des Orfèvres* a été tourné presque intégralement en studio.

Mais les décors jouent aussi un rôle dès le scénario, puisque chaque scène s'inscrit dans un lieu qui en influence la tournure. Le décor qui s'impose d'emblée dans le film (au sens où l'on « plante un décor ») est celui du music-hall. Tout commence par une scène de répétition dans un studio, qui par des fondus enchaînés devient une répétition sur la scène puis une représentation. Ce décor du music-hall est partagé en deux : d'un côté l'endroit où l'on montre (la scène, ouverte aux yeux de la salle), de l'autre celui où l'on cache (les coulisses, réservées aux secrets et aux révélations privées). Ce début pose donc un principe de partage des lieux. Sur scène, Maurice accompagne la légère Jenny. En coulisse, il lui fait des scènes de jalousie. Le passage de l'une à l'autre est aussi celui de la vérité au mensonge : la façade souriante sur scène, les comptes à régler en coulisses. Dans ces allées et venues, le personnage de Jenny se caractérise par l'aisance avec laquelle elle change de masque.

Cette organisation de l'espace essentiellement liée au décor du music-hall se retrouve, par métaphore. Chaque nouveau lieu peut être vu comme un nouveau théâtre, composé d'une scène et d'une coulisse. L'appartement de Maurice et Jenny d'abord. Quand l'inspecteur vient les interroger, le salon se transforme en scène où l'on ment, et la chambre à coucher en coulisse où Maurice se cache avant de rejoindre la scène [cf. Séquence, p. 12]. De même dans le studio de photo de Dora, le lit sur lequel pose Jenny en pin-up caricaturale est à mettre en regard de l'entrée par laquelle Brignon et sa protégée font leur apparition, venus eux aussi jouer une scène de pose pour photos de charme. La villa de Brignon reprend cette répartition théâtrale. Ne dit-on pas d'un tel lieu qu'il s'agit de la « scène du crime » ? Cette scène est visitée tour à tour par Jenny, Paulo (même si on ne les voit pas), Maurice, Dora et l'inspecteur. Au fur et à mesure, elle change, au gré des actions de chacun (et de leurs « mises en scène »). Avant d'entrer sur cette scène, Maurice traverse une impasse puis une entrée plongée dans la pénombre qui a tout d'une coulisse. On ressent jusqu'à son trac au moment d'ouvrir la porte qui mène à la scène.

Autre espace organisé de cette façon, les locaux de la police judiciaire (désignés par métonymie Quai des Orfèvres) accueillent d'un côté les interrogatoires (la scène où l'inspecteur joue sa partie), de l'autre les nuées de journalistes en attente d'un scoop (les couloirs-coulisses). Les cellules des suspects ressemblent, quant à elles, à des loges sinistres. Ce parallèle est renforcé par la séquence où le chauffeur de taxi doit reconnaître Dora parmi plusieurs femmes blondes : on croirait assister à un casting, l'inspecteur orientant le choix de l'interprète pour le rôle de la femme qui s'est rendue sur le lieu du crime. Le tournage en studio de *Quai des Orfèvres* accentue son atmosphère théâtrale, qui concourt à en faire un film sur la dissimulation et le fait de jouer un rôle : on a tôt fait de se faire comédien lorsque le monde entier est un théâtre. Ce n'est qu'au moment où les personnages quittent les différents espaces de représentation qu'ils peuvent rétablir la vérité, comme cette infirmerie où Jenny et Maurice se réconcilient à la fin du film. ■



Sheridan Theatre d'Edward Hopper, huile sur toile, 1937, collection privée

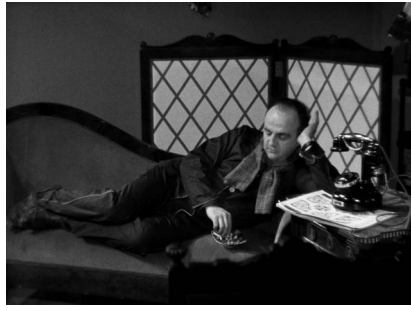


● Les salles de spectacle, de la peinture au cinéma

Les lieux de spectacle, notamment les cabarets et théâtres parisiens, ont beaucoup inspiré les peintres. Au XIX^e siècle, on peut citer le travail des peintres Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec ou encore la dernière grande toile d'Édouard Manet, *Un bar aux Folies Bergère*, en 1880. En représentant un music-hall, Clouzot inscrit *Quai des Orfèvres* dans une certaine tradition de la représentation des lieux de spectacle, d'autant plus que le réalisateur était un grand amateur de peinture. Il est ainsi possible d'exercer le regard des élèves, par des comparaisons visuelles entre ces œuvres et des photogrammes du film. De l'un à l'autre, on retrouve l'utilisation de certains thèmes visuels. Par exemple, l'utilisation du miroir reflétant la foule des spectateurs aussi bien dans *Un bar aux Folies Bergère* que dans la façon dont Clouzot filme le promenoir du théâtre. Le parallèle peut aussi être fait avec d'autres cultures. Prenons par exemple les toiles d'Edward Hopper intitulées *Sheridan Theatre* (1937) et *New York Movie* (1939). Certes, il s'agit d'un autre type de lieu (le cinéma), mais là encore la comparaison peut être stimulante. Quelles ressemblances et différences les élèves peuvent-ils relever entre ces toiles et les plans représentant le music-hall dans *Quai des Orfèvres* ? Ces toiles sont en couleur, le film est en noir et blanc. Quelle est l'impression créée par cette différence chromatique ? Ces œuvres sont-elles pour autant si éloignées ? Comment décrire la représentation du public et du spectacle ? Quelles impressions apportent les différences de fréquentation (les lieux sont bondés dans le film, quasi vides dans les toiles) ? Comment décrire, dans chaque cas, l'impression que produit la représentation de ces lieux ? Sont-ils accueillants ou au contraire sordides ? Dégagent-ils une impression de joie ou de mélancolie ?



1



2a



2b



3



4



5



6



7



8

Séquence Première confrontation

Les débuts de l'enquête de l'inspecteur Antoine sont marqués par le poids des secrets et de la dissimulation.

Cette scène est située à la fin du chapitre 6 du découpage narratif [00:41:39–00:46:06]. Elle n'est pas la plus visuellement démonstrative du film (pas de jeux d'ombres et de lumières) mais dans sa sobriété, elle montre tout autant le talent de mise en scène de Clouzot. Elle se situe à un point important de l'enquête, quand l'inspecteur Antoine s'invite chez Maurice et Jenny, espérant également y trouver Dora. Dans cet interrogatoire vicié, où les deux membres du couple abusent de la dissimulation, chaque plan développe avec simplicité et assurance les enjeux dramatiques.

● Entre drame et vaudeville

La séquence débute comme une scène de ménage anodine, Jenny en train de coudre [1] s'adressant à Maurice affalé sur le canapé [2a]. On remarque pourtant l'indice d'un assombrissement à venir : le motif rayé du fichu et de la robe de Jenny, évoquant la tenue carcérale, auquel fait écho le motif grillagé derrière Maurice, annonce de la cellule où il sera enfermé plus tard. Lorsqu'il se rend à la fenêtre, le point de vue objectif se transforme en point de vue subjectif dans le même plan [2b], puisqu'on voit par les yeux de

Maurice l'inspecteur dans la cour, lui aussi associé à un motif carcéral (les barreaux au premier plan). Cette vue subjective annonce que c'est au côté de Maurice que nous traverserons la séquence. Paniqué, il rejoint Jenny dans un plan américain, tandis que la sonnette retentit hors champ. La menace se manifeste dans le léger travelling avant qui se rapproche du couple [3] et par le plan de la porte derrière laquelle se trouve le danger [4], nouvelle image d'enfermement déjà apparue dans le générique d'ouverture. Venu interroger Dora, l'inspecteur Antoine sonne à tout hasard chez Maurice et Jenny. Le travelling qui suit Maurice jusqu'à sa chambre, où il compte se cacher, le laisse les bras ballants avec son reflet dans un miroir [5], comme s'il était confronté à son mensonge (son passage chez Brignon le soir du crime). La voix lointaine de l'inspecteur nous permet de basculer vers son point de vue, et l'on se retrouve à la porte ouverte par Jenny, avec lui [6]. La caméra traverse ensuite la porte, accompagnant l'invitation appuyée de Jenny et précédant l'entrée de l'inspecteur. S'ensuit un insert comique sur les patins que Jenny force l'inspecteur à porter [7], confirmant l'atmosphère domestique de la scène. Ce détail donne aussi à la suite de la scène une tension oscillant entre le vaudeville et le drame.

À partir de l'entrée de l'inspecteur chez le couple, la situation a quelque chose de très théâtral dans sa conception, comme le prouve le plan suivant [8], large et fixe, voyant Maurice sortir de sa cachette et avancer depuis le fond de la scène comme un amant sorti du placard. On croirait assister à une représentation où scène et coulisses communiquent



9



10



11



12



13



14



15



16



17

[cf. [Décor](#), p.11]. La logique du théâtre infuse la vie quotidienne de ces personnages qui travaillent dans le théâtre. La discussion anodine (et presque badine) entre Jenny et l'inspecteur réunis dans un même plan contraste avec l'angoisse de Maurice, décuplée lorsqu'il fait tomber par hasard le bout de papier où est inscrite l'adresse de Brignon. Ce bout de papier [\[9\]](#) pourrait donner son nom à la scène, tant il en constitue l'enjeu le plus important : l'inspecteur, qui s'en saisit [\[10\]](#) pour allumer sa pipe [\[11\]](#), verra-t-il l'inscription de la main de Jenny ? Créer un suspense autour d'un objet du quotidien ou d'un geste anodin est un motif habituel du polar. La moindre action se révèle chargée d'une tension dramatique, comme si un troublant secret était sur le point d'être éventé. Mais ici, Clouzot joue de la situation avec une certaine ironie, puisque malgré son attitude assurée, l'inspecteur n'est pas maître de la situation.

● Secrets et fissures du couple

La discussion est à la fois en lien direct avec le secret du couple (l'inspecteur expose le coût de l'enquête Brignon pour le contribuable) mais sur un ton léger sans commune mesure avec leur angoisse. Les calculs de l'inspecteur sur le bout de papier en question augmentent la peur de Jenny (isolée de l'inspecteur dans un nouveau plan) et de Maurice, qui échangent un regard éloquent [\[12\]](#). L'inspecteur, voûté sur le sofa et surplombé par Maurice et Jenny [\[13\]](#) ne domine pas la situation et ne comprend rien à ce qui se joue : on est loin des plans de la fin du film où Antoine apparaîtra dans

toute sa grandeur, accentuée par son ombre gigantesque et les contre-plongées de la caméra. Pourtant, la menace qu'il incarne pour Maurice et Jenny est bien réelle, comme le prouve le double discours inquiet de Maurice («*En somme, si vous n'arrêtez pas l'assassin de Brignon, vous n'en ferez pas une maladie ?*»). L'appel hors-champ de Dora, dans la cour, offre un prétexte à Jenny pour quitter cette discussion embarrassante et se précipiter à la fenêtre, où elle aperçoit son amie en plongée, elle aussi enfermée par les barreaux du premier plan [\[14\]](#). Une fois l'inspecteur parti et sous l'effet de la peur qu'il vient d'avoir, Maurice confronte avec véhémence Jenny [\[15\]](#), d'abord dans le même plan puis dans un plan séparé d'elle, cette coupe accentuant la fissure du couple. Pourtant la vue subjective de Maurice sur Jenny [\[16\]](#) se transforme en vue objective réunissant le couple lorsqu'il y fait son entrée, envoûté par l'explication mensongère de Jenny quant à l'adresse de Brignon écrite de sa main. La caméra se rapproche encore du visage de la jeune femme, qui fait les yeux doux à Maurice et l'enlace. Mais cette réconciliation passagère est bientôt contredite par le regard inquiet que Jenny réserve au spectateur [\[17\]](#), comme une conclusion inquiète et légèrement comique de la séquence : il faudra du temps avant que les mensonges se défassent. ■



Photographie

Le regard et le désir

Pour Henri-Georges Clouzot, qui pratiquait également la photographie, cet art est autant un moyen de partir en quête de la vérité que de plier la réalité à certains de ses fantasmes.

Henri-Georges Clouzot a entretenu des relations étroites avec les arts plastiques (d'où son film *Le Mystère Picasso* en 1956), et notamment la photographie. Photographe lui-même, il a tenté de reproduire des visions et des fantasmes sur pellicule. Le personnage de Dora et son métier de photographe de modèles est bien plus qu'un détail dans le scénario de *Quai des Orfèvres*. Ils représentent même la clef de plusieurs obsessions du cinéaste.

● La lucidité

Le personnage de Dora Monnier, la photographe amie du couple ayant commencé comme photographe de plateau au cinéma, est probablement inspiré de Dora Maar, photographe et peintre, muse de Pablo Picasso, née en 1907 et morte en 1997. Dans *Quai des Orfèvres*, Dora a une place d'observatrice avisée. Elle est celle qui voit et entend, qui recueille les confessions des amants et sait donc exactement ce qui se passe. Elle n'hésite pas à infléchir le cours des choses en travaillant à leur mise en scène, comme lorsqu'elle efface les traces chez Brignon le soir du crime, ou lorsqu'elle dissuade Jenny de se rendre à la police. Sorte de chef d'orchestre discret, elle est aussi le plus lucide des personnages, avertissant Jenny du danger que représente

Brignon. Ce lien entre la photographie et la lucidité coule de source : la photographie est une métaphore de la précision du regard. Le photographe est celui qui sait voir ce qu'il y a à voir, qui sait trier ce qui relève du détail et ce qui relève de l'essentiel. Il n'y a qu'à voir la façon dont elle s'affaire autour de Jenny lorsqu'elle la photographie, ajustant un éclairage puis la position de son modèle. Cette précision dans l'organisation du regard se prolonge dans sa façon de prendre des décisions rapides lorsque Jenny et Maurice sont menacés par l'enquête. Un autre personnage pratique la photographie : l'inspecteur Antoine. Cela ne peut bien sûr pas être un hasard. Lui la pratique en amateur, mais ça ne l'empêche pas d'être doué de la même acuité de regard que la professionnelle Dora. Cette capacité à voir le réel et à le restituer dans une image est aussi celle du réalisateur tel que se conçoit Clouzot. On peut avancer que Dora est le personnage le plus proche du cinéaste, recueillant des informations ou des impressions du réel avant de le mettre en scène.

● Le fantasme et l'obsession

La photographie est aussi le médium par excellence du désir et du fantasme. Dora ne prend pas n'importe quelles photos : elle fait poser des jeunes femmes en petites tenues, voire nues. Par son activité de photographe de charme, elle côtoie des gens comme Brignon, qui accomplit ses fantasmes en faisant photographier des nymphettes sans autre habit que des chaussures. Ce pouvoir fantasmatique de la photographie est renforcé par la scène où Dora fait poser Jenny, dont elle est secrètement amoureuse, mais aussi lorsqu'elle regarde le tirage qu'elle en a fait [00:19:39]. Par la photographie, Dora se plonge dans l'image de Jenny. Cette image dans l'image, ce double fond de l'image, c'est aussi

l'effet glamour de la photographie, c'est-à-dire sa capacité à créer une aura de célébrité chez le sujet photographié, et stimuler la fascination du spectateur. Les photos de Jenny sont d'ailleurs partout dans le film, affichées ici ou là dans le coin d'un plan, comme pour rappeler que ce personnage est avant tout une ouverture vers l'imaginaire, une porte qui mène aux fantasmes, mais aussi à l'erreur. Car si le (ou la) photographe est lucide, rien n'est plus trompeur que la photographie. Il n'y a qu'à voir l'attitude de Jenny lorsqu'elle prend la pose : elle minaude, surjoue, et se donne à voir comme elle n'est pas. C'est d'ailleurs parce que cette image d'elle (ce cliché, au sens propre) est trop convaincante que Maurice la soupçonne autant d'une tromperie qu'elle n'a pas commise.

● La domination

Parce que la photographie est un vecteur de désir, elle peut aussi engager des rapports de domination. C'est évidemment le cas avec le personnage de Brignon, qui aime s'accaparer l'image de jeunes femmes sans défense, et utilise sa position de pouvoir pour leur promettre monts et merveilles en échange d'une photo d'elles. Dora n'est pas non plus exemptée de ces rapports de domination. Submergée par son amour pour Jenny, l'image du couple qui s'embrasse

«Brignon c'est un bourgeois, un timide, moi je l'aurais plutôt refroidi. Ce qu'il lui fallait c'était ça, des petites qu'il pouvait dominer tranquillement.»

— Dora



à la fenêtre la domine littéralement (elle vit au rez-de-chaussée, le couple en hauteur). Cet amour contrarié et malheureux, Dora le sublime par la photographie. En prenant Jenny en photo, elle l'a sous la main, elle peut la toucher, la manipuler, et surtout s'en approprier l'image. Difficile ici encore de ne pas faire le lien avec Clouzot. Perfectionniste pour les uns, tyrannique pour les autres, il a toujours demandé la plus grande précision à ses comédiens, les manipulant comme de la matière première au mépris parfois de leur bien-être. Dans son œuvre de photographe, cette tendance dominante est encore plus remarquable. Les modèles (des femmes nues la plupart du temps) sont souvent prisonnières de formes striées, voire grillagées, les enfermant dans le cadre de la photographie à tout jamais. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que le personnage de photographe de son dernier film, *La Prisonnière* (1968), semble si proche de lui : il y a bel et bien, dans la photographie, une manière de plier le réel à son désir. ■

● Photographie et cinéma

Il sera intéressant de sensibiliser les élèves aux liens qui unissent la photographie et le cinéma. Comme sujet de récit d'abord, que ce soit dans *Blow up* de Michelangelo Antonioni (1966) ou *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock (1954). Dans *Fenêtre sur cour*, le personnage de Jeff (James Stewart) est un photographe contraint à la fixité par sa jambe cassée, et qui en profite pour observer les habitants de l'immeuble qui fait face à sa fenêtre. Son appareil photo est un prolongement de son regard, qui lui permet à la fois de zoomer (de voir mieux), mais aussi de construire ce qu'il voit à partir de ce qu'il pense. En effet, si on la compare à celle de *Quai des Orfèvres*, associée à la lucidité et à la vérité, la photographie dans *Fenêtre sur cour* introduit le doute au cœur de l'image : ces grands couteaux qui manipule le voisin et que l'on voit grâce au téléobjectif, ont-ils servi ou serviront-ils à un meurtre ? Pareillement, *Blow Up* est une enquête policière paradoxale. Alors qu'il prend d'anodines photos dans un parc londonien, un jeune photographe croit y déceler les indices d'un meurtre derrière un buisson. En agrandissant l'image («*blow up*» signifie aussi bien «*agrandissement*» que «*explosion*») jusqu'à la rendre abstraite, le doute grandit. Quelle vérité derrière une image ? C'est l'interrogation fondamentale de ces deux films.

Ces remarques permettront de réfléchir avec les élèves aux points communs et aux différences entre photographie et cinéma. Du côté des points communs, citons l'importance du cadre, c'est-à-dire le choix d'un extrait de la réalité, et donc le choix d'un hors-champ : tout autour de ce qui est photographié ou filmé, il y a ce qu'on ne peut que deviner. Du côté des différences, il y a bien sûr le mouvement et la durée qui n'existent qu'au cinéma. Cependant, un très fameux court métrage, *La Jetée* de Chris Marker (1962) crée du rythme et de la durée, par le seul montage de photographies fixes, d'une voix off et de sons. De plus, l'utilisation de photographies filmées crée une distance vis-à-vis de «*l'effet de réel*» propre au cinéma. Cette distance correspond à un récit de science-fiction dont l'objet est justement un brouillement des temporalités, du passé au futur en passant par le présent (puisque une photographie n'est au fond que la capture d'une infime fraction du présent).

Contexte

Une société à reconstruire

Même si *Quai des Orfèvres* a été presque intégralement tourné en studio et non en décors naturels, le film porte de nombreuses traces de son époque : la société française d'après-guerre, c'est-à-dire un pays à reconstruire après plusieurs années d'occupation et de privations.

● Petite et grande histoire

En voyant *Quai des Orfèvres* (mais c'est aussi le cas des autres films de cette époque), on a peine à distinguer dans le récit des traces de la Seconde Guerre mondiale et de l'occupation de la France par l'Allemagne nazie. Il n'est fait aucune allusion directe à cette période, dont le pays sort alors difficilement. Le seul contexte historique apparent dans les dialogues est le retour de l'inspecteur Antoine des colonies, dans lequel on devine une tentative échouée de recommencer sa vie ailleurs. Pourtant, si l'on y prête attention, les indices d'une déstabilisation de la société sont partout. Tout d'abord dans le rapport compliqué qu'entretiennent tous les personnages ou presque avec la vérité. Premièrement parce que les Français se sont habitués à vivre dans le secret, la dissimulation, voire la clandestinité pour éviter les problèmes avec l'administration. L'attitude de Jenny et de Maurice est révélatrice d'une volonté commune à l'époque de composer avec les circonstances pour se débrouiller. Deuxièmement parce que plane au-dessus de la révélation de la vérité un spectre maudit de l'histoire récente du pays : la délation. C'était d'ailleurs le fond du film précédent de Clouzot, qui a fait l'objet de nombreuses lectures contradictoires. *Le Corbeau*, réalisé en 1943 en pleine Occupation, montre comment, sous prétexte de dire la vérité, un individu terrorise et déstabilise un village. Avec *Le Corbeau*, Clouzot a-t-il voulu dire que toute vérité n'est pas bonne à dire ? Ou signer une fable misanthrope sur la noirceur de la nature humaine ?

Dans *Quai des Orfèvres*, cette protection contre la délation passe par une méfiance envers une institution policière qui, quelques années auparavant, était asservie au gouvernement de Vichy. Collaborer avec la police, c'est collaborer tout court dans l'esprit de certains personnages. Ainsi le chauffeur de taxi au bistrot, lorsque ses interlocuteurs lui demandent pourquoi il ne va pas témoigner contre Dora, répond : « Je suis un bon citoyen. La preuve c'est que moins je vois les flics, mieux je me porte. » Même réaction de la part du collègue de music-hall de Maurice lorsque l'inspecteur Antoine vient l'interroger : « J'hésitais à répondre parce qu'avec la police, il faut faire attention » [00:56:33]. Mais la scène la plus significative des rapports entre la police et les civils est celle où l'inspecteur Antoine interroge Jenny dans sa loge. Leur discussion a tout d'une joute. Non seulement Jenny n'est pas intimidée par cette confrontation,



« Je suis un bon citoyen.
La preuve c'est que moins je vois
les flics, mieux je me porte. »

— Émile Lefort, le taxi

mais quand l'inspecteur tente de lui prouver qu'ils viennent tous deux de la même classe populaire, elle répond : « Ça m'étonnerait ! Il était ouvrier papa, mais il n'aimait pas les flics lui non plus ! » Puis, en persifflant : « La société ! Monsieur défend la société ! » Les personnages qui aident la police sont en effet montrés sous un jour peu avantageux. Ainsi l'employée du vestiaire du music-hall, très affable avec Maurice, se jette sur l'inspecteur pour témoigner contre lui dès qu'elle en a l'occasion. De même le patron du bistrot dénonçant le chauffeur de taxi, qui selon ses mots « respecte la police », est intéressé et veule. Le divorce entre la police et le sentiment de justice parcourt tout le film.



pellicule, ce qui obligeait à une grande efficacité de tournage. L'état de ruine économique de la France fait l'objet d'allusions appuyées, notamment dans la première rencontre entre l'inspecteur et le couple formé par Maurice et Jenny. L'inspecteur fait ainsi le calcul des dépenses que représente une enquête comme celle sur la mort de Brignon. Sur un bout de papier, il additionne les différents salaires des policiers mobilisés, affirmant à propos de ces dépenses : « À une époque comme la nôtre, c'est de la folie pure et simple ! » [00:44:22]. Il affirme même que si le mort n'avait pas été l'influent Brignon, doté de relations haut placées, l'enquête n'aurait probablement pas eu lieu... En 1947, les services publics du pays ruiné ne peuvent assurer leur fonction, même en matière de sécurité.

● Les lieux de vie

Hormis ce contexte économique et politique, le portrait de Paris et des Parisiens que dresse *Quai des Orfèvres* passe aussi par les lieux traversés. Le café, la rue, le restaurant chic, le métro sont autant de décors correspondant à des modes de vie ancrés dans une époque. Mais parmi tous les lieux, les deux plus importants sont bien sûr le music-hall et le siège de la police judiciaire (le Quai des Orfèvres). Le music-hall, haut lieu de distraction du Paris de l'entre-deux-guerres, est encore très important dans la culture populaire de la fin des années 1940. Alternant chansons, sketches, tours de magie, numéros de danse ou d'acrobatie, le music-hall condense toutes les formes de spectacle populaire. La chanson reste la figure de proue de cette institution, faisant des chanteurs et chanteuses des célébrités de l'époque. C'est un milieu que Clouzot connaît bien pour y avoir débuté sa carrière, comme parolier, et rencontré Suzy Delair, vedette de music-hall à la



ville comme dans le film. Il utilise son expérience pour donner du monde du spectacle un aperçu réaliste, choisissant par exemple de vrais artistes de music-hall pour les numéros vus dans les fonds de plans. L'obsession du détail réaliste d'Henri-Georges Clouzot est fameuse, et l'on voit bien qu'un tournage en studio n'empêche pas une reconstitution quasiment « documentaire » (il emploie lui-même le mot) des lieux réels. Ainsi, le cinéaste et son décorateur Max Douy passent trois semaines au Quai des Orfèvres pour en connaître l'architecture et le fonctionnement. Ils assistent à des interrogatoires, prennent des notes et font des croquis. Ils voient par exemple un policier faire un croc-en-jambe à un voyou, et la scène sera intégrée dans le film. Les décors de la police judiciaire comme ceux du music-hall sont donc reconstitués avec fidélité, et permettent de conserver la mémoire historique de ce qu'étaient ces lieux dans la France de 1947. ■

● Un lien social défilé

Outre ces rapports compliqués entre police et population, d'autant plus importants qu'il s'agit d'un film policier, *Quai des Orfèvres* montre aussi en creux comment le lien social au sein de la population civile est rompu. Quand Maurice, le soir du crime, remonte la foule à contre-courant (dans le métro, dans la rue, au music-hall...), on peut y voir la preuve d'un rapport conflictuel avec la foule (qui est une image de la société) dans son ensemble. Ce peuple de Paris au sortir de la guerre, à la fois compact et déchiré, vit dans des conditions dont *Quai des Orfèvres* dresse un portrait précis. Les Parisiens, habitués au rationnement, ont par exemple souvent froid : le bois manque pour se chauffer. Ce qui est une idée de scénario féconde (le froid participe à l'ambiance du film noir) est aussi un détail historique, et le manque de chauffage est un problème qui existe jusque dans les locaux de la police (voir la scène d'interrogatoire de Maurice à la fin du film). Pour l'anecdote (en est-ce une ?), l'équipe de tournage elle-même était concernée par ce froid omniprésent et la rareté des denrées, à commencer par la



Photo de plateau, 1947 © Studio Canal / Les Acacias

Musique Drame et mélodies

VIDÉO
EN
LIGNE

Dans le cinéma d'Henri-Georges Clouzot, la musique est loin d'être un simple habillage et joue un rôle majeur dans le récit. Structurée en thèmes et variations, ses modulations participent de la richesse et des nuances de l'œuvre. [cf. vidéo en ligne *La scène d'ouverture*]

Parallèlement à sa passion pour les arts plastiques, Clouzot en a aussi nourri une pour la musique. Ayant signé des paroles pour des chanteurs et chanteuses de music-hall (Marianne Oswald dans les années 1930 ou les Frères Jacques dans les années 1960), il connaît très bien la musique populaire. Il connaît tout autant la musique savante, qu'il filmera à la fin des années 1960 dans ses documentaires autour du chef d'orchestre Herbert von Karajan, et convoquera sous la forme d'expérimentations acoustiques dans son projet avorté de 1964, *L'Enfer*. Dans *Quai des Orfèvres*, la musique n'est pas simplement un motif narratif, mais aussi un élément structurant de la mise en scène.

● La chanteuse

Si le personnage de Jenny semble plus vrai que nature, c'est parce que Suzy Delair est très proche de son rôle. Cette perméabilité entre le milieu de la chanson et du cinéma n'est pas inédite, loin de là. Depuis que le cinéma est devenu parlant, les réalisateurs l'ont volontiers fait chantant. On considère d'ailleurs généralement que le premier film sonore fut *Le Chanteur de jazz* (Alan Crosland, 1927). Le mariage de la chanson et du cinéma a pour conséquence de capitaliser sur la célébrité et le prestige des interprètes tout en l'augmentant. À la même époque, on peut songer à Maurice Chevalier, chansonnier dont la renommée au cinéma l'a mené jusqu'à Hollywood. Les numéros de chant dans les

films faisant appel à des chanteurs sont donc particulièrement importants, et *Quai des Orfèvres* ne fait pas exception. Parmi ces numéros, le plus significatif est bien sûr *Avec son tralala*, chanson indissociable du film. Dès la première scène, Jenny la répète, et le montage permet de passer de cette répétition à son interprétation en costume, sur scène devant une salle pleine. Le succès fulgurant, propageant un air sur toutes les lèvres, est l'idéal de la chanson, et c'est ce qui attend *Avec son tralala* dans le film comme dans les salles de cinéma. Si cet air place Jenny du côté de la légèreté (malgré des paroles assez suggestives), l'autre chanson du film, *Danse avec moi*, en fait résolument une icône séductrice. La mélodie lancinante, associée à l'invitation à danser, est très sensuelle. Cette séduction s'accompagne généralement d'un danger pour l'homme séduit, envoûté par ce chant vénéneux. C'est une caractéristique courante de l'emploi des chanteuses au cinéma, notamment en cette période d'âge d'or hollywoodien. C'est par exemple le cas de Marlene Dietrich, dont Josef von Sternberg a fait une vedette glamour depuis son rôle dans *L'Ange bleu* (1930). Elle sera à nouveau une chanteuse séduisante dans *Cœurs brûlés* (1930) ou *Blonde Vénus* (1932) du même réalisateur. Dans *Gilda* (1946), Charles Vidor donne à Rita Hayworth le rôle de la femme fatale manifestant tout son pouvoir de séduction et son emprise sur les hommes par son chant. Les exemples ne manquent pas, surtout si l'on compte le développement dans les années 1930 de la comédie musicale, où, par définition, le chant et les chanteurs tiennent une place majeure.

● Un pilier dramatique

En donnant au personnage de Jenny l'occasion de développer son charme et son aura tout en plantant le décor du music-hall, les scènes de chanson revêtent une grande importance. Mais la musique du film ne s'y résume pas. Le célèbre Francis Lopez, compositeur de chansons pour Maurice Chevalier, Tino Rossi ou Luis Mariano, a écrit une

partition qui accompagne plusieurs scènes importantes du film. L'ouverture, le générique de début, en expose les différents thèmes sur l'image d'une porte de prison où passe une épaisse fumée blanche. Une version instrumentale d'*Avec son tralala* tout d'abord, comme un étendard ou un hymne, pour accentuer l'identification du film et du « tube » qui l'accompagne. Cet air se transforme ensuite en thème dramatique, un peu mélancolique, joué par une clarinette, comme l'indice d'un assombrissement de l'atmosphère triomphante d'abord posée. Puis le troisième thème, martial et menaçant, clôt le générique, marquant un suspens et une violence à venir. On remarque donc que dès son ouverture, *Quai des Orfèvres* utilise la musique de façon programmatique, indiquant les différentes ruptures de ton qui le structurent.

Marlene Dietrich dans *L'Ange bleu* de Josef von Sternberg, 1930 © UFA / Paramount Pictures



Rita Hayworth dans *Gilda* de Charles Vidor, 1946 © Columbia Pictures



Marlene Dietrich dans *Blonde Vénus* de Josef von Sternberg, 1932 © Paramount Pictures



Au cours du film, musique intradiégétique (propre à la scène jouée) et extradiégétique (extérieure à la scène jouée) alternent ou dialoguent pour jouer de ces ruptures. Lorsque Jenny croise Brignon et que Dora comprend sa volonté d'utiliser le vieil homme pour parvenir à la célébrité, un élan dramatique de l'orchestre semble annoncer la catastrophe à venir. Mais arrivant chez elle, s'offrant à Maurice, une courte version orchestrale de *Danse avec moi* balaye le mauvais augure. Après la dispute de Jenny et Maurice, quand celui-ci s'élance vers le restaurant pour confronter Brignon, le thème sombre du générique (le deuxième) se fait entendre. Plus tard, lorsque Dora aperçoit avec tristesse Maurice et Jenny s'enlacer, on entend par anticipation la chanteuse avec laquelle travaille Maurice répéter une chanson sur son mal d'amour, qui résonne bien sûr avec la peine de l'amoureuse transie. Le soir du crime, ce sont les deuxième et troisième thèmes de l'ouverture qui reviennent entremêlés : la musique s'emballe, disant à la fois le désespoir et la colère de Maurice. Dans cette partie, nœud dramatique du film, la musique est très présente, puis elle se fait plus discrète.

« Danse avec moi, Que s'efface la nuit, Rien ne compte aujourd'hui, Que toi et moi. »

Jenny Lamour (chanson *Danse avec moi*)

● Thèmes et variations

La musique revient en trombe lorsque Jenny et Maurice répètent avec l'orchestre tzigane, celui-ci accompagnant dans un rythme vif, d'abord les échanges tendus et agités entre le couple et l'inspecteur Antoine, puis la scène de ménage entre Jenny et Maurice. Le thème tzigane, avec son violon très agité et presque percussif, agit comme un vrai soutien dramatique à la tension des dialogues, obligeant par son volume les personnages à parler fort. Après le départ de l'inspecteur, la tension nerveuse de l'interrogatoire déteint sur un dialogue du couple, qui vire à l'aigre. Les mélodies de l'orchestre tzigane perdent de leur « couleur locale » pour évoluer vers des stridences et des tourbillons sonores, proche de la musique d'avant-garde de l'époque. On en oublie l'orchestre que l'on ne voit plus, on pourrait presque croire qu'il s'agit d'une musique ajoutée au montage, mais il s'agit bel et bien d'une musique intradiégétique. L'orchestre finit par réapparaître à l'image à la fin de la scène.

À partir de l'arrivée de l'inspecteur dans le film, la musique d'accompagnement disparaît presque totalement, comme si la première partie était celle du lyrisme et de l'effusion, quand la seconde, plus froide, est celle de l'enquête et de la résolution rationnelle du crime. Seules les cloches de Noël accompagneront de façon omniprésente la séquence du suicide de Maurice et de la confession de Jenny dans le taxi, puis la résolution de l'affaire, reliant de façon peu réaliste des espaces distincts. Le retour de Maurice et Jenny chez eux, le matin de Noël, est aussi celui de la musique : on reconnaît le thème de *Danse avec moi*, le thème de l'amour. Utilisant un effet comique fréquent dans le cinéma des années 1940, la musique s'interrompt brutalement quand l'inspecteur sonne à la porte une ultime fois, puis reprend quand il s'en va, s'interrompt à nouveau quand l'inspecteur interpelle le couple à la fenêtre, puis reprend encore pour enfin conclure le film sur une note optimiste. On voit donc à quel point la musique, dans *Quai des Orfèvres*, accompagne les personnages et l'évolution dramatique, se faisant tour à tour commentaire de l'action ou action elle-même. ■

Critique

Réception et postérité

La maîtrise d'Henri-Georges Clouzot a suscité beaucoup d'admiration, mais aussi un certain rejet de ses méthodes. Entre « contrôle » et « accueil de l'imprévu », deux conceptions du cinéma s'opposent.

La figure d'Henri-Georges Clouzot a toujours été des plus controversées. Très aimé et respecté d'une grande partie du public et de la critique, il fut aussi (et est encore parfois) déconsidéré par une autre partie de la critique, notamment la jeune génération des années 1950 qui allait constituer le gros des troupes de la Nouvelle Vague. On trouve l'ensemble de ces polémiques dans le livre *Clouzot critiqué* de Claude Gautier (éditions Séguié, 2013). La réception de *Quai des Orfèvres* n'a pas fait exception à ces divisions, même si l'engouement semble très important. Le film obtient le Grand prix international pour la meilleure réalisation à la Biennale de Venise 1947, puis est un vrai succès public en salles. Depuis, *Quai des Orfèvres* est entré au rang des classiques de l'histoire du cinéma français, même si les attaques contre le cinéma de Clouzot à son époque continuent de porter chez une frange de la cinéphilie contemporaine.

Pour se faire une idée de sa réception, voici quelques-unes des réactions de la presse à la sortie du film en 1947.

« Georges Clouzot est un des rares cinéastes qui ne se contentent pas de traduire des mots sur la pellicule mais qui "pense en images". Le jour où il trouvera un sujet à sa mesure il nous donnera le chef-d'œuvre que Quai des Orfèvres est bien prêt de constituer. »
Georges Charensol, *Les Nouvelles littéraires*

« Ce style, cette maîtrise avec laquelle Clouzot a travaillé cette matière "romanesque" ne révèle pas seulement un virtuose du langage cinématographique. Clouzot n'est pas seulement un réalisateur. C'est un créateur qui accompagne son idée initiale, la conçoit en plans, en mots, en actions. S'il impose au film sa griffe et son climat, c'est parce qu'il sait où finir son chapitre, où mettre ses virgules, c'est qu'il "pense" son film comme un romancier pense son roman avant de l'écrire. »
Jean Desternes, *Combat*

« On peut ne pas aimer l'atmosphère presque noire de ce drame ; on peut ne pas aimer ces personnages dont la dissection révèle avant tout les insuffisances, les défauts, voire les vices. Mais comme ils sont d'une aveuglante vérité, c'est le procès d'une époque ou d'un milieu qu'il faudrait faire et, en définitive, il ressort de l'œuvre que Clouzot fait justement ce procès... Il le fait en se servant du cinéma ; comme un publiciste se sert de la presse ou de la réunion contradictoire. C'est pourquoi il faut parler de Clouzot, auteur de films, comme un critique littéraire parle de Sartre ou de Faulkner et ne pas s'en tenir à la seule critique. »
Jacques Doniol-Valcroze, *La Revue du cinéma*

« L'enchaînement des plans et des séquences est agencé avec une extraordinaire agilité d'esprit et de main. Ainsi ce début étourdissant qui nous entraîne en quatre journées, quatre décors, sur le fond sonore d'une même chanson. Les photos de Thirard sont d'une parfaite tenue : telle silhouette de Blier s'engageant la nuit dans l'impasse du crime sur le bitume luisant de rares flaques d'eau ou de lumière, telle autre image de son visage encadré

dans une glace mouchetée évoquant soudain la photo d'anthropométrie, tant d'autres... C'est là un parfait document humain, naturaliste diront d'incorrigibles colleurs d'étiquettes. Pourquoi pas ? »
Henry Magnan, *Le Monde*

Quelques années plus tard, peu après la sortie des *Espions*, le critique et futur cinéaste de la Nouvelle Vague François Truffaut est sévère vis-à-vis du réalisateur dans un article intitulé « Clouzot au travail, ou le règne de la terreur » (*Cahiers du cinéma* n°77, décembre 1957) :

« À la caméra, Clouzot toujours sacrifie le jeu ; souvent il oblige ses interprètes à tricher sur leurs positions ; cette mise en scène, sommaire jusqu'au primarisme, est organisée à coups de craie sur les planchers. (...) Clouzot sacrifie toujours au réalisme extérieur, celui des apparences ; partout la gadoue, les murs sales, les vêtements fripés ; mais la vérité des gestes et des sentiments, où est-elle ? Et le rythme ! L'obsession de Clouzot est de gagner partout des secondes. Il a la hantise des trous, qu'il faut absolument meubler, comme au théâtre. »

La critique est cinglante. Elle pointe l'autoritarisme du metteur en scène tout puissant, et une certaine artificialité du cinéma de studio, reproduisant une convention de réalisme mais étouffant la spontanéité des gestes et des attitudes, qui sera la grande quête de la Nouvelle Vague à partir de la fin des années 1950. Ces critiques peuvent-elles s'entendre à propos de *Quai des Orfèvres* ? Quelle est la part de contrôle absolu, voulu par le metteur en scène, et de spontanéité, apportée en partie par les comédiens ? Le débat est vaste et toujours ouvert. Sans doute attend-il une participation des collégiens d'aujourd'hui, grâce à leur regard sur un film tourné il y a plus de 70 ans. ■

● Le rôle du réalisateur

« Agilité d'esprit et de main », « cette maîtrise avec laquelle Clouzot a travaillé cette matière "romanesque" ne révèle pas seulement un virtuose du langage cinématographique », « virtuosité de bout en bout »... On remarque, en lisant les critiques présentées ci-dessus, que les films de Clouzot mettent tout le monde d'accord sur un point : la grande maîtrise du réalisateur. C'est d'ailleurs l'argument principal de certains de ses détracteurs. Et cela peut conduire les élèves à s'interroger sur le rôle d'un réalisateur : doit-il chercher à tout maîtriser, comme s'il n'y avait rien ni personne entre le film (le résultat) et lui-même ? Ne doit-il pas au contraire accueillir avec souplesse les éléments extérieurs à sa vision, l'avis de ses techniciens, des acteurs ? Car du perfectionnisme à l'obsession malade, il n'y a parfois pas loin. C'est en tout cas le point de vue des cinéastes de la Nouvelle Vague, qui privilégieront le rapport d'un film à la réalité qui passe devant la caméra, incontrôlable par définition, à la réalisation littéraire de ce qui n'appartient qu'à leur imagination. De manière pratique, les élèves pourront aussi tourner des films où « tout n'est pas prévu », laissant une marge d'indécision jusqu'au moment de tourner, mais en définissant des règles pour pouvoir accueillir ces moments « d'improvisation » ou « de documentaire » à l'intérieur de leurs propres fictions.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Quai des Orfèvres,
DVD et Blu-ray, version
restaurée, Studiocanal, 2017.

Autres films cités dans le dossier

L'assassin habite au 21,
Henri-Georges Clouzot,
DVD et Blu-Ray, version
restaurée, Gaumont, 2013.

Le Corbeau,
Henri-Georges Clouzot,
DVD et Blu-Ray, version
restaurée, Studiocanal, 2017.

*L'Enfer d'Henri-Georges
Clouzot*, Serge Bromberg,
DVD et Blu-Ray,
Lobster Films, 2017.

Le Cirque, Charlie Chaplin,
DVD et Blu-Ray,
version restaurée, MK2, 2011.

M le Maudit, Fritz Lang,
DVD et Blu-Ray,
version restaurée,
Films sans Frontières, 2015.

La Dame de Shanghai,
Orson Welles, DVD,
Columbia Classics, 2010.

Fenêtre sur cour,
Alfred Hitchcock,
DVD et Blu-Ray,
version restaurée,
Universal, 2015.

Blow-Up,
Michelangelo Antonioni,
Warner, DVD, 2004.

BIBLIOGRAPHIE

Le roman adapté

- Stanislas-André Steeman,
Légitime Défense, Fayard,
1942, réédité en 1989 aux
Éditions du Masque.

Sur Henri-Georges Clouzot

- Noël Herpe (dir.), *Le mystère
Clouzot*, Liénart, 2017
(catalogue de l'exposition de
la Cinémathèque française).
- José-Louis Bocquet et
Marc Godin,
Clouzot cinéaste,
La Table ronde, 2011.
- François Chalais,
*François Chalais présente
Henri-Georges Clouzot*,
Éditions Jacques Vautrin,
1950.
- Chloé Folens,
*Les métamorphoses
d'Henri-Georges Clouzot*,
Vendémiaire, 2017.
- Claude Gauteur, *Clouzot
critiqué*, Séguier, 2013.
- Michel Cournot, *Le premier
spectateur*, Gallimard, 1957
(sur le tournage du film *Les
Espions* en 1957).

Ouvrages généraux

- Thomas Pillard, *Le film noir
français, 1946-1960, face
aux bouleversements de
la France d'après-guerre*,
Joseph K., 2014.

Revues

- «Le film noir français»,
Cinématographe n°63,
décembre 1980.
- «Quai des Orfèvres»,
L'Avant-scène cinéma n°487,
décembre 1999.

SITES INTERNET

Site sur Henri-Georges
Clouzot :
↳ clouzot.org

Présentation de l'exposition
«Le mystère Clouzot»
(2017) sur le site de la
Cinémathèque française :
↳ [cinematheque.fr/cycle/le-
mystere-clouzot-408.html](http://cinematheque.fr/cycle/le-mystere-clouzot-408.html)

Vidéos

«Clouzot ou la recherche
de l'absolu», conférence
de Noël Herpe à la
Cinémathèque française :
↳ vimeo.com/247825695

«Le Corbeau, un art du
paradoxe», conférence
de Sylvie Lindeperg à la
Cinémathèque française :
↳ vimeo.com/244862676

Quai des Orfèvres présenté
par Bertrand Tavernier, dans
le cadre du «Printemps du
polar» d'Arte (mars 2015) :
↳ [arte.tv/fr/videos/059148-
003-A/quai-des-orfèvres-de-
h-g-clouzot-presentation-
par-bertrand-tavernier](https://arte.tv/fr/videos/059148-003-A/quai-des-orfèvres-de-h-g-clouzot-presentation-par-bertrand-tavernier)

Entretien avec Henri-
Georges Clouzot et Bertrand
Blier, extrait de l'émission
Au cinéma ce soir,
décembre 1971 :
↳ ina.fr/video/I17313063

Transmettre le cinéma

Des extraits de films,
des vidéos pédagogiques,
des entretiens avec
des réalisateurs et des
professionnels du cinéma.
↳ transmettrelecinema.com



- L'affiche
- La scène d'ouverture

CNC

Tous les dossiers du
programme Collège au
cinéma sur le site du Centre
national du cinéma et de
l'image animée.
↳ [cnc.fr/web/fr/dossiers-
pedagogiques](http://cnc.fr/web/fr/dossiers-pedagogiques)

Jenny Lamour (Suzy Delair), vedette de music-hall, est prête à user de ses charmes pour construire sa carrière, même si elle aime son mari Maurice (Bernard Blier) d'un amour fidèle. Mais celui-ci, aveuglé par sa jalousie, se croit trompé. En pleine crise, le couple sombre dans la tourmente lorsqu'il se retrouve mêlé à la mort du riche Brignon (Charles Dullin), satire voulant goûter aux charmes de la chanteuse. Il faudra toute la clairvoyance de l'inspecteur-chef adjoint Antoine (Louis Jovet) pour trouver le coupable du crime et, du même coup, ramener la paix au sein du couple. Dès sa sortie en 1947, *Quai des Orfèvres* eut un fort retentissement, stimulé par une rare conjonction de talents du cinéma français d'après-guerre : une histoire policière haletante, un casting prestigieux au centre duquel trône le comédien des comédiens, Louis Jovet, et un réalisateur, Henri-Georges Clouzot, déjà célèbre et respecté (et même parfois craint) pour son intransigeante direction d'acteurs. Devenu inaltérable, ce film continue de fasciner par la vivacité et la noirceur du style de son cinéaste.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU
CINÉMA