

LES FILMS MARCEAU-COCINOR

présentent

un film de HENRI-GEORGES CLOUZOT



# LE SALAIRE DE LA PEUR

GRAND PRIX INTERNATIONAL AU FESTIVAL DE CANNES 1953  
AVEC MENTION SPÉCIALE A CHARLES VANEL POUR LA MEILLEURE INTERPRÉTATION

LES FILMS MARCEAU-COCINOR

présentent

# LE SALAIRE DE LA PEUR

un film de HENRI-GEORGES CLOUZOT

d'après le roman de Georges ARNAUD

avec

Yves MONTAND - Charles VANEL - Vera CLOUZOT

Peter VAN EYCK et Folco LULLI

---

*SORTIE PARIS PRÉVUE LE 27 FÉVRIER 1985*

ÉLYSÉES LINCOLN  
LES PARNASSIENS  
LE LUMIERE  
HUCHETTE-VILLAGE

Dossier réalisé avec la collaboration de Jean-Marie BUGAT

Distribution :

LES FILMS MARCEAU-COCINOR  
44, Champs Elysées, 75008 Paris  
Tél. : 359-64.31

Presse :

Fabienne FERREIRA  
Corinne DESTRUHAUT  
Tél. 277.23-79.

## FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE

Co-production ..... C.I.C.C. - FILMSONOR - VERA FILM  
franco-italienne ..... et FONO ROMA

Adaptation et dialogue ... Henri-Georges CLOUZOT et Jérôme GERONIMI  
d'après le roman de Georges Arnaud (Éditions Julliard)

Réalisation ..... H.-G. CLOUZOT

## Interprétation :

## Interprétation :

Mario ..... Yves MONTAND

Jo ..... Charles VANEL

Linda ..... Véra CLOUZOT

Luigi ..... Folco LULLI

Bimba ..... Peter VAN EYCK

O'Brien ..... William TUBBS

Hernandez ..... Dario MORENO

## Équipe technique :

Directeur de la photographie ..... Armand THIRARD

Musique ..... Georges AURIC

Architecte décorateur ..... René RENOUX

Montage ..... Henri RUST - Madeleine GUG - E. MUSE

Chef-opérateur du son ..... William - Robert SIVEL

Production - Distribution . Les Films MARCEAU-COCINOR (Films Sonores)

Durée ..... 156 minutes - version intégrale

Première présentation ..... 22 Avril 1953 (PARIS)

Grand Prix International au Festival de Cannes 1953

avec mention spéciale à Charles VANEL qui reçut le Prix de la meilleure interprétation masculine

## SYNOPSIS

*Las Piedras, petite ville d'Amérique centrale, complètement coupée du reste du monde. Des «tramps» (vagabonds) de toutes nationalités y traînent leur ennui, en attendant de pouvoir ramasser assez d'argent pour prendre l'avion, seul moyen de quitter ce pays maudit. Mario, un français, se laisse entretenir par Linda, la servante du «Corsario», un bar aussi sordide que son propriétaire, Hernandez. Il loge chez un copain, Luigi, ex-maçon italien. Il y a aussi Bimba, un Allemand mystérieux aux allures de gentleman. Arrive un jour un aventurier français auréolé d'un prestige de grand caïd et qui se fait appeler Monsieur Jo. Mario est tout de suite fasciné par lui et se détache de Linda et de Luigi.*

*L'occasion rêvée pour sortir de ce trou finit par se présenter : O'Brien, représentant d'une compagnie pétrolière américaine, offre 2.000 dollars pour une mission périlleuse. Il s'agit de conduire des camions chargés de nitroglycérine sur 500 km de routes défoncées pour souffler un puits en forage qui a pris feu. Au moindre cahot, à la moindre secousse, le camion peut exploser. Jo et Mario réussissent à se faire embaucher. Luigi et Bimba forment l'équipage du deuxième camion. Commence alors un hallucinant voyage, vécu dans la continuelle angoisse de l'explosion fatale. Jo, le dur des durs, apparaît vite aux yeux de Mario pour ce qu'il est vraiment : un vieil homme fini, habité par la peur, et sur lequel on ne peut plus compter. Mais Mario a besoin de Jo : il va l'exploiter jusqu'au bout, jusqu'à la prime promise.*

*Soudain c'est l'explosion : le camion de Luigi et Bimba vient de sauter avec ses occupants. En passant dans l'entonnoir creusé par la déflagration et rempli de pétrole, Mario brise la jambe de Jo avec la roue du camion. Atteint par la gangrène, Jo meurt avant la fin du voyage. Mais Mario, lui, a réussi l'exploit. Il touche double prime puisqu'il est le seul survivant. Sur la route du retour, tout à sa joie d'avoir gagné tant d'argent, et à la pensée de retrouver Linda, il perd le contrôle de son camion et tombe dans un précipice.*

## AVANT - PROPOS

par H.-G. CLOUZOT

Rien ne m'apparaît plus absurde qu'une avant-première.

Dans les meilleures conditions — c'est-à-dire dans les pires, quand le film est raté — elle est inutile. Expliquer ce qu'on aurait voulu mettre dans un film et qui ne s'y trouve pas, n'arrange rien.

Si le film est réussi, d'inutile, l'avant-première devient dangereuse. Elle risque d'égarer le spectateur. Personne n'est plus mal placé qu'un auteur pour voir son œuvre. Ses premières intentions ont eu beau s'amenuiser jusqu'à disparaître, elles persistent pour l'auteur, pour lui seul et lui cachent en partie ce qui a poussé tout seul et qui est l'essentiel.

Il faut avoir peiné longtemps soi-même devant une nouvelle, un roman, un scénario ou une toile pour savoir comment les choses se passent.

Au début, on a une idée, un départ qui excite l'esprit. L'esprit excité a vite fait de dresser un plan bien clair, évident, cohérent. Cela ne dure qu'un instant. La première péripétie commande la seconde. La phrase tracée sur le papier en exige une autre qui entraîne la suivante. Une droite appelle une courbe. Un personnage se mêle d'avoir son caractère et sort du chemin tracé à la règle.

Le plan travaille. Ce n'est pas du bois mort, mais du bois vert. La sève monte encore. Le scénario pousse et fait craquer son cadre imprudemment préparé.

Après le scénario, le tournage.

Les jours de méforme, il faut bien se contenter de suivre le découpage, les schémas crayonnés à l'avance. Encore l'intonation imprévue d'un acteur saisie au passage vient-elle, ici et là, enrichir heureusement son personnage. Encore le soleil s'en mêle-t-il. Une ombre brutale transforme soudain l'image prévue en une image autrement authentique qui va peser sur toute la séquence.

Dieu merci, il y a aussi les jours fastes où la lumière, le décor, le comédien font naître les réactions en chaîne... Alors le film vit vraiment de sa propre vie et son auteur s'essouffle derrière lui pour en fixer passionnément chaque instant.

\*

\* \*

Non, vraiment, je suis incapable de regarder en spectateur ou en critique «Le Salaire de la Peur».

Le public est d'un côté de l'écran, nous de l'autre et il nous est impossible de changer de place. Les seize bobines de pellicule qu'on va projeter sont là dans un coin de la cabine. Elles ont coûté deux ans de travail et quelquefois, pour quoi le cacher, d'efforts pénibles.

Plus de cent camarades y ont mis le meilleur d'eux-mêmes. Il n'y a pas, il n'y a pas eu à ma

connaissance dans l'histoire du cinéma français d'équipe plus soudée, plus enthousiaste, plus acharnée à la tâche que celle qui m'a soutenu et quelquefois poussé durant ces longs mois. Malgré la pluie, le froid, les inondations, les maladies, les dangers d'accident, bout par bout, mètre par mètre, ces cent camarades ont capté, mis dans la boîte le film que vous allez voir. J'aurais aimé citer leurs noms un à un. Puisque c'est impossible, je ne commettrai pas l'injustice d'en préférer quelques-uns.

Pourtant, je nommerai deux d'entre eux.

John Birkel était un vieil Anglais. C'est John qui, à longues enjambées, sans jamais redresser son dos voûté, ni perdre son sourire enfantin, a construit sous la direction de René Renoux, la ville de Las Piedras, le camp de la S.O.C. C'est lui qui a trimballé en barque les centaines de sacs nécessaires pour cimenter le cratère.

William Tubbs était un acteur et un merveilleux acteur. Vous le verrez sur l'écran. Il joue le rôle de Bill O'Brien.

Tous deux nous ont quitté voici quelques semaines. La mort les a pris. Ils étaient nos copains.

C'est à leurs ombres amicales et souriantes qu'au nom de l'équipe toute entière, je dédie notre film.

Texte paru dans «Le Programme» d'époque (1953).

## DE L'EQUATEUR A LA CAMARGUE

Pour H.- G. Clouzot que rien n'arrête lorsqu'il s'agit de la réalisation de ses films, et en particulier du «Salaire de la Peur», l'Equateur passe par la Camargue.

Ne voulant pas, pour le tournage de ce film, se transporter en Amérique Centrale, décor du célèbre roman de Georges Arnaud, que H.-G. Clouzot a adapté, celui-ci décida purement et simplement de recréer ce pays en pleine Camargue aux environs d'Uzès. Cette région de France est, en effet, la seule qui, par son aspect géographique et son climat, puisse donner une idée de ces terres arides, brûlées de soleil, inhabitées, si ce n'est par quelques rares Indiens nomades. Mais cet aspect naturel ne suffit pas. Il faut encore bâtir le village de Las Piedras et pour cela Clouzot choisit un emplacement désertique et caillouteux à souhait sur lequel avec la main-d'œuvre de toute la région, il élève des maisons en «dur», des carcasses de buildings inachevés, une usine, un cimetière, des cafés et traversant tout cela, une immense rue trouée de mares puantes aux reflets de pétrole. Des Indiens sont amenés sur place, ainsi que toute une faune équatoriale pour assurer aux extérieurs une couleur locale exacte.

Après avoir reconstruit son univers tel qu'il le voit et le désire, Clouzot peut commencer le tournage de son film. Et de cette période, tous les acteurs et techniciens se souviendront longtemps, car sans compter les fâcheux contre-temps inévitables dûs aux capricieuses conditions atmosphériques, ils accomplissent dans l'enthousiasme un travail très pénible, sous un soleil de feu qui semble encore attisé lorsque le mistral maudit se met à souffler. Mais tous animés d'une foi inébranlable et emportés par l'action supportent stoïquement les épreuves infligées aussi bien par le scénario que par la nature. Rarement metteur en scène mit autant de soin à déclencher les catastrophes pour serrer d'aussi près que possible les événements et pour placer ses acteurs dans des conditions émotionnelles maxima, comme lors de la fameuse explosion du rocher, ou du fantastique incendie du puits de pétrole, ou encore du bain terrifiant dans lequel Yves Montand et Charles Vanel se plongent, liquide épais et pestilentiel, spécialement préparé pour la circonstance.

H.-G. Clouzot a surtout voulu faire participer les spectateurs à la tragique aventure des camions et des chauffeurs en réalisant une œuvre dépouillée, virile, par moment hallucinante et l'une des plus humaines que l'on ait jamais réalisées.

L'évolution psychologique des personnages de Mario et de Jo, l'exactitude des notations, des réactions des quatre hommes en face de la mort, qui risquent leur vie avec l'espoir de gagner l'argent qui leur permettra de fuir l'enfer de Las Piedras, constituent un travail absolument remarquable.

Tous les accidents qui émaillent leur randonnée ont leur valeur spectaculaire propre, mais ils sont autant d'occasions, offertes à ces hommes par le destin, de faire jaillir leur personnalité et leur autorité que le climat débilitant du village désolé avait soit émoussées, soit exacerbées de façon démesurée.

Ce film est un magnifique drame humain et une peinture exacte et envoûtante de l'individu en butte aux rudes assauts de la vie moderne et qui cherche désespérément autre chose, qui sera peut-être pire encore que ce qu'il possède actuellement, autre chose qui l'obligera sans doute à revenir tôt ou tard vivre en paria à Las Piedras, village de vie et de mort.

Texte paru dans «*Le Programme*» d'époque (1953).

*Qu'on ne cherche pas dans ce livre cette exactitude géographique qui n'est jamais qu'un leurre : le Guatemala, par exemple, n'existe pas. Je le sais, j'y ai vécu.*

G.A.

## GEORGES ARNAUD

### AVERTISSEMENT

Les apaches démodés se font tatouer au front le mot «Fatalitas». Mais le *fatum* latin n'a rien à voir dans cette hideuse et aveugle malchance par quoi ils aiment à expliquer leurs déboires. Le destin sait ce qu'il fait. Il est même méticuleux.

Un *tropical tramp*, un jour ou l'autre, perd une jambe dans la gueule d'un requin ; contracte la lèpre ; vêtu d'un scaphandre, cherche des diamants dans un rio par six mètres de fond, avec, aux postes de sécurité, un équipier douteux. Ce n'est pas au hasard qu'on entre dans ces professions. Que de gens à qui une telle chose ne saurait arriver !

Le destin prend son homme au berceau.

A chacun de ces hommes est souvent ménagé un tête-à-tête avec sa propre mort. Elle porte des visages divers. Insidieuse, morne et terne aux jours de maladie et de misère ; muette, fluide aussi ; ou bien hurlante et ostentatoire. C'est, la nuit, un triangle de ciel où il n'y a pas d'étoiles. C'est, aux bords d'une rivière claire comme celles d'Europe, le parasite mortel qui rongera les chairs. Peut-être autre chose. Le sujet de ce livre, par exemple.

Ce n'est pas toujours la mort qui gagne. Mais, dès qu'elle redevient présente, le mot «là-bas» prend sa valeur. Oubliés, évanouis, gens et choses de là-bas : d'avant. Sur eux, les portes sont tirées.

Alors, sans liens extérieurs, sans décors — du moins s'il en existe, n'ont-ils pas d'importance —, la tragédie se noue entre l'homme et sa peur que, fuyant sa prison, il emmène avec lui, *volens, nolens* ; en bon français : *Invitus invitam*... Pour l'exprimer, les tramps ont rejeté les vrais mots ; ils emploient le blasphème et l'injure. De même, ils refusent de penser ; leur âme ne les intéresse pas.

Parmi eux, l'homme intelligent, c'est celui qui tire au bon moment. La sensibilité a place au volant d'un camion. Il y a aussi un lyrisme de la pioche et de la battée.

A ras de terre, ils vivent sous le soleil du tropique, d'une existence virile et triviale d'ombre chinoise. Ils ont dépouillé jusqu'à la sécheresse le faux pittoresque des prestiges empruntés.

Telle est la poétique du risque salarié.

Georges ARNAUD  
Préface de «*Le Salaire de la Peur*», (Éd. Julliard 1950).

## LE SALAIRE DE LA PEUR

### Une œuvre magistrale

Il n'est pas douteux que Henri-Georges Clouzot soit de tous les metteurs en scène français révélés depuis 1940 celui qui a le plus, si l'on me passe l'expression, la tripe cinématographique. D'autres peuvent avoir, par rapport à la création filmée, plus d'intelligence, comme René Clément, ou un sens du style plus pénétrant et plus exigeant, comme Robert Bresson, mais Clouzot s'inscrit dans la lignée des grands cinéastes de tempérament, de ceux qui ont un sens direct et comme physique de l'efficacité de l'image cinématographique, qui possèdent également l'énergie du caractère, la volonté presque viscérale nécessaire à la création sur l'écran d'un univers autonome, original, qui est à la fois leur univers et celui du cinéma.

Ce que j'admire d'abord et sans réserve dans *Le Salaire de la peur*, c'est justement cette capacité à faire surgir du néant comme un mirage, un monde d'une vraisemblance irrécusable, qui a tous les attributs d'une réalité précise saisie sur le vif et cependant totalement voulue et imaginée par l'auteur. L'action de son film se déroulant «quelque part dans le nord de l'Amérique du Sud», Clouzot a su reconstituer à partir de ses souvenirs sans doute, mais aussi de son imagination, sur la terre plate de Camargue et dans les montagnes provençales, une géographie physique et humaine, synthétique, dont plus d'un détail décèle la France, mais dont aucun n'est là pour un exotisme gratuit. Sur la fondation naturelle d'un paysage, et bien davantage par la forme de l'esprit que par le talent des architectes décorateurs, il a construit son monde à lui.

Par là, le réalisme de Georges Clouzot est comme la synthèse originale et positive du néo-réalisme italien et des conventions de la mise en scène américaine. Il multiplie la force du réel par la liberté du style. J'en trouve la confirmation dans l'adresse avec laquelle il a su faire parler la plupart du temps ses personnages en français, en dépit de leurs diverses nationalités, réunissant ainsi la vérité de leur situation sans alourdir ce récit par un sous-titrage trop fréquent.

Cet éloge important formulé sans réserve, je ne puis cependant pas considérer *Le Salaire de la peur* comme un film parfait. Clouzot trouvait dans le roman de Georges Arnaud un récit intense et dramatique, mais d'une conception paradoxale : deux camions de nitroglycérine convoyés par quatre «tramps», c'est-à-dire des clochards d'un monde trop neuf pour leur être pitoyable, doivent parcourir 500 kilomètres et transporter l'explosif nécessaire pour combattre l'incendie, jusqu'à un puits de pétrole en feu. Le moindre choc peut tout faire sauter et pulvériser le matériel et les hommes. Le voyage, où s'accumulent les difficultés au long d'une route mauvaise, devient vite pour ces quatre hommes, et singulièrement pour l'un d'eux, une marche au bout de la peur.

Ils jouent leur vie à dix contre un pour avoir le droit, grâce à la prime, de repartir à zéro.

Un seul arrivera au bout vivant, son camarade mort dans ses bras, mais au retour, avec son camion vide, il se tuera bêtement dans un ravin.

La gageure consistait ici pour le metteur en scène à nous tenir en haleine moins par une évolution dramatique de l'histoire que par la succession implacable des accidents de route. C'est le suspense dans toute sa pureté, une épopée de l'imminence. La route est la corde raide où marchent ces funambules de la mort.

Par rapport aux exigences d'un tel récit, je ferai au film deux reproches : d'abord de ne pas toujours s'arrêter à temps dans l'angoisse où nous plongeant les péripéties du voyage. Il me semble qu'au-delà d'un certain point, la résistance nerveuse du spectateur est dépassée et qu'il retombe dans l'indifférence. J'ai retrouvé nettement cette situation à partir de l'explosion du premier camion. Il est vrai que c'est là une impression qui peut être personnelle.



Moins discutable me paraît l'accusation qu'on peut faire à Clouzot de s'attarder avec complaisance sur la cruauté ou l'érotisme des situations. Je pense en particulier à son exposition, admirable à bien des titres et nécessaire au récit, mais où il se soucie souvent moins de poser sensiblement et nettement ses personnages que d'étaler sa vision personnelle. Le monde de Georges Clouzot, le caractère rigoureux et linéaire du récit ne toléraient pas, me semble-t-il, de telles digressions.

Ces remarques faites, c'est assez dire que le film est pourtant presque toujours supérieur au roman. Il possède une épaisseur, une ambiguïté humaine que le livre n'avait pas.

La place va me manquer maintenant pour rendre l'hommage qu'il faudrait à l'interprétation, et surtout à celle de Charles Vanel, qui a trouvé là un rôle à la hauteur d'un talent trop peu souvent utilisé.

Plus discutable est celle d'Yves Montand, mais peut-être est-ce un peu ici la faute de Clouzot, qui n'a pas su aussi bien dessiner son personnage.

André BAZIN  
*Le Parisien libéré*, 4 mai 1953.

## UN CERTAIN DÉLIRE

Comme Franju, Clouzot n'est l'homme d'aucune école. Il n'est l'élève ni le maître d'aucun cinéaste. Il écrit comme Clouzot et cela nous renseigne assez peu.

Roger Régent, par l'artifice des références, a cerné d'assez près son style en rapprochant le ton fameux du *Corbeau* de trois films antérieurs : *La Rue sans Joie* de Pabst, *Le Crime de Monsieur Lange* de Renoir et *Symphonie Nuptiale* de Stroheim. Il ne faut cependant pas négliger le caractère spécifiquement français de Clouzot dans le choix qu'il fait de ses intrigues, de ses personnages, de leur comportement et des lieux mêmes où il leur donne vie : coulisses du music-hall, antichambre de police, salles de classe, cour d'assise, pensions et rues sordides. En dépit de son caractère typique, *Le Salaire de la Peur* ne fait pas oublier l'aspect «titi parisien» dont il est emprunt – «*Valentine*» que siffle Vanel pour se présenter, ticket de métro, valse à l'accordéon, nostalgie de Paris qui hante Mario. Cette note a souvent été jugée gratuite, alors qu'elle est une composante de l'œuvre, l'ensemble étant exotique par rapport à Mario, protagoniste principal.

Il existe chez Clouzot un souci presque maniaque de la précision ; même dans ce qu'il peut avoir de plus négligeable. Il semble quelque peu s'insérer dans la tradition d'un réalisme français venu en droite ligne de Lumière où le délire s'efface bien souvent au profit d'une calme minutie. Sa personnalité lui permet toutefois de surpasser les petits films parfaits de l'auteur du *Grisbi* ; l'un et l'autre possèdent cependant à l'origine un même souci de vérité, une même exigence documentaire – souvent contraire à une vision poétique – dans le comportement comme dans les faits. C'est ainsi qu'il restera un mois à fureter dans les bureaux de la P.J. avant de tourner *Quai des Orfèvres*. Et, lorsqu'en 1959, il suivait le procès de l'Aioli pour le compte d'un œil peu indulgent des personnages, des tics et des effets de manches qui devaient revivre deux années plus tard dans *La Vérité*.

Cette exigence est présente dans chaque plan, tout au long de ses films, même lorsque l'intensité de l'action accapare l'attention. Elle est portée à son comble dans le long prologue du *Salaire de la Peur* que d'aucuns ont jugé inutile : c'est méconnaître une préoccupation permanente de l'auteur et l'un des attraits du film. Dans l'atmosphère inhabituelle d'un pays qui n'est pas la France, il a tenu plus que jamais à décrire minutieusement ses héros dans leurs horizons particuliers avant de les suivre dans leur folle aventure commune. Le film est long ; pendant les trois premiers quarts d'heure l'action s'efface au profit d'une succession de petits tableaux dont certains n'ont rien à envier aux eaux-fortes de Goya. La description de Las Piedras évoque certains passages de *Los Olvidados*, des *Orgueilleux* et plus encore les premières séquences de *La Mort en ce Jardin*.

Cette référence à Bunuel suffit à montrer combien sont limités les rapports de Clouzot avec le néo-réalisme dans ce qu'il a de purement zavattinien. Plus encore que Bunuel, il utilise le montage comme procédé narratif. Il adopte devant les habitants de Las Piedras la même attitude que Huston devant la pègre américaine dans *Le Faucon Maltais*, *Sierra Madre* ou *Quand la Ville dort*. Documentaire brutal et sans grand rapport avec la lente et charitable pénétration zavattinienne au cœur du réel. Son style est voisin de celui du cinéma américain d'avant-guerre, avant qu'il ne fût transformé par le plan séquence de Welles : même croyance à la technique de l'efficacité du plan qui coupe le souffle, de l'image inattendue, du rythme syncopé. Clouzot n'est pourtant pas étranger au mouvement de caméra (il en est d'admirables dans *Quai des Orfèvres*), ni au plan long (témoin l'interminable chute de la missive fatidique à l'intérieur de la nef de l'église de Saint-Robin). Mais il semble de plus en plus attiré par le simple montage plan par plan, tel qu'il domina le cinéma vers les années 1935, tels que l'utilisent fréquemment Huston, Bunuel ou Dassin. Dans une interview, il dévoilait ainsi ses secrets de fabrication :

«*Le vocabulaire du Salaire sera très différent de celui de mes films précédents. Autrefois, je comptais bien davantage sur les mouvements d'appareil de toute sorte. Je suis revenu à une*

*conception beaucoup plus classique du montage. Certains considèrent que j'opère un retour en arrière... Dans Le Salaire de la Peur, j'ai juxtaposé des plans de dimensions apparentes très différentes.» Il ajoutait plus loin, précisant ainsi sa technique de récit : «Pour moi, je le répète, la grande règle, c'est de porter les contrastes à leur maximum, les «pointes» extrêmes du drame étant séparées par des «zones neutres». Pour toucher le spectateur, je vise toujours à accentuer le clair-obscur, à opposer la lumière et l'ombre. Ce qui m'a fait accuser d'être un peu «simpliste» dans mes films.»*

Cette affirmation d'une technique de l'éclairage mérite d'être retenue : elle est la «grille» qui permet de déchiffrer l'atmosphère de ses films. Elle confirme le jugement de Roger Régent qui reconnaissait dans *Le Corbeau* un expressionnisme semblable à celui de *La Rue sans Joie*.

Il est peu de réalisateurs français pour qui la lumière occupe une place aussi précise dans la recherche de l'expression cinématographique. Comme Franju qui se réclame lui, ouvertement du cinéma allemand, Clouzot est un «montreur d'ombres».

Raymond BELLOUR  
«*Le Procès Clouzot*» (Éd. Le Terrain Vague)

## HENRI-GEORGES CLOUZOT

Réalisateur et scénariste français, 1907 - 1977

Grand maître du film «noir», il a fait ses débuts comme homme à tout faire de la maison Osso, signant, dit-on, un sketch avec Boucot, *La terreur des Batignolles*, en 1931, et «supervisant» les versions françaises des opérettes allemandes, du type «Château de rêve», sans compter la rédaction d'un nombre impressionnant de scénarios pour Gallone, Baroncelli, Litvak, etc. Mais Clouzot devient parfois plus ambitieux : *Le Duel*, d'après Lavedan, mis en scène par Fresnay. La guerre, avec le départ des ténors (Duvivier, Clair, Renoir) lui offre sa chance. Il signe deux scénarios éblouissants, *Les inconnus dans la maison* pour Decoin, d'après Simenon, et *Le dernier des six*, pour Lacombe, d'après Steeman. Pourquoi ne deviendrait-il pas metteur en scène ? Son coup d'essai est un coup de maître. *L'assassin habite au 21* est l'un des meilleurs policiers jamais tournés en France : il vaut par l'habileté de l'adaptation du roman de Steeman, une interprétation éblouissante (le trio d'assassins : Larquey, Jean Tissier, Noël Roquevert) et une manière de créer une atmosphère éprouvante propre à Clouzot. Suit *Le corbeau*, l'un des chefs-d'œuvre du cinéma français. Sur un scénario de Chavance, Clouzot a su recréer la vie étouffante et étouffée d'une petite ville de province. Le thème de la lettre anonyme est magistralement exploité. Il faudrait citer toutes les scènes : l'enterrement, la dictée, le dialogue sur le bien et le mal entre Fresnay et Larquey tandis que la lampe oscille de droite à gauche, rejetant à tour de rôle l'un des protagonistes dans l'ombre. Tant de noirceur fit penser à Stroheim, à Céline ... mais créa un malentendu. Sous prétexte que le film avait été tourné pour la firme allemande Continental, et qu'il se serait agi d'une œuvre de propagande antifrançaise, Clouzot fut interdit de studio à la Libération. Les historiens évoquent volontiers la chasse aux sorcières à Hollywood, au temps de McCarthy, mais oublient une autre chasse aux sorcières, en France, en 1944-45, dont furent victimes Clouzot, Guitry et un peu Marcel Carné. Clouzot ne revint qu'en 1947 ; retour éclatant avec son deuxième chef-d'œuvre, *Quai des Orfèvres*, où Jouvét faisait une extraordinaire composition d'inspecteur de police et où la peinture du monde pitoyable du music-hall trouvait des accents à la Lautrec. Si *Manon*, transposition moderne du roman de l'abbé Prévost, déçut un peu, Clouzot se retrouva pleinement dans *Le salaire de la peur*, terrible suspense évoquant le transport d'explosifs par camion, réflexion sur la dignité du travail humain, où Yves Montand et Charles Vanel étaient excellents. *Les diaboliques* valurent surtout par leur scénario mais ils n'étaient pas indignes de Clouzot : celui-ci y confirmait sa maîtrise du film policier. Changeant de registre, il entreprit de nous expliquer la manière de créer de Picasso. Utilisant des toiles transparentes, il sut pénétrer de façon exemplaire, dans le monde de l'artiste, établissant une méthode d'approche de la peinture qu'il reprendra dans ses documentaires télévisés. Dans *Les espions*, sous le signe de Kafka, il joue avec les spectateurs et avec lui-même, prêtant le flanc à un deuxième «procès» que lui intente cette fois la «nouvelle vague». *La vérité* est en effet un film médiocre qui fut d'ailleurs mal accueilli. Comme *La prisonnière*, ébauche de ce qui devait être le testament artistique de Clouzot, *L'enfer*, mélange de Masoch, Rebell et O, qu'il ne put jamais mener à bien pour des raisons de santé. Sans doute ses deux derniers films l'ont-ils desservi auprès de la jeune critique. Mais comment oublier *Le Corbeau* ? Comme si Clouzot avait eu besoin des «années noires» de l'Occupation pour mieux exprimer une vision pessimiste du monde qui caractérise une œuvre placée sous le signe du Mal.

Comme réalisateur :

1942	L'ASSASSIN HABITE AU 21	1953	LE SALAIRE DE LA PEUR
1943	LE CORBEAU	1954	LES DIABOLIQUES
1947	QUAI DES ORFEVRES	1956	LE MYSTERE PICASSO
1949	MANON	1957	LES ESPIONS
	RETOUR A LA VIE (un sketch)	1960	LA VERITE
1950	MIQUETTE ET SA MERE	1968	LA PRISONNIERE

Jean TULARD  
(Dictionnaire des cinéastes).

## YVES MONTAND

Yves Montand, né en octobre 1921 à Venise, est venu habiter Marseille avec sa famille en 1923. Tout jeune encore, il divertit ses camarades d'école en faisant des imitations des dessins animés du moment. A l'âge de treize ans, il est obligé d'abandonner ses études pour gagner sa vie et c'est alors que l'aventure commence. Il exerce un peu tous les métiers : livreur, apprenti-coiffeur dans le magasin de sa sœur, ouvrier métallurgiste. Une fois par semaine, le dimanche, il chante dans les bistrotts de la ville des chansons de Trénet et de Chevalier. Il est affligé d'une mauvaise diction et d'un trac épouvantable, qui ne lui est pas encore complètement passé, mais il persiste car il adore les «planches», et il réussit à se produire à l'Alcazar. En 1939, il devient débardeur sur le port et travaille toujours son tour de chant. L'année suivante, il se décide à aller voir un imprésario et c'est alors que commence sa véritable carrière. Il passe dans plusieurs music-halls de Marseille, puis sa renommée s'étendant, va à Bordeaux et à Toulouse.

En 1944, il vient à Paris où pour ses débuts il réussit l'exploit de chanter à l'A.B.C. où il interprète des chansons de cow-boys. Il est engagé ensuite à l'«Européen», à «Bobino», au «Moulin-Rouge». Là, il fait une rencontre qui sera décisive pour son avenir : Edith Piaf, qui le conseille, l'aide et le forme.

En février 1945, il fait son tour de chant à l'«Étoile» en vedette américaine puis en vedette tout court en octobre. Il a gagné la partie à force de travail.

La même année, il tourne avec Edith Piaf son premier film «Étoile sans lumière». En février 1946, Carné lui propose le premier rôle dans son film, «Les Portes de la Nuit» ; bien que ce ne soit pas pour lui un gros succès, il fait une troisième tentative avec «L'Idole» d'A. Esway. Le succès n'ayant pas répondu à ses espoirs, il décide de suspendre son activité cinématographique et de se consacrer entièrement à la chanson et grâce à ses talents de chanteur et de fantaisiste, il atteint à la renommée mondiale.

Il épouse Simone Signoret et peut-être sous son influence, accepte l'offre de H.-G. Clouzot qui veut lui confier le premier rôle dans son film, «Le Salaire de la Peur». Il y fait une création remarquable susceptible de lui ouvrir à nouveau sur les écrans, la voie du succès.

*Extrait du programme d'époque - 1953*

### FILMOGRAPHIE

- 1945 ÉTOILE SANS LUMIÈRE (Blistène) ;
- 1946 LES PORTES DE LA NUIT (Carné) ;
- 1947 L'IDOLE (Esway) ;
- 1950 SOUVENIRS PERDUS (Christian-Jaque) ;
- 1952 LE SALAIRE DE LA PEUR (Clouzot) ;
- 1954 TEMPI NOSTRI (Quelques pas dans la vie) (Blasetti) ;  
NAPOLÉON (Guitry) ;
- 1955 LES HÉROS SONT FATIGUÉS (Ciampi) ;  
MARGUERITE DE LA NUIT (Autant-Lara) ;
- 1957 UOMINI E LUPI (Hommes et Loups) (De Santis) ;  
LES SORCIÈRES DE SALEM (Rouleau) ;  
LA GRANDE STRADA AZZURA (Un dénommé Squarcio) (Pontecorvo) ;
- 1958 LE PÈRE ET L'ENFANT (Saslavsky) ;  
LA LOI (Dassin) ;
- 1960 LET'S MAKE LOVE (Le Milliardaire) (Cukor) ;  
SANCTUARY (Sanctuaire) (Richardson) ;

- 1961 AIMEZ-VOUS BRAHMS (Litvak) ;  
MY GEISHA (Ma Geisha) (Cardiff) ;
- 1964 COMPARTIMENTS TUEURS (Costa-Gavras) ;
- 1966 LA GUERRE EST FINIE (Resnais) ;  
PARIS BRULE-T-IL ? (Clément) ;  
GRAND PRIX (Frankenheimer) ;
- 1967 VIVRE POUR VIVRE (Lelouch) ;
- 1968 UN SOIR UN TRAIN (Delvaux) ;  
Z (Costa-Gavras) ;  
LE DIABLE PAR LA QUEUE (de Broca) ;  
MELINDA (Minnelli) ;
- 1969 L'AVEU (Costa-Gavras) ;
- 1970 LE CERCLE ROUGE (Melville) ;
- 1971 LA FOLIE DES GRANDEURS (Oury) ;
- 1972 TOUT VA BIEN (Godard et Gorin) ;  
CÉSAR ET ROSALIE (Sautet) ;  
ÉTAT DE SIEGE (Costa-Gavras) ;  
LE FILS (Granier-Deferre) ;
- 1973 LE HASARD ET LA VIOLENCE (Labro) ;  
VINCENT, FRANÇOIS, PAUL ET LES AUTRES (Sautet) ;
- 1975 LE SAUVAGE (Rappeneau) ;  
POLICE PYTHON 357 (Corneau) ;
- 1976 LE GRAND ESCOGRIFFE (Pinoteau) ;
- 1977 LA MENACE (Corneau) ;
- 1978 LES ROUTES DU SUD (Losey) ;
- 1979 CLAIR DE FEMME (Costa-Gavras) ;  
I COMME ICARE (Verneuil) ;
- 1980 LE CHOIX DES ARMES (Corneau) ;
- 1981 TOUT FEU TOUT FLAMME (Rappeneau) ;
- 1983 GARÇON ! (Sautet)
- 1985 En tournage : JEAN de Florette et MANON DES SOURCES de Claude Berri.

## CHARLES VANEL

Une carrière fabuleuse : 70 ans de cinéma. Tous les rôles possibles, du jeune premier (*La proie du vent*) au «vieux», chef des services secrets (*Le gorille vous salue bien*), de Napoléon (*Waterloo*) à Javert (*les Misérables*). Il a débuté au théâtre en 1908 et au cinéma en 1912 et ne s'est trouvé au chômage en 1980 que par la faute des assurances. Il a également travaillé pour la télévision et dirigé deux films : *Dans la nuit* et *Affaire classée*, excellents et qui montrent sa maîtrise. Il a tourné en Allemagne et en Italie aussi bien qu'en France. Hitchcock lui-même l'a dirigé. Bref, il a tout vu, tout connu. Il est la mémoire de notre cinéma.

Jean TULARD (*Dictionnaire du cinéma - Tome II*)

## FILMOGRAPHIE

Parmi 148 films, on peut citer :

- 1912 JIM CROW (Peguy)
- 1921 CRÉPUSCULE D'ÉPOUVANTE
- 1922 L'ATRE (Boudrioz)  
LA NUIT DE LA REVANCHE (Etiévant)  
DU CRÉPUSCULE A L'AUBE (de Féraudy)
- 1923 MIARKA, LA FILLE A L'OURSE (Mercanton)  
CALVAIRE D'AMOUR (Tourjansky)
- 1924 LA FLAMBÉE DES REVES (Baroncelli)  
PECHEUR D'ISLANDE (Baroncelli)  
L'AUTRE AILE (Andréani)
- 1925 BAROCCO (Burguet)  
LE RÉVEIL (Baroncelli)  
AME D'ARTISTE (Dulac)
- 1926 LA PROIE DU VENT (Clair)  
NITCHEVO (Baroncelli)  
FEU ! (Baroncelli)  
DER KONIGIN LUISE (Grüne)  
L'ESCLAVE BLANCHE (Genina)
- 1927 LA FEMME REVÉE (Durand)  
PANAME N'EST PAS PARIS (Malikoff)
- 1928 LE PASSAGER (Baroncelli)
- 1929 WATERLOO (Grüne)  
DANS LA NUIT (Vanel)
- 1930 CLIQUE (Colombier)  
ACCUSÉE, LEVEZ-VOUS (Tourneur)
- 1931 MAISON DE DANSES (Tourneur)  
AU NOM DE LA LOI (Tourneur)  
DAINAH LA MÉTISSE (Grémillon)  
FAUBOURG MONTMARTRE (Bernard)  
LES CROIX DE BOIS (Bernard)
- 1932 GITANES (Baroncelli)
- 1933 LES MISÉRABLES (Bernard)
- 1934 LE GRAND JEU (Feyder)  
LE ROI DE CAMARGUE (Baroncelli)  
OBSESSION (Tourneur)

- 1935 L'ÉQUIPAGE (Litvak)  
MICHEL STROGOFF (Baroncelli)  
LE COUP DE MINUIT ou AFFAIRE CLASSÉE (Vanel)
- 1936 JENNY (Carné)  
LA BELLE ÉQUIPE (Duvivier)  
L'ASSAUT (Ducis)  
LA FLAMME (Berthomieu)  
COURRIER SUD (Billon)
- 1937 ABUS DE CONFIANCE (Decoin)  
TROIKA SUR LA PISTE BLANCHE (Dréville)  
LA FEMME DU BOUT DU MONDE (Epstein)
- 1938 L'OCCIDENT (Fescourt)  
LES PIRATES DU RAIL (Christian-Jaque)  
S.O.S. SAHARA (Baroncelli)  
BAR DU SUD (Fescourt)
- 1939 CARREFOUR (Bernhardt)  
LA BRIGADE SAUVAGE (Drevelle)
- 1940 LE DIAMANT NOIR (Delannoy)
- 1941 LE SOLEIL A TOUJOURS RAISON (Billon)
- 1942 PROMESSE A L'INCONNUE (Berthomieu)  
LES AFFAIRES SONT LES AFFAIRES (Dréville)  
LE CIEL EST A VOUS (Grémillon)
- 1944 HAUT-LE-VENT (Baroncelli)
- 1945 LA FERME DU PENDU (Dréville)
- 1946 GRINGALET (Berthomieu)
- 1947 LE DIABLE SOUFFLE (Dréville)
- 1948 VERTIGINE D'AMORE (Capuano)
- 1949 AU NOM DE LA LOI (Germi)
- 1950 IL BIVIO (Brigades volantes) (Cerchio)
- 1951 ULTIMA SENTENZA (Bonnard)  
INCANTESIMO TRAGICO (Mastrocinque)
- 1952 LE SALAIRE DE LA PEUR (Clouzot)
- 1953 SI VERSAILLES M'ÉTAIT CONTÉ (Guitry)  
L'AFFAIRE MAURIZIUS (Duvivier)
- 1954 LES DIABOLIQUES (Clouzot)  
TO CATCH A THIEF (La main au collet) (Hitchcock)
- 1955 UNE MISSIONNAIRE (Cloche)
- 1956 LA MORT EN CE JARDIN (Bunuel)  
RAFLES SUR LA VILLE (Chenal)
- 1957 LE FEU AUX POUDRES (Decoin)  
LES SUSPECTS (Dréville)
- 1958 PECHEUR D'ISLANDE (Schœndœrffer)
- 1959 LES NAUFRAGEURS (Brabant)  
LES BATELIERS DE LA VOLGA (Tourjansky)
- 1960 LA VÉRITÉ (Clouzot)
- 1961 TINTIN ET LE MYSTÈRE DE LA TOISON D'OR (Vierne)  
L'AINÉ DES FERCHAUX (Melville)  
LA STEPPA (Lattuada)



- 1962 RIFIFI A TOKYO (Deray)  
1963 UN ROI SANS DIVERTISSEMENT / LA POURSUITE (Leterrier)  
1964 LE CHANT DU MONDE (Camus)  
1969 BALLADE POUR UN CHIEN (Vergez)  
1972 CAMORRA (Tueurs à gages) (Squiatieri)  
1973 PIU BELLA SERATA DELLA MIA VITA (Scola)  
LE SANG DES AUTRES (Simenon)  
1975 SEPT MORTS SUR ORDONNANCE (Rouffio)  
CADAVRES EXQUIS (Rosi)  
1976 NUIT D'OR (Moati)  
COMME UN BOOMERANG (Giovanni)  
ALICE OU LA DERNIERE FUGUE (Chabrol)  
1977 NE PLEURE PAS (Ertaud)  
1979 LE CHEMIN PERDU (Moraz)  
1980 LA PUCE ET LE PRIVÉ (Kay)  
THE FRATELLI (Les trois frères) (Rosi)

**Comme réalisateur :**

- 1929 DANS LA NUIT  
1932 AFFAIRE CLASSÉE.

## VERA CLOUZOT

Pour ses débuts au cinéma, Véra Clouzot est la vedette féminine du film de son mari, «*Le Salaire de la Peur*». Bien que ce soit la première fois qu'elle interprète un rôle cinématographique, le septième art n'est pas un inconnu pour elle, puisqu'elle est depuis plusieurs années l'épouse de l'un des plus grands metteurs en scène français dont la renommée s'étend dans le monde entier.

Brésilienne d'origine, née dans une famille qui compte nombre d'écrivains et d'artistes, elle vient toute jeune en France et s'est toujours vivement intéressée aux choses du spectacle. Son goût du théâtre lui fait partager, de 1942 à 1949, la vie de la troupe de l'Athénée sous la direction de Louis Jouvet et elle l'accompagne tout au long de la grande et triomphale tournée effectuée pendant la guerre en Amérique du Sud, puis plus tard dans le Moyen-Orient. Elle joue alors à l'occasion de petits rôles ou compose de rapides silhouettes.

Elle se sent attirée par le cinéma et en particulier par le travail acharné et minutieux de Clouzot et elle devient script-stagiaire à l'occasion du tournage de «*Miquette et sa mère*». Après un voyage au Brésil avec son mari qui ne peut mettre à exécution son projet d'y tourner un film, celui-ci la choisit pour être l'unique interprète féminine de son film «*Le Salaire de la Peur*». Elle y incarne avec talent et sensualité le personnage pittoresque d'une métisse amoureuse de Mario, en l'occurrence Yves Montand.

Extrait du programme d'époque, 1953

## PETER VAN EYCK

Acteur d'origine allemande, il s'est construit une carrière de second rôle internationale. Au sein d'une filmographie inégale, on peut noter :

- 1943 LES CINQ SECRETS DU DÉSERT de Billy Wilder  
HITLER'S MADMAN de Douglas Sirk
- 1953 LE SALAIRE DE LA PEUR de Henri-Georges Clouzot
- 1954 LE GRAND JEU de Robert Siodmack
- 1955 Mr ARKADIN de Orson Welles
- 1960 LE DIABOLIQUE Dr MABUSE de Fritz Lang
- 1964 L'ESPION QUI VENAIT DU FROID de Martin Ritt
- 1969 LE PONT DE REMAGEN de John Guillermin

Il meurt en 1969 après avoir tourné près de 90 films.

## FOLCO LULLI

Le SALAIRE DE LA PEUR fait partie des meilleures prestations que nous a offert cet acteur destiné par son physique à jouer les brutes sensibles.

D'origine italienne, il tourne avec Lattuada, Monicelli, Carné, Cayatte, Autant-Lara, Walsh, Dréville, Bava, Fregonese.