

16 maig –  
11 juny 2000



## Claude Chabrol

C.- M'agradaria comentar una visió de conjunt dels seus vint-i-cinc anys d'activitats cinematogràfiques.

C. C.- Hi haurà fallades de memòria...

C.- Com es va esdevenir la seva trobada amb la gent de la *Nouvelle Vague*?

C. C.- Jo els coneixia per mitjà de la cinefília. Havia vist *SINGIN' IN THE RAIN*, a La Baule, abans que tothom –en aquella època, la Metro hi organitzava una mena de preestrenes–, i en vaig escriure l'article perquè ningú més l'havia vist... Durant un any, vaig ser el noi dels encàrrecs, gairebé podríem dir que feia, a *Cahiers du Cinéma*, les coses que ningú no volia fer... Vaig veure *THE SLEEPING TIGER*, que constava com a dirigida per Victor Young (*sic*), i que jo vaig reconèixer que era de Losey. De sobte, el meu prestigi va augmentar davant l'equip! Doniol-Valcroze era el qui manava; Bazin, la consciència, i els altres treballaven... De fet, hi havia dos grups: els partidaris de Hitchcock i Hawks –Truffaut, Rivette, Rohmer, Godard i jo mateix– i els qui hi anaven en contra, dirigits per Kast, que lloava John Huston i René Clément. Bazin no acabava d'entendre la nostra afició per Hitchcock i Doniol feia el paper de Talleyrand.

C.- Vostè va escriure un *Hitchcock* en col·laboració amb Rohmer.

C. C.- Havíem fet un número especial parlant d'ell, i després hi va haver aquest encàrrec i ens vam repartir la feina. Jo vaig fer el període anglès i en *Grand Momo*, el període americà; però jo vaig fer dos films del període americà i ell, dos del període anglès... I ningú no sabrà mai quins són!

C.- Vostè es reconeix de bon grat en aquest llibre?

C. C.- Jo reconec de bon grat el que vam voler fer en aquella època... Llavors Hitchcock no tenia dret de

ciutadania; calia imposar-lo, fins i tot a determinats cinèfils que hi posaven mala cara. Havíem decidit tractar poc de la forma i desvariejar respecte al contingut, per tal de veure si aquest plantejament es podia mantenir. I vam anar fins al més lluny possible.

C.- Destacant una temàtica cristiana en Hitchcock...

C. C.- Era un dels elements de base. Van caldre molts miracles per obrir els ulls de la gent!

C.- Rohmer i vostè eren molt diferents.

C. C.- I, sens dubte, és per això que, a mi, sempre m'ha encantat...

Montaigne i La Boétie...

C.- Vostè era catòlic en aquella època?

C. C.- Jo vaig créixer amb una educació religiosa i vaig romandre profundament cristià fins després de *LE BEAU SERGE*. Després ho vaig deixar, tot això, i vaig passar un període d'antagonisme per tal de tallar bé la connexió: em vaig tornar anticlerical... però no gaire sincerament, només per situar les coses.

C.- Però encara hi ha una temàtica cristiana en alguns dels seus films posteriors.

C. C.- El problema és Déu... És difícil creure en una cosa que ningú no pot definir. I, al mateix temps, no m'agrada el caos. Doncs bé, Déu és l'anticaos... A les meves pel·lícules, s'hi nota, això; tenen, en aquest sentit, una ressonància cristiana.

C.- En els personatges, en el seu drama moral...?

C. C.- No, això no és cristià; és gairebé violentament ateu. A l'inrevés del que diu Dostojevskij, si Déu no existeix, res no és permès. Si no s'ha d'aguantar aquest puntal, el deure moral de la gent envers ells mateixos esdevé molt important. I, al mateix temps, no crec gaire en les certeses; aquesta és l'única certesa que tinc... Quan arribo a una veritat

establerta, tinc immediatament, i intuïtivament, la noció de la veritat contrària.

C.- Va trobar a faltar la seva activitat de crític, més endavant? La troba a faltar avui dia?

C. C.- No. La practiques mirant qual-sevol film. És el contrari de la creació, perquè està fonamentada en l'anàlisi, mentre que fer un film és un treball de síntesi. Si aquesta síntesi esdevingués perfecta, l'anàlisi seria impossible. Però, com que sovint és parcial, també li correspon una mica d'anàlisi al qui filma. Jo analitzo els meus films abans de fer-los, en mesuro els elements per tal d'intentar que no siguin massa vistosos. I, d'altra banda, detesto escriure, fins i tot un guió. Quan he fet un llibre, ha acabat sent una paròdia de llibre. Als altres de la *Nouvelle Vague*, els agradava escriure... A mi, no m'agraden les feines solitàries; prefereixo la companyia: no cansar-te, no adonar-te que treballes... El cineasta ja no pot ser crític; el risc i la posada en qüestió són molt forts per a ell, però són mínims en el cas

del crític. Pierre Billard va rebentar *LOLA MONTES* quan la van estrenar, i ara l'ha oblidada. Vaja, és el que em sembla, perquè, responent a un qüestionari de *Télérama*, diu que no en té cap recança. Normalment, no podria evitar de tenir-ne recances, respecte a això; per tant, en dedueixo que l'ha oblidat...

C.- Encara va molt al cinema?

C. C.- Abans ho veia tot... Ara ja no. La ment és una capsula que no ho pot contenir tot. Però formo part de comissions còmodes que em permeten veure molts films.

C.- Encara segueix mantenint les seves preferències dels anys cinquanta?

C. C.- No renego de res. Però, en canvi, m'agraden alguns cineastes que no m'agradaven en aquella època. En el cas de Wyler, el venedor de corbates de Mulhouse, trobo, avui dia, que té coses interessants. Autant-Lara ha fet films molt bons: *OCCUPE-TOI D'AMÉLIE*, *LA TRAVERSÉE DE PARIS*... Això no obstant, tenia un defecte: com que, dalt d'un plató, era una bèstia temible,

*Les Biches* de Claude Chabrol





Une affaire de femmes de Claude Chabrol

que semblava que podia arribar a menjar-se la gorra, indicava als actors les entonacions parlant molt alt. Això, de vegades, esdevenia insuportable; a VIVE HENRI IV, VIVE L'AMOUR!, tothom crida! De Clément, que llavors no m'agradava gaire, també trobo que MONSIEUR RIPOIS és molt bona. Hi ha aquella famosa "qualitat francesa", de la qual es va parlar fins i tot respecte a LES FANTÔMES DU CHAPELIER, cosa que demostra que no se sap com definir-la. Delannoy era qui l'encarnava més, amb les seves adaptacions d'Aurenche i Bost, filmades d'una manera asèptica. Però jo no he estat mai gaire sever com a crític; només vaig rebentar un únic film, PAIN VIVANT, de Jean Moussel, basat en un guió de Mauriac...

C.- Retrospectivament, veu una estètica comuna en els cineastes de la Nouvelle Vague?

C. C.- Gens ni mica. L'única cosa que podia fer-ho semblar era que s'utilitzaven els mateixos actors, amb els seus tics ben reconeixibles. No es pot fer actuar Bernadette Lafont com si fos Madeleine Robinson! Els nostres punts comuns eren el que rebutjàvem i la modèstia dels pressupostos... Ja sap què vull dir... Escenes on es veu sempre el radiador a l'habitació... Estàvem units pel que ens agradava i, sobretot, pel que no ens agradava... Després ens vam adonar que no volíem dir les mateixes coses, ni tampoc de la mateixa manera. El meu primer film amb el qual els altres van començar a fer mala cara va ser À DOUBLE TOUR: retreien a Decae que utilitzés arcs en ple dia, i ell deia que la fotografia de TIREZ SUR LE PIANISTE era fastigosa. Era la fi d'una època... Cal estar obsessionat pels calés, com Lucas i companyia, per voler mantenir a tot preu el teu petit grup. Per tant, tothom se'n va anar pel seu compte. Després, uns quants es van convertir en enemics, es van menysprear d'una manera ridícula i oficial. Va ser el cas de les indignitats recíproques de Truffaut i Godard, i fins i tot Rivette...

C.- Vostè estava per damunt d'aquestes baralles?

C. C.- No; per damunt, no... En un costat...

C.- Quins films de la Nouvelle Vague li agraden més?

C. C.- Els de Jean-Luc i Momo...

M'agraden molt algunes pel·lícules de Truffaut, com L'ENFANT SAUVAGE o LA CHAMBRE VERTE, que són molt fresques, i d'altres no m'agraden gens, com ara L'ARGENT DE POCHE. LE DERNIER MÉTRO és un bon film, però plantejat com una rebequeria, i això no està bé.

C.- Vostè encara manté relacions personals amb ells?

C. C.- Jo sóc molt amic seu, però veure'ls continuament seria beneït i esterilitzador. Jo no hi crec, en els grups de cineastes. No em serviria de res, tenir sòsies. Noto afinitats amb alguns d'ells, però, d'això, a cridar: "És ben igual que jo!"...

C.- Alguns films recents han modificat la seva actitud com a espectador?

C.C.- Jo encara puc ser molt bon espectador. EXORCIST II: THE HERETIC, de Boorman, em va arrossegar completament, vaig rebutjar-hi qualsevol esperit d'anàlisi, i en vaig defugir fins i tot els aspectes cursis. FAT CITY, de Huston, també em va arravatar.

C.- Quina mena d'espectador és vostè, pel que fa als últims monstres sagrats encara actius: Buñuel, Fellini, Bergman...?

C. C.- Al meu entendre, Bergman ha fet un film enormement estúpid, BERÖRINGEN (LA CARCOMA); em va fer sentir vergonya aliena... Hi sortia Bibi Andersson dient-li a Elliott Gould: "Mira, tinc la cuixa curta"... Però em van encantar DAS SCHLANGENI (EL HUEVO DE LA SERPIENTE) i AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN (DE LA VIDA DE LAS MARIONETAS). Personalment, jo més aviat reto culte als morts i prefereixo els cineastes difunts. Ja no ens poden fer la punyeta... Avui dia, hi ha massa bones pel·lícules. Entre una de bona i una de dolenta, la diferència és ínfima. La nul·litat evident es va perdent; és una llàstima.

C.- Quan vostè roda manlleua, de vegades, solucions dramàtiques a determinats cineastes?

C. C.- Hi ha films que t'influencien molt, és evident. Però no n'utilitzes solucions directes en un primer nivell. L'empremta es manifesta d'una manera més profunda. No hi ha necessitat de reflexionar-hi, el problema es resol per endavant per

mitjà del record. Quan jo faig coses que no m'interessen enormement, m'arrisco, de vegades, a fer coses "a la manera de...". A LES MAGICIENS, hi ha una seqüència en què Franco Nero, el criat àrab, visita la seva mare moribunda. Jo vaig intentar fer-ne una escena "a la manera de Ford", i em va quedar molt malament! Però la gent no se n'adonen; per tant, allà no hi ha un pla que Ford no hauria pogut fer, del qual s'hauria hagut d'avergonyar. En el petit esquetx de dotze minuts que vaig fer per a la televisió imitant M., només tres plans són fets realment a la manera de Lang, i un dels tres no es troba a M. Els altres són pàl·lides imitacions. Copiar d'una manera puntual no té gens d'interès, caldria aconseguir retrobar realment l'estil visual d'algú.

Truffaut, a l'inici de la seva carrera, tenia un problema formal personal, i el va resoldre adaptant la seva forma a la manera de Hitchcock. Al començament, això no estava gaire bé; avui dia, és cada vegada millor. L'osmosi s'ha dut a terme. François ha escollit deliberadament. Ha fet un llibre sobre un cineasta que no era el seu preferit, perquè a ell li agradaven més Renoir i Rossellini; però ells no li podien aportar res, en l'aspecte que li convenia. TIREZ SUR LE PIANISTE, admirable, d'altra banda, és un film informe. JULES ET JIM encara està bastant mal fet; es pot observar la diferència amb LES DEUX ANGLAISES on la forma narrativa és encertada. Ell va començar amb LA PEAU DOUCE, imitant la rebuda d'Alice Huberman a NOTORIUS, però allà era aberrant, perquè era el valent Desailly qui rebia les crítiques provincianes...

C.- Els seus personatges recorden sovint els de Hitchcock: André Jocelyne a À DOUBLE TOUR, Stéphane Audran a LE SCANDALE i Jacqueline Sassard a LES BICHES recorden els personatges de VERTIGO o de PSYCHO...

C. C.- El que m'agradava de Hitchcock era precisament això, els guillats... Però jo intento tractar-los d'una manera diferent.

C.- La seva posada en escena no té el mateix ritme ni la mateixa durada que la de Hitchcock.

C. C.- Hitchcock té una figura estilística que és recurrent: plans que es corresponen amb el punt de vista d'un personatge present, i amb el qual la nostra mirada s'ha d'identificar. És una sèrie de subjectivitats. En les converses entre dos personatges, la càmera està simplement en el lloc de l'un i mirant l'altre. Jo admeto això de bona gana, però no és gens ni mica la meua manera de fer. Faig trampa des del començament. No vull subjectivitat dels personatges, no m'agraden els plans subjectius. Per mi, la càmera ha de ser un personatge suplementari. C.- Vostè considera que els plans de l'edifici de REAR WINDOW són simplement subjectius?

C. C.- És clar que són interessants per altres motius, també... A l'inici de VERTIGO, quan James Stewart va a veure el marit de Kim Novak, quan ells dos no connecten i s'estableix una tibantor terrible, el que està molt treballat és la distància posada entre ells dos, la col·locació dels

sofàs, i la sensació de l'espectador va molt més lluny que la simple subjectivitat dels personatges.

C.- A vostè li interessa l'aspecte lineal d'una intriga?

C. C.- No, però no sóc un extremista pel que fa a això. Crec que la gent ha de poder seguir una història, mentre que Jean-Luc tendeix a destruir-la. Jo em trobo en una situació de contradicció: em seria difícil fer un film sense història i, al mateix temps, em molesta moltíssim. És per això que adapto de bona gana petits films de sèrie negra, una mica per resoldre el problema.

C.- Hi ha una certa lentitud en els seus films, fins a LES FANTÔMES DU CHAPELIER.

C. C.- No hi estic d'acord. Crec, més aviat, que és a l'inrevés. Estic convençut que els meus films van més de pressa que els altres. Intento eliminar-ne tot el que no és interessant, però és veritat que m'és completament indiferent que els gestos dels personatges siguin ràpids.

L'important no és la rapidesa dels moviments, sinó les relacions de volum entre un pla i un altre. Es pot començar perfectament amb un primer pla d'un gerro, descobrir una cara, tornar fent un petit pla lateral i donar una sensació de moviment, mentre, durant aquest temps, els personatges no fan res... Seria una experiència interessant agafar dos personatges, cara a cara, que no es diguin res, sense cap expressió especial, i filmar-los d'una manera molt ràpida o molt lenta... Això són impressions que no tenen res a veure amb la veritat profunda d'una escena. Però jo continuo dient que els meus films són ràpids: la prova és que, quan s'intenta tallar dins l'escena, no es pot! Un dia –i potser més aviat del que es podria esperar–, em divertiré fent un film explícitament ràpid!

C.- Oi que avui dia es viu una dictadura de la rapidesa aparent, i que no és la seva, precisament?

C. C.- Sí, aquest frenesí prové de la publicitat, del rebuig de la continuïtat de les formes i els moviments. Quinze plans, quinze impactes... La publicitat ha suprimit determinats ràpids de mirades. Això també ha passat en la literatura: el plaer de la petita frase el·líptica i dura, i, a més, després, els grans períodes... Avui dia es confonen la rapidesa i la precipitació. El meu ritme no és lent, és ràpid; el que és lent és el comportament dels meus personatges. A LES FANTÔMES DU CHAPELIER, es van utilitzar 162 llocs diferents; és un nombre considerable i, a més, hi ha totes les seqüències del cafè, en què la gent no es mou...

C.- Vostè creu que és un cineasta del pla o un cineasta de l'escena?

C. C.- M'és igual i, d'altra banda, no entenc gaire bé aquest problema. Què es vol dir, amb això? Que un pla és un tot? Suposo que Eisenstein seria un exemple d'aquest punt de vista, però això em sembla que és també la debilitat del seu sistema. I també trobo inadequat considerar una seqüència com un tot, perquè llavors caldria anunciar-ne la fi d'alguna manera concreta...

C.- Hi ha cineastes que pretenen "fer escena".

Claude Chabrol, Philippe Noiret i Robin Renucci durant el rodatge de Masques



C. C.- Són maldestres...  
 C.- Algú com Pagnol, per exemple...  
 C. C.- No, és una altra cosa. Ell rebutjava tots els procediments cinematogràfics, excepte a LA FEMME DU BOULANGER. Volia fer funcionar al millor possible el seu diàleg, gairebé com un oratori, i, al mateix temps, ressaltar els elements naturals: el sol, la terra, l'aigua i els sons. Només necessitava l'aspecte visual per expressar els elements de la natura. Va tenir idees genials, dignes de Renoir, però, pel que fa a la posada en escena, pretenia rodar de la manera més senzilla possible, de la manera més elemental. A més, anava molt poc al plató, s'estava sempre al camió del so, per tal d'escoltar els actors. Qualsevol sincronització hauria estat impossible. Tenia un estil molt particular, molt original, perquè també estava molt allunyat del teatre filmat.  
 C.- Li agrada, encarregar-se tot sol d'escriure els seus guións?  
 C. C.- Quan he tingut la idea d'un film, em dic que no necessito l'ajuda de ningú. Després tinc la necessitat de sentir algunes altres opinions, no per polir-lo, sinó més aviat per despolir-lo. Jo no puc escriure un guió que comporti cap ratllada. Els cal·ligrafio en quaderns de la marca Clairefontaine, de gran format, quadriculats, i amb un retolador dur. No n'utilitzo mai cap altre tipus... Miri, és aquest... (*Chabrol ensenya el seu retolador*). El problema és que pugui seguir tenint el mateix fins a la fi de l'escriptura. Em molesta molt, haver-lo de canviar: el retolador arrossega la mà si sap el que s'ha escrit abans... Al començament, escrivia a màquina, i amb set dits, fins i tot; després vaig començar a cal·ligrafiar, a partir d'OPHÉLIA. A part d'això, no tinc cap norma de treball. Sóc molt mandrós. Començo i m'aturo; el temps passa; l'angoixa m'envaeix i es macera, i llavors apareix la vergonya, la vergonya, la vergonya... Menteixo al productor dient-li que ja en tinc fetes dues terceres parts... Tinc un cinisme terrible, però elaboro cinema per mitjà de la culpabilitat...  
 C.- Li agrada redactar els diàlegs?  
 C. C.- Els diàlegs m'encanten, els refaig diverses vegades; però m'horroritzen els diàlegs brillants.  
 C.- I, això no obstant, en els seus films hi ha nombroses petites frases còmiques, com la que diu Stéphane Audran a LES BICHES: "Ens volia dur a fer un safari a Moçambic fora de temporada... Realment, qualsevol cosa...".  
 C. C.- Sí, vaig sentir sortir aquesta perla de la boca d'un esnob que devia estar fent broma, just el dia abans del rodatge. També a LA MUETTE n'hi ha algunes, com ara: "Jo estic en contra de la pena de mort, excepte en alguns casos...". Però no són frases de l'estil d'autors com ara Jeanson. A LES FANTÔMES DU CHAPELIER, una frase va sorgir del decorat: "Ella no en gaudia, de l'armari" els diu Serrault als policies, parlant de la minyona assassinada.  
 C.- Són petits moments irrisoris i còmics, instants de burla social.  
 C. C.- M'agrada molt que les pel·lícules siguin divertides. Res no m'irrita tant com la gent que no gosen riure.

Recentment, he trobat horrible THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN; és de Delannoy, amb una seriositat desesperant i impertorbable.  
 C.- Fins i tot l'escena de l'ejaculació precoç? És irònica...  
 C. C.- No n'estic pas tan segur... No voldria fer el fatxenda, però jo en vaig fer una de molt més divertida a NADA, on un vell soldat li vol fer l'amor a una noia, però sense gaire èxit...  
 C.- Quan escriu el guió, què n'espera, dels seus col·laboradors?  
 C. C.- Espero que hi posin pebre, finals de frase... Tinc tendència a ser massa explicatiu, massa passant de notari. I també puc fer-ho amb els actors... Duchaussoy, expressament, no acabava cap de les seves frases a QUE LA BÊTE MEURE. Jo torno a copiar també els guións que no he escrit. El guió de VIOLETTE NOZIÈRE el va escriure Odile Barski, i jo en vaig tallar cinquanta pàgines quan el vaig tornar a copiar. El meu retolador no volia escriure més. Però no l'hauria pogut tallar si no l'hagués tomat a copiar.  
 C.- Coneix aquelles sessions de ping-pong guionístic, en què es discuteix des de les 2 de la nit a les 8 del matí davant d'un vas de whisky?  
 C. C.- No... Fa molt de temps, amb Gégauff, jugàvem al flipper tota la nit a l'estanc del carrer Washington. Però jo he conegut poques sessions de treball en el sentit clàssic. Per a LE SCANDALE, el productor va venir amb el títol i una idea de collita pròpia: un assassinat en un campament nudista. Quina podia ser l'arma del crim? Vam elaborar un guió que no hi tenia res a veure i que després va patir tota mena de trasbalsaments: ens vam plantificar un "constructor", Jacques Robert, que caminava d'una banda a l'altra, feia un soroll estrany amb una dent que li faltava i s'expressava per mitjà de reflexions del tipus: "Ah! Hi ha un os en el formatge...". Gégauff va acabar dient-li que anés al dentista... Va ser horrorós. Paul estava tan fastiguejat de la feina que volia signar-la amb el nom de Luc Dutourd, un anagrama de *trou du cul* ("forat del cul", en francès)... Vam tenir una idea fantàstica per al final, que va ser deixada de banda pels actors i per la censura; vam pensar que la secretària rossa fos un home calb amb perruca! I encara era més trasbalsador perquè abans havia coquetejat amb Perkins... Però Brialy, de primer sondejat per al paper, s'hi va negar dient: "És repugnant"... Però hi anava bé...  
 C.- Quin mètode de treball segueix quan adapta una novel·la?  
 C. C.- Quan l'he escollida, en faig jo mateix el guió i el torno a copiar. Si és un encàrrec, busco algun desgraciat perquè em faci la feina bruta. Jo no he llegit mai el llibre de Lucie Fer *Le Malheur fou*, d'on prové FOLIES BOURGEOISES. Només les dues primeres pàgines... Allà també hi va haver una desfilita de gent: dos italians -em vaig quedar de pedra-, un anglès rebutjat per l'autor i, finalment, un protegit dels productors Salkind, un hemiplèxic obsès sexual que havia convertit la novel·la en una cosa fastigosa on els personatges es feien putades contínuament!  
 C.- A Simenon, vostè li va ser extre-

mament fidel.  
 C. C.- Sí, hi pensava des de feia molt temps; n'havia parlat amb Hakim just després d'À DOUBLE TOUR. També havia pensat en *Le Fils Cardinaud* que Grangier va rodar amb el títol LE SANG À LA TÊTE, amb Gabin. És un escriptor que m'encanta. He llegit tots els seus llibres, absolutament tots.  
 C.- Segons que sembla, Simenon ha donat bons resultats en cinema: LA NUIT DU CARREFOUR, LA TÊTE D'UN HOMME, els dos MAIGRET que són els millors Delannoy i LA VÉRITÉ SUR BÉBÉ DONGE...  
 C. C.- Sí, el de Renoir, sobretot, és un film admirable, d'una fidelitat absoluta. Però massa sovint s'agafa l'argument i s'adorna. Pel que fa a BÉBÉ DONGE, que, això no obstant, és un bon film, trobo que el diàleg de Simenon és millor que el de Maurice Aubergé. "La felicitat li queda bé", la frase que Gabrielle Dorziat va repetir a Danielle Darrieux tot al llarg del film, queda massa frase d'autor, massa cinematogràfica. Cal que els diàlegs justifiquin el seu pressupost... O bé ho refan tot, com en el cas d'Audiard, o bé salpobren de tant en tant amb algunes bones frases.  
 C.- Vostè ha treballat poques vegades amb guionistes molt cotitzats.  
 C. C.- Sí, amb Daniel Boulanger... I amb Françoise Sagan, a LANDRU... Ella encara era més mandrosa que jo! Ens vam divertir molt. Al començament, el film tractava de George Sand, però un dia que ens vam partir de riure se'ns va acudir Landru i vam tornar a començar parlant d'aquest personatge...  
 C.- Vostè sempre escriu la història cronològicament?  
 C. C.- Sí, durant dues o tres setmanes, cada dia, incloent-hi els diumenges, i de cinc a set hores al dia. Necessito molt soroll: al matí, música; a la tarda, la televisió. No puc suportar estar sol. El silenci em faria por.  
 C.- Llegir i jutjar un guió és molt difícil, oi? Com es pot preveure l'interès del film que en pot sortir?  
 C. C.- En un guió no es pot llegir altra cosa que... el guió. No té condicions artístiques. "És un bon guió" és una frase que no vol dir res. I, al mateix temps, jo el respecto, no puc prescindir-ne. Exigeixo, dels qui treballen amb mi, només el que hi ha al guió, però tot el que hi ha. La forma primitiva és allà. És el material.  
 C.- Luc Béraud diu, del guió, que "és tot el que el cineasta sap del seu film en el moment en què l'escriu".  
 C. C.- És una bonica definició. Naturalment, cal saber-ne al màxim possible, i saber també que no és tot el que el film contindrà.  
 C.- Què en pensa, vostè, dels qui fan una preplanificació molt precisa?  
 C. C.- Que són idiotes... I si l'actor decideix anar cap a l'esquerra quan s'ha previst una panoràmica a la dreta? Jo me n'ocupo només en el moment del rodatge. Faig un cop d'ull a l'*storyboard* per a determi-



La Ligne de démarcation de Claude Chabrol

nats anuncis. Però un film com GARDE À VUE, que, d'altra banda, és un bon film, s'hi recolza massa; això es nota, i és un defecte.  
 C.- Així, doncs, per vostè, el guió no és una etapa gaire agradable.  
 C. C.- Sovint és horrible. L'únic avantatge és que se sap que no és definitiu, que es podrà modificar més endavant. El que és terrible és que el projecte de producció en neix. Per a un director conegut, és relatiu, perquè es confia en ell sense haver-lo llegit, però un principiant que va a veure un productor sense haver obtingut l'avançament sobre el taquillatge és rebutjat immediatament. Abans les primes intervenien un cop acabat el film; era millor.  
 C.- Quines són les qualitats psicològiques que determinen un director: la tenacitat, per exemple?  
 C. C.- Hi ha els tossuts, bloquejats en un projecte durant anys i que, quan finalment el roden, hi fracassen perquè s'han estovats. Aquests estan madurs per al suïcidi. Cada film pot ser el que t'impedeix de fer-ne un altre. Cal ser capaç d'anar a veure un productor i acceptar de fer MON CURÉ CHEZ LES NUDISTES! És com a *Les mans brutes* de Sartre: cal saber embrutar-se les mans sense embrutar-se l'ànima...  
 C.- Hi ha projectes que encara l'enganxen per l'estómac?  
 C. C.- No. LES FANTÔMES va ser l'últim. Però avui dia ja sóc massa



Le Boucher de Claude Chabrol

Claude Chabrol condecorat per Bertrand Tavernier al curtmetratge *Le Travail* de J. F. Détré





Le beau Serge de Claude Chabrol



L'Enfer de Claude Chabrol

vell. Ara ja no rodaria LES MAGICIENS. Ja només vull fer el que em ve de gust.

C.- De vegades es diu que la primera qualitat d'un director és la salut.

C. C.- És veritat. Ha de ser humil respecte al que fa i fort respecte al que és. No ha de practicar mai l'autocensura, ni en els projectes ambiciosos ni en els encàrrecs que accepta com a tals. Aquest és el meu mètode. Cal mantenir un rumb, tenir prou vanitat per poder suportar cops tan durs com LES MAGICIENS i evitar tant com es pugui els films els cartells dels quals s'adomen amb ratlles de biaix: Miou Miou / Audiard / Lautner. Aquí, cap de les tres persones no creu que el projecte sigui vital. Si hi vas a parar, cal saber-ho clarament, veure bé que l'aventura no prové de cap necessitat. Això, Lautner ho sap, i se'n surt força bé.

C.- Com viu, vostè, els conflictes i les tensions que són inherents a determinats rodatges?

C. C.- En els meus, no n'hi ha mai. L'únic conflicte que vaig tenir va ser entre Romy Schneider i Rod Steiger a LES INNOCENTS AUX MAINS SALES. Jo intentava suavitzar-ho, però ell l'anomenava "l'estrella europea" i ella, "el gran porc"... El que sí que hi ha són els problemes amb els diners, les baralles amb el productor, que es resolen molt de pressa. Jo sóc fidel als meus equips, als meus tècnics. He fet tots els meus films amb Jean Rabier com a càmera. Amb ell, és com en un matrimoni: de vegades tens ganes de viure una petita aventura en un altre lloc, però no és realment important. Jo sé exactament com em respondrà al que li demani, i això és molt valuós.

C.- Com aborda, vostè, l'eventual direcció d'actors?

C. C.- La paraula "eventual" no és gaire forta... Jo estic molt atent en el moment de l'elecció; no tinc director de càsting i veig a tothom. Corregir un mal actor és molt difícil. L'únic que es pot fer es mantenir un bon actor en la direcció desitjada. Naturalment, hi ha aquells que els agraden els conflictes. Suposo que el que passa és que lluiten contra la son... Sovint són alcohòlics que s'a-

dormen una mica durant el dia, perquè tenen ressaca, i que intenten despertar-se fent soroll.

C.- Vostè no escriu directament per als actors?

C. C.- Generalment, no. Sabia que Sarraute interpretaria el barretaire, i això em va ajudar, però no vaig escriure cap rèplica pensant: "Ah! Que bé que la dirà!"... Intento rodar amb la gent que tinc al cap al començament, no passar del negre atlètic al petit intel·lectual malaltís... C.- A LA DÉCADE PRODIGIEUSE, Marlène Jobert va reemplaçar Catherine Deneuve... El paper es va modificar?

C. C.- Doncs precisament no... I és una de les raons per les quals el film va anar malament. No va ser, gens ni mica, culpa de Marlène, però no hi encaixava, en el paper. Ella ho notava i en patia, segurament. Pel que fa a Welles, respecte al mateix film, cal veure'n la versió anglesa, perquè Pascal Thomas m'ha fet observar, molt cruelment i molt encertadament, que en la versió francesa té veu d'idiota... De tota manera, el film va ser un fracàs complet. Havia de jugar amb la fascinació d'una època, l'any 1925. Però això costava massa car i el tema només apareix en els diàlegs, tret d'una única seqüència, la del robatori d'un bagul, que recorda una mica la col·lecció *La Màscara* de primers de segle.

C.- I com reacciona, vostè, davant dels actors imposats, obligats a causa de coproduccions internacionals?

C. C.- Els accepto i em fonamento en el que en sé, d'ells. A Maria Schell, a FOLIES BOURGEOISES, la vaig utilitzar basant-me en el fet que ella havia fet tota la seva carrera rient i plorant alhora. Això va esdevenir una paròdia.

C.- Com mira el seu treball en els rushes?

C. C.- Al cap de vuit dies ja saps si estàs encarrilat o no ho estàs. És horrible quan et dius, brusca-ment: "Això està fotut!". Després es remunta el pendent amb el mètode Coué i s'acaba tornant a creure en el projecte. No crec que es pugui redreçar el timó quan un film s'ensorra... Però, durant el rodatge, ningú no em farà dir que no és l'obra mestra del segle! Em permeto la il·lusió de salvar els mobles, m'aferro a bestieses, a fragments d'escenes. Després vénen el premuntatge i la depressió... Ho tens davant dels ulls, i després t'hi tornes a acostumar i els dits es relaxen; et sembla que va millor, però és perquè ja estàs escanyat, ja no notes res... Deu anys més tard, en tornar-lo a veure, et sufoca l'horror. Cal poder-ho suportar, tot això.

C.- I com reacciona, vostè, davant l'èxit o el fracàs comercial?

C. C.- No estic gaire preocupat pels diners, partint del fet que encara puc rodar. Crec molt en el mètode del pare Ford, que, després d'un gran èxit popular, feia expressament un fracàs per tal d'aconseguir una mitjana honesta.

Philippe Carcassonne i Jacques Fieschi (Cinématographe, núm. 81, setembre de 1982)

## BIBLIOGRAFIA Selecció de documents consultables a la biblioteca:

### AUTOR

- Chabrol, Claude. *Et pourtant je tourne*. Paris: Robert Laffont, 1992.
- Chabrol, Claude. *Les Noces rouges*. Paris: Seghers, 1973.
- Rohmer, Éric et Claude Chabrol. *Hitchcock*. Paris: Éditions Universitaires, 1957.

### ESTUDIS SOBRE CHABROL

#### I ELS SEUS FILMS

##### Monografies

- *Autour d'Emma: Madame Bovary, un film de Claude Chabrol*. Paris: Hatier, 1991.
- Blanchet, Christian. *Claude Chabrol*. Paris: Rivages, 1989.
- Chabrol, Pere Comellas i Jordi Grasset, eds. *Sabadell: Cine-club Sabadell: Alliance Française*, 1987.
- *Claude Chabrol*. Barcelona: Federació Espanyola de Cine-Clubs. Vocalia de la Zona Catalano-Balear, [197-?].
- *Claude Chabrol*. Paris: Seghers, 1971.
- *Claude Chabrol: cinquantième moteur!*. Paris: Cahiers du cinéma, 1997.
- Guérif, François. *Conversations avec... Claude Chabrol: un jardin bien à moi*. Paris: Denoël, 1999.
- Magny, Joël. *Claude Chabrol*. Paris: Cahiers du cinéma, 1987.
- *Projections 9: French film-makers on film-making*. London: Faber and Faber, 1999.
- Viganò, Aldo. *Claude Chabrol*. Madrid: Càtedra, 1999.
- Wood, Robin & Michael Walker. *Claude Chabrol*. London: Studio Vista, 1970. Edició en castellà: Madrid: Fundamentos, 1972.

##### Articles de revista

- *Après le tournage de "Le Cheval d'Orgueil"*, "Cinéma Français" no. 36 (juin/juil. 1980), p. 30-37.
- Berthomieu, Pierre, Jean-Pierre Jeancolas et Claire Vasse. *Entretien avec Claude Chabrol: l'opéra commence, l'oeuvre s'achève*, "Positif" no. 415 (sept. 1995), p. 8-14.
- Bosséno, Christian et Danièle Parra. *Propos de Claude Chabrol: "...je ne veux pas être un cinéaste installé"*, "Revue du cinéma/Image et son" no. 405 (mai 1985), p. 58-66.
- *La Cereemonia*, "Cinerama" no. 44 (feb. 1996), p. 36-37.
- *La Cereemonia: ellas dan el golpe*, "Fotogramas" no. 1828 (feb. 1996), p. 105-106.
- Chabrol, Claude. *I fell in love with Violette Nozière*, "Monthly Film Bulletin" no. 543 (Apr. 1979), p. 88.
- *Claude Chabrol*, "Cahiers du cinéma" no. 138 (déc. 1962), p. 3-19.
- *Claude Chabrol*, "Cinématographe" no. 81 (sept. 1982), p. 3-25.
- Comand, André et Patrick Gaulier. *Entretien avec Claude Chabrol*, "Image et son" no. 279 (déc. 1973), p. 18-66.
- Freixas, Ramon. *El Infierno: el demonio de los celos*, "Dirigido por" no. 237 (jul-ago. 1995), p. 4-5.
- Gow, Gordon. *When the new wave*

became old hat: the films of Claude Chabrol, "Films and Filming" vol. 13, no. 6 (March 1967), p. 20-26.

- Gow, Gordon. *When the new wave became old hat: the films of Claude Chabrol: Part II*, "Films and Filming" vol. 13, no. 7 (Apr. 1967), p. 26-31.
- Jacob, Gilles. *Un entretien avec Claude Chabrol*, "Cinéma" no. 109 (sept./oct. 1966), p. 33-55.
- Magny, Joël et Alain Carbonnier. *Dossier-auteur: Claude Chabrol*, "Cinéma" no. 285 (sept. 1982), p. 36-50.
- *No va más: una apuesta muy arriesgada*, "Imágenes de actualidad" no. 107 (oct. 1997), p. 106-107.
- Renaud, Tristan. *Le 'cas Chabrol'*, "Cinéma" no. 189 (juil./août 1974), p. 41-45.
- Rentero, Juan Carlos. *Claude Chabrol*, "Dirigido por..." no. 38 (nov. 1976), p. 1-16.
- Ricci, Marco. *Histoires insolites*, "Positif" no. 165 (janv. 1975), p. 54-55.
- Taboulay, Camille. *Chabrol: une saison en enfer*, "Cahiers du cinéma" no. 473 (nov. 1993), p. 46-55.
- *Tres películas de Claude Chabrol*, "Film Ideal" no. 222-223 (1970), p. 181-188.
- Vassé, Claude. *La Cérémonie: Mariage d'enfer*, "Positif" no. 415 (sep. 1995), p. 6-7.
- *Vers un Livre Blanc du cinéma français*, "Cahiers du cinéma" no. 200/201 (avril/mai 1968), p. 77.

### GUIONS

- Chabrol, Claude. *Les Cousins: lista de diàlogos*. Madrid: Federación Nacional de Cine-Clubs [19-?].
- Chabrol, Claude. *La Femme infidèle*, "L'Avant-Scène" no. 92 (mai 1969), 54 p.
- Sagais, Françoise et Claude Chabrol. *Landru*. Paris: René Julliard, [1963?]. Edició en castellà: Barcelona: Aymá, 1974.

### NOVEL·LA

- Jehanne, Jean-Charles. *Les Cousins: d'après le film de Claude Chabrol*. Paris: Seghers, 1959.



Claude Chabrol "assajant" a Le Boucher

Les Bonnes Femmes de Claude Chabrol

