

Bande originale du film  
de Serge Bromberg  
et Ruxandra Medrea

Musique de  
Bruno Alexiu



# L'ENFER

D'HENRI  
-GEORGES  
CLOUZOT

CINÉMUSIQUE

Un homme au regard fixe, menaçant, tient un rasoir à lame à la main. Des éclairs de lumière et de couleurs tournoient autour de son visage et de celui, effrayé, d'une jeune femme qui bat en retraite jusqu'au mur. Tandis qu'il s'écrie « C'est pas vrai! Ça ne peut pas être vrai! », sa vision se brouille et bascule devant le corps prostré de sa compagne... C'est sur ces images que s'ouvre le monde surréaliste de *L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot*.

En 1964, le réputé metteur en scène du cinéma français avait réuni Serge Reggiani et une Romy Schneider alors âgée de 26 ans pour cette histoire d'obsession pathologique. Reggiani tient le rôle de Marcel, le gérant d'un modeste hôtel de villégiature, gagné par le démon de la jalousie devant les prétendues infidélités de sa charmante épouse, Odette (Schneider). Les visions hallucinatoires qui l'envahissent minent leur existence idyllique et l'entraînent dans la folie.

Clouzot s'était fait connaître grâce à des suspenses psychologiques comme *Le Salaire de la peur* (1953) et *Les*



*Diaboliques* (1955). *L'Enfer* aurait dû être son œuvre maîtresse, un chef-d'œuvre susceptible de révolutionner le cinéma. Au lieu de cela, le matériel tourné devint l'objet d'une saisie et le film fut rangé parmi les grands trésors perdus.

Jusqu'à ce que...

#### L'EXHUMATION

La genèse du documentaire *L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot* débute en 2004, par un coup de chance. L'historien et expert en restauration Serge Bromberg vient enfin de trouver l'endroit où sont entreposés les rushes

de *L'Enfer*, mais il n'a pas réussi à convaincre Inès Clouzot, veuve du légendaire réalisateur, de lui donner accès au précieux matériel. L'aimable hôtesse raccompagne néanmoins Bromberg jusqu'à la sortie de l'immeuble parisien. Une panne d'ascenseur providentielle entre le troisième et le deuxième étage va inciter les deux captifs à relancer la discussion Celle-ci durera deux heures... au terme desquelles Bromberg recevra finalement le feu vert pour sortir *L'Enfer* de ses 40 années d'oubli !

C'est ainsi que Bromberg put avoir accès aux 185 boîtes de négatifs renfermant plus de 13 heures de film. Après avoir assemblé les négatifs sur un téléciné pour les convertir en format vidéo, il découvrit des images bien différentes de toutes celles qu'offraient les précédentes réalisations de Clouzot. Il était en mesure de résoudre l'une des grandes énigmes du septième art.

Bromberg et la co-réalisatrice Ruxandra Medrea ont interviewé plusieurs techniciens et quelques acteurs ayant participé au tournage de 1964. En l'absence d'enregistrements des dialogues, les comédiens Jacques

Gamblin et Bérénice Bejo ont reconstruit quelques scènes entre les deux principaux protagonistes, Reggiani et Schneider, extraites du scénario original de Clouzot.

Des illustrations du découpage visuel (storyboard), des photographies, des tests sonores et les nombreux témoignages se combinent aux images originelles de Clouzot pour nous livrer une aventure artistique et humaine passionnante.

#### LA MÉTHODE

Dans une entrevue réalisée à l'époque, Clouzot a déclaré que l'inspiration pour *L'Enfer* était née de ses insomnies. « J'ai eu l'idée d'exploiter cette espèce de malaise anxieux qui me prend chaque nuit et qui m'empêche de dormir. » Il a commencé à travailler sur *L'Enfer* à la suite du décès de sa première épouse, Véra, qu'il avait dirigée dans *Le Salaire de la peur*, *Les Diaboliques* et *Les Espions*. Son scénario initial faisait 50 pages. « Hélas, je me suis vite aperçu qu'il était relativement facile de faire comprendre au public qu'un personnage pouvait avoir dix obsessions mais qu'on ne les lui ferait



pas partager en deux heures, parce que le personnage avait mis dix ans pour les vivre et pour devenir intoxiqué.» Il continua de travailler sur le scénario pendant plusieurs années et la version finale atteignit 300 pages.

Inspiré par le 8 ½ de Fellini, sorti l'année précédente, et peut-être en réaction aux pressions exercées par les tenants de la Nouvelle Vague qui

critiquaient son approche traditionnelle, linéaire, de la narration ainsi que son manque d'improvisation, Clouzot s'employa à faire de *L'Enfer* un film plus audacieux et expérimental que tout ce qu'il avait réalisé précédemment.

«Il voulait faire un autre type de cinéma, au dire de Constantin Costa-Gavras qui travaillait comme assistant de production. *L'Enfer* est devenu un objet de curiosité.

Le fait que les Américains investissent dans le projet alimentait les rumeurs.» De plus, au lieu d'effectuer le travail de pré-production dans ses modestes locaux habituels, au studio, Clouzot préféra cette fois s'installer au luxueux hôtel Georges V. Le décorateur Jacques Douy qualifie pour sa part l'atmosphère d'hollywoodienne. «Profitant de cette relative opulence et d'un budget accru, Clouzot prépara un storyboard très méticuleux en utilisant des cartes de couleurs codifiées, qui correspondaient aux humeurs de Marcel et à l'évolution de l'intrigue.»

Le documentaire *Le Tyran éclairé* qualifie Clouzot «de réalisateur le plus formidable et le plus craint de son époque : violent, méchant, dominateur, manipulateur et impatient». Brigitte Bardot, vedette du film *La Vérité* (1960), l'appelait le «démon». Clouzot était une «puissance destructrice qui avait besoin de contrôler les gens», selon son frère Marcel. «Il savait comment faire souffrir les autres, et comme il était très intelligent, il pouvait toujours trouver la faille dans la carapace d'une personne.»

Pour *L'Enfer*, Clouzot «se lança dans

une série d'essais qui étaient tout à fait inédits dans le cinéma français,» raconte l'assistant à la réalisation Bernard Stora. Échelonnées sur plusieurs mois, ces expérimentations visuelles et sonores visaient à traduire la folie croissante du personnage de Marcel. Inspiré par l'art cinétique, Clouzot joua avec la couleur, la lumière et la caméra afin de créer l'impression du mouvement et de l'instabilité.

Les premiers essais débutèrent en mars 1964 et se poursuivirent pendant des mois. Des douzaines de boîtes de films furent utilisées pour des tests de couleur évoquant les obsessions énigmatiques et les visions du mari jaloux, pourtant absentes du scénario. Stora considérait ces essais comme des exercices malsains qui combinaient les efforts de techniciens de haut calibre dans un contexte bien différent des tournages auxquels ils étaient habitués, tous engagés dans la poursuite d'un but que seul le réalisateur semblait connaître.

Si les essais s'avéraient éprouvants pour l'équipe technique, ils étaient encore davantage pour les acteurs que

Clouzot tenta d'intégrer dans ces étranges images cinétiques. Il les utilisait à la manière d'un sculpteur, comme s'ils étaient des amas d'argile malléable. Michel Durell fit des expériences avec le maquillage, recouvrant les acteurs de paillettes, d'huile d'olive et de rouge à lèvres bleu...

Or ces essais préliminaires plurent tellement aux dirigeants de la Columbia qu'ils accordèrent à Clouzot un budget illimité. « C'est alors que le film a pris une ampleur énorme, absolument pas prévue à l'origine, se souvient William Lubtchansky, premier assistant opérateur. Cette démesure conduisit à l'embauche de trois équipes de tournage, une dépense tout à fait injustifiée pour un tel projet. Alors que la générosité du financement permettait à Clouzot d'expérimenter ses idées dans une totale liberté, elle finit par se retourner contre lui, provoquant l'échec de l'entreprise. »



En trois semaines de travail avec l'équipe au grand complet dans un hôtel situé en bordure d'un lac, près d'un pont et d'un spectaculaire viaduc, Clouzot ne réussit à tourner qu'une petite partie des séquences prévues. « Efficace lors de ses précédents tournages, le réalisateur semblait cette fois un peu désemparé. Il restait indécis à côté de la caméra pour de longues périodes. Insomniaque, il réveillait souvent ses acteurs et collaborateurs au milieu de la nuit pour discuter du plan de travail du lendemain ou de nouvelles idées. »

Clouzot s'isola de ses acteurs et de son équipe et remaniait constamment le scénario. Alors que le temps alloué pour les extérieurs était limité à cause de contraintes incontournables, il multipliait inutilement les prises pour certaines scènes. Dans ce climat de confusion générale, l'équipe en vint à se demander si Clouzot voulait réellement terminer le film. »


Selon Bardot, « le talent extraordinaire de Clouzot consistait à faire sortir les émotions les plus vraies du plus profond de l'âme des acteurs. Mais à quel prix? » Pour avoir déjà travaillé sous la direction de Clouzot dans *Manon*, en 1949, Reggiani connaissait les méthodes du réalisateur et était sur ses gardes. Les membres de l'équipe ont décrit leur relation comme étant tendue et conflictuelle. Jour après jour, prise après prise, Clouzot fit courir Reggiani sur des distances de plusieurs kilomètres derrière une caméra montée sur une voiture. Prétendument atteint de la fièvre de Malte et affecté par une dépression grandissante, Reggiani finit par abandonner le tournage.

Clouzot fut incapable de trouver un remplaçant avec lequel eût fallu

reprendre la quasi totalité des scènes tournées avec Reggiani : une tâche de toute façon impossible à accomplir dans le délai requis. Jean-Louis Trintignant fut rencontré mais déclina finalement l'offre. Clouzot continua à travailler avec les autres acteurs et à écrire de nouvelles scènes. Un après-midi, il fut victime d'un malaise cardiaque lors du tournage d'une scène sur le lac, avec Schneider et Carrel. Ce fut alors la fin de l'aventure. La compagnie d'assurance saisit les 185 boîtes de films en guise de dédommagement, laissant le champ libre aux rumeurs et aux spéculations de toutes sortes.

#### LA MUSIQUE

À l'exception de *Quai des Orfèvres* et, surtout, de *Mystère Picasso* (avec Georges Auric, en 1956), l'apport de la musique originale dans les films de Clouzot se limite habituellement aux génériques de début et de fin. Cependant, pour *L'Enfer*, le réalisateur voulait explorer l'utilisation de la musique et des effets sonores au premier plan, au point d'en faire le moteur dramatique principal du film. « Cela signifiait pour lui que l'on devait démarrer la



musique à partir du son, des voix tout particulièrement, pour aller vers des projections visuelles», rapporte le compositeur retenu à l'époque, Gilbert Amy, un spécialiste de l'électro-acoustique qui allait faire aboutir cette démarche dans le dernier film de Clouzot, *La Prisonnière*, en 1968. C'est ainsi que les manipulations et les déformations de la voix de Reggiani constituaient des projections mentales de son obsession malade.

Serge Bromberg, lui-même un talentueux musicien, savait exactement quel rôle il voulait faire jouer à la musique dans son documentaire. Bruno Alexiu a écrit sa partition pour un ensemble de treize musiciens. Il tenait à utiliser des instruments datant de cette période afin de respecter le contexte historique. Il a évité d'utiliser les synthétiseurs et appareils similaires qui apparurent seulement quelques années plus tard. Le concept musical s'articule principalement autour d'un quintette à vent et d'un sextuor de cuivres; ils assument l'essentiel de la partition, constituée de musiques concrètes et de sections rythmiques de jazz. La guitare électrique, l'orgue et la batterie sont mises à contribution dans certains passages. Enfin, les cordes et le piano interviennent périodiquement pour raconter la trame du film de Clouzot.

La partition s'appuie principalement sur le thème à saveur jazz, un brin sulfureux, énoncé dès le générique : le piano décline un rythme de valse lente tandis qu'un duo de saxophone et de flûte tient la mélodie à la manière d'une danse lascive, associée à la figure

de Romy Schneider. Alexiu décrit cette composition comme « un souvenir rejaillissant à l'écoute d'un vieil air, qui raconte une histoire romantique mais qui finira mal... »

Tout au long de la partition, Alexiu soumet son thème principal à une série de variations qui « expriment une situation qui se dégrade. Mais elles s'appuient sur le ressenti, sur la persistance de l'émotion. Comme le souvenir d'un cauchemar au petit matin. L'harmonie se complexifie, la mélodie se désagrège. Tout devient compliqué, déséquilibré, instable ». Dans l'esprit du compositeur, la musique doit contribuer à créer une impression, fût-elle parfois désagréable.

Alexiu a aussi choisi de plonger le public dans une atmosphère nostalgique avec certains pastiches. Dans des séquences comme *La Colombe d'Or* et *Paris 1964*, il exploite des styles associés à des compositeurs de l'époque tels Georges Delerue, Georges Auric, François de Roubaix et Michel Magne. « De cette façon, le spectateur est davantage réceptif au cadre temporel ». Trompettes syncopées, clavecin, saxophone, orgue Hammond et flûtes accentuent le

caractère enjoué des *Essais des costumes*. Dans des pièces pour cordes comme *Meurtre*, où l'on note une influence de *Psychose* de Bernard Herrmann, Alexiu a voulu rendre un « hommage indirect à Alfred Hitchcock, que Clouzot adorait. C'est avec humilité que je les ai rapprochés pour une scène. »

Pour les expériences visuelles de Clouzot, Alexiu établit une rupture avec le reste du documentaire. « Étant donné que le réalisateur était très porté sur l'art cinétique, explique-t-il, la musique suit ces ondulations, ces rythmes et le déplacement chaotique des masses géométriques. Connaissant un peu Clouzot, je pense qu'il aurait retenu une petite partie seulement de ces effets spéciaux et, surtout, j'ai la conviction qu'après avoir fait le tour de la musique avant-gardiste, il se serait tourné vers un compositeur "traditionnel". N'oublions pas que cet homme était un peu... particulier. »

Clouzot était-il par nature incapable de mener à bien un film non linéaire? Ou bien a-t-il été victime de la trop grande liberté que ses producteurs lui ont accordée? Il est impossible de dé-



Ce regret imprègne les dernières images du documentaire ainsi que la musique d'Alexiu. Une version finale du thème principal, *Romy*, clôt le film sur des images de l'actrice en femme fatale, faisant virtuellement l'amour avec la caméra, jusqu'à cette ultime vision de son personnage en robe de mariée qui se fond au noir. « Cette image formidablement belle, fantomatique, selon Alexiu, donne un sentiment assez fort d'un temps passé. Mieux encore, elle dit au spectateur : toute cette histoire, et ce tournage réintègrent maintenant le royaume des projets inachevés, des raconteurs disparus et des vedettes fauchées par un destin tragique. »

D'où la poignante mélancolie et la nostalgie qui imprègnent les dernières mesures du *Générique de fin*, pour piano seul. ■

terminer si *L'Enfer* aurait été un chef-d'œuvre ou un fiasco. Toutefois, Bromberg considère son documentaire comme « le dernier acte d'un drame écrit par Clouzot en 1964. »

Clouzot reprit ses activités en réalisant une série de documentaires sur le réputé chef d'orchestre Herbert von Karajan et il travailla sur quelques scénarios mais aucun ne ne concrétisa hormis *La Prisonnière*, en 1968. Sa veuve, Inès, parle de *L'Enfer* comme de « son éternel regret. »

A man stares wide-eyed, a razor blade clutched in his hand. Light flashes and colors swirl around his face and that of a beautiful young woman as she backs against a wall in fear. With his cry of "It can't be true!" cold, lifeless eyes now gaze expressionless from her prostrate body. These images open the surreal world of *Henri-Georges Clouzot's Inferno*.

In 1964, the renowned French film director cast Serge Reggiani and 26-year-old Romy Schneider in this tale of madness and obsession. Reggiani plays Marcel, the manager of a modest hotel in provincial France who becomes possessed by the demons of jealousy over the supposed infidelity of his young wife, Odette (Schneider). Hallucinatory visions gain the upper hand as their idyllic life unravels and he descends into madness.

Henri-Georges Clouzot was best known for psychological thrillers such as *The Wages of Fear* (1953) and *Diabolique* (1955). *Inferno* was poised to be his masterpiece and he expected it to revolutionize cinema. Instead, the shoot went up in flames and the film disappeared, becoming one of cinema's great lost treasures.

Until now...

## THE UNEARTHING

The story of Henri-Georges Clouzot's *Inferno* begins in 2004, with a stroke of luck. Film historian and restoration expert Serge Bromberg had finally located *Inferno's* rushes but, having met Inès Clouzot, widow of the legendary director, he was unable to persuade her to let him use this precious material. After their meeting, the gentle lady decided to accompany Bromberg to the door of her Paris apartment building. On the way, stuck in the elevator between the third and the second floor... for two hours, they resumed their discussion - which finally led to the unearthing of the unfinished film shot 40 years ago!

Bromberg had access to the 185 cans of negatives, containing over 13 hours of film. After splicing the negatives together on a telecine to convert it into a watchable video, what he saw were images unlike any found in Clouzot's previous work. He was on his way of solving one of the great cinematic riddles.

Bromberg and co-director Ruxandra Medrea interviewed numerous technicians and a few actors who participated in the 1964 shoot. Since nearly no audio soundtrack was found, acclaimed actors Jacques



Gamblin and Bérénice Bejo round out the narrative acting out several scenes from Clouzot's original screenplay, voicing the roles originally played by Reggiani and Schneider.

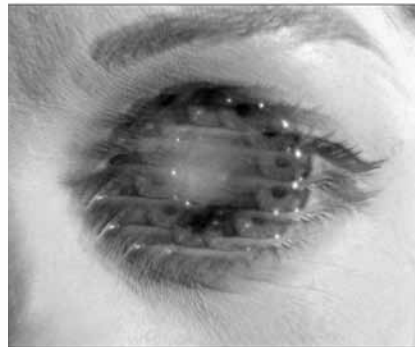
Storyboards, photographs, experimental sound recordings and the illuminating testimonials combine with Clouzot's haunting images to provide a voyeuristic eye into a tale of madness and obsession — both onscreen and off.

#### THE METHOD

Clouzot's inspiration for *Inferno* "started with insomnia," he said in a video interview at the time. "I had this idea, which was to dramatize the feeling of anxiety that I have every night and which keeps me awake." He began working on *Inferno* after the death of his first wife, Véra, who had starred in *The Wages of Fear*, *Diabolique* and *Les Espions*. His original screen treatment ran to 50 pages. "I quickly realized...sadly, that it was fairly easy to convey to an audience that a character could have ten obsessions," he said, "but you can't share these obsessions in two hours, because they took ten years to poison this person." He continued to work on the script for years and the final shooting script ballooned to 300 pages.

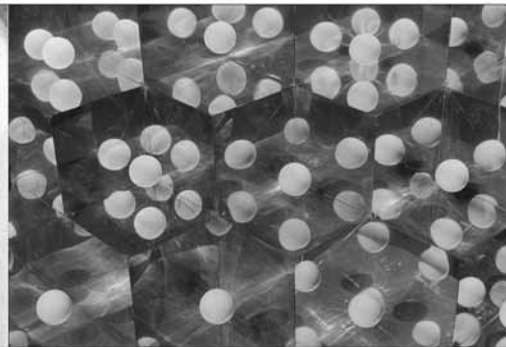
Inspired by Federico Fellini's *8 1/2* (which had been released the previous year), and perhaps bowing to pressure from proponents of the New Wave (who criticized his traditional linear storytelling techniques and lack of improvisation), Clouzot set out to make a more subjective and experimental film than anything he had attempted previously. "A new kind of cinema," said Constantin Costa-Gavras, who worked as a production assistant on the film.

*Inferno* was "the talk of the town," Costa-Gavras continued. The fact that the film had American money behind it "only added to the gossip." Adding further to the buzz, Clouzot moved his pre-production work, which usually took place in an unassuming drafting office at the studio, to posh rooms at the Hotel George V. Production designer



Jacques Douy called the atmosphere "Hollywoodian." Surrounded by relative opulence — and a ballooning budget — Clouzot meticulously storyboarded the film on color-coded cards, which corresponded to Marcel's moods, and the action in time and space.

*The Enlightened Tyrant* called Clouzot "the most formidable and feared director of his time"—"violent," "nasty," "domineering," "overbearing and short-tempered." Brigitte Bardot, star of Clouzot's *La Vérité* (1960) called him "the devil." Clouzot was a "destructive force who needed to manipulate people," according to his brother,



Marcel. "He knew how to make people suffer, and since he was extremely intelligent, he could always find the chinks in a person's armor."

With *Inferno*, Clouzot "went off into a world of tests that was completely new to



French cinema,” said assistant director Bernard Stora, experimenting with new visual and aural ways of conveying Marcel’s ever-deepening madness. Inspired by kinetic art, he played with color, light and the camera to create the illusion of movement and instability. The first camera tests were done in March 1964 and continued for months. Dozens of cans of film were devoted to color tests for Marcel’s visions and enigmatic obsessions, none of which existed in the script. Stora called the tests “insane... a weird combination of all the elements of traditional filmmaking with the best cameramen and the most seasoned technicians, all involved in doing the weirdest things.”

If the crew had it rough, the tests were

even harder on the actors as Clouzot tried to fit them into kinetic images. Clouzot used his actors like a sculptor, treating them as if they were pieces of malleable clay. Michel Durell experimented with make-up, covering the actors in sequins, olive oil and blue lipstick.

After viewing the first tests, the heads of Columbia Pictures were so pleased they granted Clouzot an unlimited budget. “That’s when the film took on a gigantic dimension that hadn’t been planned,” First assistant operator William Lubtchansky remembers. These gigantic dimensions extended to hiring three separate camera crews, a totally unnecessary expense for a film of this size. While the money offered Clouzot *carte blanche* to experiment freely

with his ideas, it ultimately led to the film’s destruction. After three weeks of work on a closed set in a secluded waterfront hotel, near a bridge and a spectacular viaduct, Clouzot would only spend 2 ½ weeks actually shooting. Working efficiently on past films, the director now “seemed a bit lost.” He remained next to the camera for long stretches of time, and crew members and actors were awakened in the middle of the night with ideas and experiments. Clouzot cut himself off from the actors and crew, continually working on the script, while the shooting schedule lagged further and further behind. With the constant changes and general air of confusion, crew members wondered if he even wanted to finish the film.

“Clouzot’s extraordinary talent,” said Bardot, “was to draw from the depths of the actor’s soul the most wonderful expressiveness. But at what price?” Having worked with Clouzot in 1949 on *Manon*, Reggiani knew the director’s working methods and was on his guard. Crew members described their relationship as “harsh...they had something to settle.” Clouzot made Reggiani run for miles behind a camera car, all day long, take after take. Amid rumors of Malta fever and semi-depression, Reggiani,

who had been suffering from pains for days, walked off the set in June, never to return. Clouzot had to start over and quickly find a replacement actor. Jean-Louis Trintignant was brought on but finally left without shooting a single scene. Clouzot kept writing new scenes for the actors at hand. One afternoon, filming a scene out on the lake with Romy Schneider and Dany Carrel, Clouzot suffered a heart attack. He was rushed to the hospital and doctors and insurance agents barred him from filming. The insurance company seized the 185 cans of film as payment in full, “leaving nothing but hearsay and rumors in its wake.”

#### THE MUSIC

Except for rare projects such as *Quai des Orfèvres* and, especially, *The Mystery of Picasso* (with Georges Auric, in 1956), Clouzot’s use of music in his films is relegated primarily to the main title and end title sequences. But with *Inferno*, Clouzot wanted to explore having the music and the sound in the foreground, what he called “the mainspring of the film.” “That means we start off with sound,” Clouzot told composer Gilbert Amy (who would explore more of these experiments in Clouzot’s last film, 1968’s *La Prisonnière*), “voices that lead to





the projections, towards the visual shooting. I want you to think about a way to work as a composer on manipulations, of the voices in particular.”

In the documentary, Bromberg, also a talented musician knew exactly what role he wanted the music to play. Bruno Alexiu scored the film with a chamber ensemble of 13 instruments. It was important to use musical instruments from the period “in order to respect the exceptional and historical nature of the images,” and he avoided the use of synthesizers and other effects that would not come into existence for several years. The musical concept was articulated around a wind quintet and a brass sextet,

which form the main thrust of the score, playing the *musiques concrètes* and jazz sections. Guitars, organs and drums were added in various cues, while the strings and piano were used to tell the unfolding story of *Inferno* itself.

The score is anchored by a smoky jazz theme in the *Main Title*. The piano sets a slow waltz rhythm with the theme voiced in saxophone and flute duets as light dances seductively over the face of Romy Schneider. Alexiu describes the melody as a “surging memory occurring while listening to an old theme.” It tells a romantic story, “but one that will end badly.”

Throughout the body of the score, Alexiu subjects the main theme to a series of variations that “express a situation that is falling apart, but based on feelings and the persistence of emotions somewhat akin to a nightmare in the wee hours or an old remembrance.” The harmony grows more complex, the melody unravels and the music becomes more “unbalanced and haunting.” The music must leave “an impression,” says Alexiu, “even a bad one.”

Alexiu also thought “it would be wise to place the audience in a nostalgic listening mood.” In scenes like *La Colombe d’Or* and *Paris 1964*, he incorporated styles reminiscent of period composers such as Georges Delerue, Georges Auric, François de Roubaix and Michel Magne. “This way, the viewer

would be in a more appropriate mindset to truly absorb the timeframe.” Syncopated trumpets, harpsichord, sax, Hammond organ and flutes accentuate the playful atmosphere of the *Essais des costumes (Wardrobe Tests)*. In *Meutre (Murder)*, Alexiu “very humbly tried” to connect Clouzot with his love of Hitchcock films by incorporating syncopated strings reminiscent of the work of Bernard Herrmann.

When it came to Clouzot’s visual experiments, Alexiu departed from the mood of the documentary. “Since Clouzot was very



keen on kinetic art, the music follows the undulations, rhythms and chaotic movement of masses,” he explained. “Knowing Clouzot somewhat, I believe that he would have used only a small fraction of these new images and I am convinced that he would have turned towards a more traditional composer after having gone through the *avant garde music*, almost as an afterthought. Let’s not forget that this man was a bit...unusual.”

Was Clouzot temperamentally unsuited to make a non-linear film? Or was he hampered by too much creative freedom? There is no way of knowing if *Inferno* would have been a masterpiece or a fiasco. But Bromberg calls the documentary “the last act of a play that was written by Clouzot in 1964.”

Clouzot went on to make a series of documentaries with famed conductor Herbert von Karajan, and continued to work on a couple of scripts, but nothing came to fruition following his last film, *La Prisonnière*, in 1968. Clouzot died January 12, 1977. His widow, Inès, calls *Inferno* his “lasting regret.”

That air of regret is mirrored in the final images of the documentary and in Alexiu’s

score. A final statement of the main theme, *Romy*, bookends the film, accompanying one last montage of Schneider virtually making love to the camera until, dressed as Odette in her wedding gown, she slowly recedes into the darkness. “This image, I believe, tremendously beautiful, ghostly,” says Alexiu, “gives a strong sentiment of a time now past. Better yet, it informs the audience: this whole story and this shoot must now go back to the realm of unfinished projects, of storytellers gone by and stars taken away by a tragic fate...”

Hence the poignant melancholy and nostalgia that pervade the last bars of the *Générique de fin (End Title)*, for solo piano.

### Jim Lochner

*Jim Lochner is the author and owner of the film music blog, FilmScoreClickTrack.com, and the managing editor of FSM Online (FSMOnlineMag.com), a monthly online magazine devoted to film music.*



Production : **Kevin Schwankner**

Direction artistique / Art direction : **Kevin Schwankner, Clément Fontaine**

© © Disques Cinémusique sous licence exclusive de / under exclusive license from © 2009 **Lobster Films & Éditions Lacharrière**, France

© Photos / Movie stills : **Lobster Films**, France

Prise de son / Sound engineering : **Sébastien Oyahoun**, assisté de **Mathieu Rouxel** - Studio RSA

Montage numérique et pré-matricage / Digital editing & mastering : **Clément Fontaine**

Montage graphique / Graphic editing : **Royal Deluxe**

Remerciements / Thanks : **Marianne Lère, Serge Bromberg, Marion Girard, Mark Wallace**

Dépôt légal 2011, Bibliothèques nationales du Canada et du Québec

www.disquescinemusique.com • www.bruno-alexio.com



DCM 130