
A man with glasses, wearing a dark suit, white shirt, and a patterned tie, is holding a large, dark metal lid with both hands. He is looking directly at the camera with a slight smile. The background is a plain, light-colored wall. The entire image is framed by a white border.

*« Un type qui n'a jamais la prétention de faire le chef-d'œuvre du siècle, ça rassure. Il y a une modestie dans tout ça qui finit par porter ses fruits. »*

Claude Chabrol.

A man with glasses, wearing a dark suit, white shirt, and a patterned tie, is holding a large, dark, circular hat. He is looking directly at the camera with a slight smile. The background is a plain, light-colored wall. The entire image is framed by a white border.

Le charme discret du cinéma  
de Claude Chabrol



FRITZ LANG



ALFRED HITCHCOCK



Claude CHABROL  
(24 juin 1930 -  
Paris -  
12 septembre 2010  
- Paris)

Deux maîtres-mots :  
Secret et regard.

La singulière histoire de l'homme au râteau...

CAHIERS  
DU CINÉMA

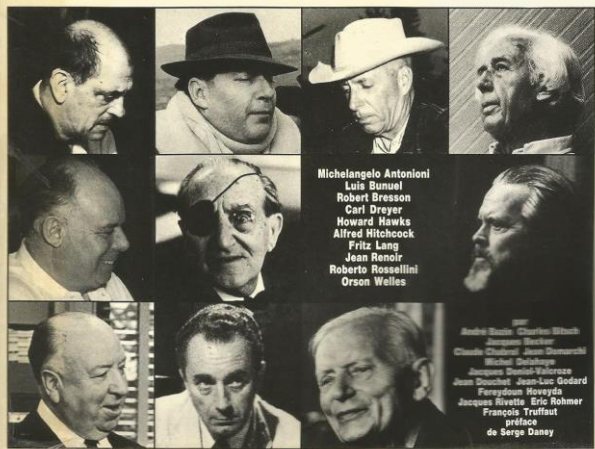


N° 1 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • AVRIL 1951

ÉCRITS

LA POLITIQUE  
DES AUTEURS.  
ENTRETIENS  
AVEC DIX  
CINEASTES.

CAH  
DU  
CINÉ



Nouvelle Vague.

Coup d'envoi officiel en 1959-1960 :

« *Hiroshima, mon amour* » d'Alain RESNAIS ;  
« *Les 400 coups* » de François TRUFFAUT ;  
« *A bout de souffle* » de Jean-Luc GODARD...

Pourtant, dès 1958 :

« *Le beau Serge* » et « *Les cousins* » de Claude CHABROL.

3 caractéristiques des cinéastes de la Nouvelle Vague :

- 1) Des cinéastes jeunes ;
- 2) Des cinéastes cinéphiles ;
- 3) Des cinéastes critiques.

HITCHCOCK

PAR  
ERIC RÖHMER  
& CLAUDE CHABROL



ÉDITIONS UNIVERSITAIRES

« Avec Truffaut et Rivette,  
on discutait beaucoup de  
cinéma. On détestait les  
mêmes films. On avait les  
mêmes haines. »

"Paradoxes" avec Claude Chabrol,  
24 mars 1970, France Culture.

1950-1960

ina.fr

Claude Chabrol aura, à plusieurs reprises, qualifié la Nouvelle Vague d'« association de malfaiteurs », au sens où chacun des complices en cinéphilie pratiqueront finalement des cinémas sans rapport entre eux - la Nouvelle Vague n'est pas une école - mais seront solidaires pour faire effraction dans le cinéma français des années 1950-60 afin de briser un trop plein d'académisme contenu dans des films violemment scénarisés, où la mise en scène n'est qu'illustration de l'écrit.



## Filmographie :

- 1958 : Le Beau Serge (Voile d'argent au Festival de Locarno, en 1958, et prix Jean-Vigo en 1959)
- 1959 : Les Cousins (Ours d'or du Festival de Berlin)
- 1959 : À double tour
- 1960 : Les Bonnes Femmes
- 1961 : Les Godelureaux
- 1962 : Les Sept Péchés capitaux (segment L'Avarice avec J.-C. Brialy)
- 1962 : L'Œil du Malin
- 1963 : Ophélia
- 1963 : Landru
- 1964 : L'Homme qui vendit la tour Eiffel (segment dans Les Plus Belles Escroqueries du monde)
- 1964 : Le Tigre aime la chair fraîche
- 1965 : Paris vu par... (segment La Muette)
- 1965 : Marie-Chantal contre le Docteur Kha
- 1965 : Le Tigre se parfume à la dynamite
- 1966 : La Ligne de démarcation
- 1967 : Le Scandale
- 1967 : La Route de Corinthe
- 1968 : Les Biches
- 1969 : La Femme infidèle
- 1969 : Que la bête meure
- 1970 : Le Boucher
- 1970 : La Rupture
- 1971 : Juste avant la nuit
- 1971 : La Décade prodigieuse
- 1972 : Docteur Popaul
- 1973 : Les Noces rouges
- 1974 : Nada
- 1975 : Une partie de plaisir



- 1975 : Les Innocents aux mains sales
- 1976 : Les Magiciens
- 1976 : Folies bourgeoises
- 1977 : Alice ou la Dernière Fugue
- 1978 : Les Liens de sang
- 1978 : Violette Nozière
- 1980 : Le cheval d'orgueil
- 1982 : Les fantômes du chapelier
- 1984 : Le Sang des autres
- 1985 : Poulet au vinaigre
- 1986 : Inspecteur Lavardin
- 1987 : Masques
- 1988 : Le Cri du hibou
- 1988 : Une affaire de femmes
- 1990 : Jours tranquilles à Clichy
- 1990 : Docteur M
- 1991 : Madame Bovary
- 1992 : Betty
- 1993 : L'Œil de Vichy (documentaire)
- 1994 : L'enfer
- 1995 : La Cérémonie
- 1997 : Rien ne va plus
- 1999 : Au cœur du mensonge
- 2000 : Merci pour le chocolat (prix Louis-Delluc)
- 2002 : La fleur du mal
- 2004 : La Demoiselle d'honneur
- 2006 : L'Ivresse du pouvoir
- 2007 : La Fille coupée en deux
- 2009 : Bellamy



57 longs-métrages pour le cinéma.  
 26 téléfilms pour la télévision.  
 44 rôles ou apparitions en tant qu'acteur dans des courts pu des longs-métrages.





Comme ses confrères de la Nouvelle Vague, Chabrol admire certains cinéastes hollywoodiens. Mais, contrairement à Godard, Truffaut, Rohmer ou Rivette, Chabrol va se façonner une carrière hexagonale à l'image de celles de ses modèles.

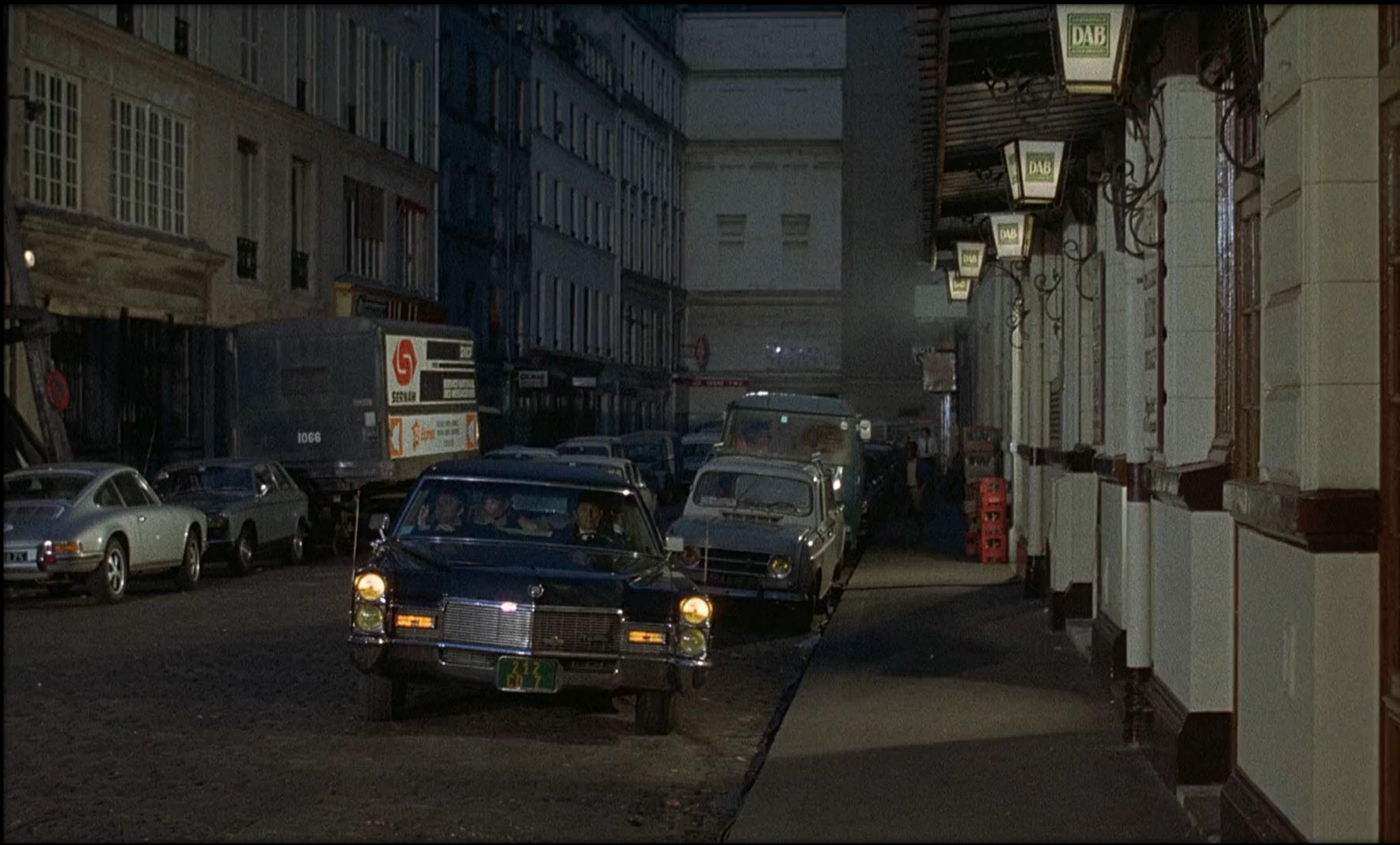
La filmographie de Chabrol est ainsi :

- Proliférante ;
- Variée ;
- De commande ;
- Personnelle ;
- Médiatique ;
- Secrète...

Atypique dans le paysage français, l'œuvre de Chabrol aura opérée en profondeur la synthèse entre « cinéma commercial » et « cinéma d'auteur ».

Ainsi, le réalisateur ne rend pas hommage à Hitchcock ou à Lang dans ses meilleurs films : il les a parfaitement intégrés, digérés, incorporés.

*« Tous les films sont l'histoire d'un crime. »*



« Plus je  
revoie des  
films de  
Buñuel,  
plus je suis  
impressionné. »

Claude Chabrol.

« *Le charme discret de la bourgeoisie* » (1973) de Luis Buñuel.

## A) Le monde est une scène...

La classe bourgeoise sera la cible privilégiée du cinéma de Chabrol. Elle lui offre plusieurs avantages :

- Il en est issu et la connaît donc très bien. Cette connaissance va lui permettre de pratiquer un cinéma critique « de l'intérieur » : Chabrol pense la bourgeoisie ;
- Elle se fonde sur la notion de représentation, ce qui offre à Chabrol la possibilité de mettre en scène des mises en scènes (les repas, notamment) ;
- Le cinéma, art des apparences, se prête particulièrement bien au traitement de la perversité (dire ou faire une chose mais en penser une autre) ;
- Cette classe sociale dominante, permet au cinéaste de parcourir la France, de couvrir un large territoire, de proposer des récits d'une grande variété dans des genres très différents (policier, thriller, chronique, drame psychologique, comédie satyrique, film historique, etc.).

En résumé, Chabrol se livre à l'auscultation de sa propre classe sociale car il la sait fondée sur la duplicité, c'est à dire que les gens y font systématiquement le contraire de ce qu'ils disent. C'est une classe idéale pour le cinéma car elle induit des rapports ambivalents entre image et son. De fait, le spectateur est et reste donc actif !





« *Que la bête  
meure* »  
(1969)  
de Claude Chabrol.

## B) Barbarie et perversité. Attention, un cinéma peut en cacher un autre...

L'art du portrait en creux au gré d'un plan-séquence qui suit Charles Thénier-Michel Duchaussoy en temps réel dans sa découverte des proches de l'homme qu'il est venu tuer:

- L'injonction de la mère pour arrêter le piano parce que le père va rentrer.
- Le fort bruit du pupitre que l'on referme et qui trahit la colère du fils.
- Le cadre qui s'élargit et dévoile une assemblée dont les membres nous font tous face, comme au théâtre ;
- Le dialogue embarrassé, le silence embarrassant saisi dans toute sa durée;
- La caméra très mobile, autonome, qui pointe les éléments importants du récit - l'angoisse des jeunes par exemple est évoquée lorsque l'on voit Philippe Decourt, le fils de Paul Decourt, qui sera l'une des clés du récit. En creux c'est le portrait d'un autre fils que celui que l'on est venu venger qui est ici mis-en-scène.
- Le dialogue autour du Nouveau Roman, allusion tant à la Nouvelle Vague qu'au scénariste du film, Paul Gégauff, nous entraîne jusqu'au visage de la mère de Paul qui s'illumine lorsque le retour de son fils se fait entendre. Il y a là, aussi, le portrait en creux d'une lutte des classes : vieille bourgeoisie et nouveaux riches issus du peuple...

Il y a de l'entomologiste chez Chabrol. Le point de vue est ainsi toujours celui de « l'objet-film » et non celui d'un personnage. Le cinéaste ne juge pas. Il ne prend pas parti. Il donne à voir. Chez Chabrol on apprend rien : on comprend.



« *La cérémonie* » (1996) de Claude Chabrol.



### C) De l'art de passer à table.

Le mot et le geste se complète toujours chez Chabrol pour produire du sens.

Ici, par exemple, le dialogue : « *Il faudra peut-être lui apprendre à servir* » est suivi d'une cuisse de poulet négligemment jetée dans une assiette!

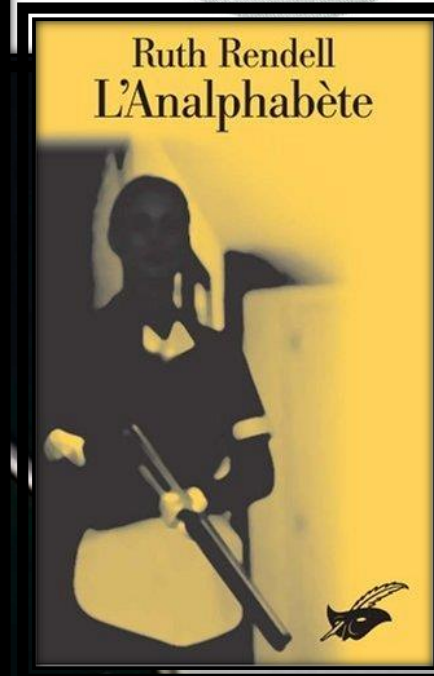
Chabrol pointe les contradictions d'une classe dominante inconsciente de son propre pouvoir de nuisance et même convaincue du bien fondée de ses démarches. Les Lelièvre sont les dépositaires d'un savoir-vivre et de manières bourgeoises anciennes et dans le même temps aspirent à un mode de vie plus détendu et actuel.

Le poids de cette contradiction est ici porté sur l'employée de maison, à qui l'on fournit l'emploi, le gîte et le couvert mais dont on se moque avec condescendance. Filmer des repas c'est saisir l'instant où les masques tombent. De cette étrange cohabitation entre maîtres et domestique – on songe à « *La règle du jeu* » de Jean RENOIR –, Chabrol va tirer – et étirer – un malaise qui va aller croissant tout au long d'un récit qui tournera à la tragédie.



Léa et  
Christine  
PAPIN.

Meutrières  
en février  
1933 de leur  
patronne et  
de sa fille.



Ruth RENDELL,  
« L'analphabète »  
(1977).



« *La cérémonie* » (1996) de Claude Chabrol.



## D) Le cadre comme espace politique.

- L'image n'est pas ce qu'elle semble être de prime abord : ici un plan à priori objectif sur une rue passante, est en fait la manifestation du point de vue subjectif de la future maîtresse de maison. C'est dans le regard de la classe dirigeante que nous découvrons l'employée et dans l'espace de cette classe dominante que celle-ci s'aventure inconsciemment.
- Le cadre au cinéma est un espace politique :
  - A qui appartient-il ?
  - Qui vient s'inscrire dans la cadre de qui ?
  - Partage-t-on le cadre ? Et si oui, selon quelles modalités ?







E) Raccord et faux raccord entre les plans comme moyens de révélation.





« *La cérémonie* » (1996) de Claude Chabrol.



Après avoir observé ce qui raccorde, attardons-nous sur ce qui ne raccorde pas :

- La patronne attend l'employée à la gare. La cigarette trahit la nervosité puis la déception de l'attente.
- Pourtant, l'employée n'est pas absente mais au contraire « déjà là ». Elle s'est trompé de train, ce qui trahit une fois de plus son illettrisme. Mais de fait, elle agit de façon inattendue, ce qui lui permet de dominer ici l'échange : le cadre appartient à celui qui voit le premier au cinéma, or ici c'est à la patronne d'être déjà inscrite dans le cadre définit par son employée..
- Cette domination va être accentuée par la rencontre accidentelle avec la postière. A deux, comme on le dit parfois de la folie, les deux femmes vont s'approprier tout l'espace de la troisième, prisonnière des conventions et des bonnes manières.
- Le personnage de Jacqueline BISSET est par deux fois interpellé depuis le hors-champ : une première fois par le regard de sa bonne, une seconde fois par la voix de la postière. Elle ne contrôle plus la mise en scène comme c'était le cas au café lors de la séquence d'ouverture. Un rapport de force est en train de s'inverser..



« *Le boucher* » (1968) de Claude Chabrol.



## E) Le charme discret de la mise en scène...

Il s'agit ici d'instiller à la fois le malaise et l'émotion. Malaise de la présence de Popaul et émotion du dévoilement de ses sentiments intimes. Au passage, Chabrol dépouille le cinéma d'Hitchcock de sa séduction visuelle. Aucune esthétisation chez lui, mais les faits dans leur seule matérialité. Pour organiser ce dévoilement, le cinéaste joue tout d'abord le son contre l'image. En effet, la musique de Pierre JANSEN, élève d'Olivier MESSIAEN, peu harmonique, ne s'accorde pas avec des images évoquant un apparent bonheur champêtre. On a pu parler d'« effet JANSEN » concernant une musique traduisant l'inconscient pathologique des personnages...

La séquence articule deux scènes :

- La première est la rencontre en sous-bois avec le boucher et est placée sous le signe du malaise croissant – mouvements exécutés en sens inverse du sens de lecture usuel par exemple – jusqu'à la phrase que le boucher adresse à l'institutrice : « J'aime bien vous regarder comme ça, avec les enfants. »
- La seconde scène repose sur un lent travelling droite-gauche circulaire qui voit Popaul questionner Hélène de manière intime, et, de fait, lui avouer peu ou prou ses sentiments. Le moment de la révélation du secret de la jeune femme est marqué à l'écran par le passage d'un arbre qui vient acter visuellement une séparation, un obstacle – l'amour ne sera pas possible – entre les deux protagonistes.
- La fin de la scène, en plan fixe, traite directement des rapports entre pulsions, norme et folie, avec, suprême horreur, le motif des enfants en arrière-plan ou dans le hors-champ...





« *La cérémonie* » (1996) de Claude Chabrol.

..Ou la tragédie du quotidien.

En excellent « metteur-en-scène », Chabrol se pose la question du décor de manière aigüe. Le final de « *La cérémonie* » est à cet égard parfaitement exemplaire.

Parmi les ingrédients de sa mise en scène du décor, il y a la nécessité pour Chabrol de fournir au public des informations dérobées aux personnages, notamment grâce aux points de vue de la caméra, ici articulée au bout du bras d'une grue. La caméra étant un langage en soi, elle délivre aux spectateurs des informations cruciales en élargissant leurs champs de vision et de connaissance au-delà de celui perceptible par les protagonistes.

Ici, nous ne découvrons qu'à la toute fin l'exacte topographie d'une pièce que nous avons pourtant fréquentée tout au long du film.

Et cette pièce possède une mezzanine qui offre l'opportunité de terribles plans subjectifs, en plongé, qui condamne tacitement et symboliquement toute la famille Lelièvre en renversant soudain spatialement les hiérarchies sociales...

Cette mezzanine offre la possibilité de révéler les meurtrières au spectateur tout en les cachant encore aux personnages. Il y a régime d'inégalités cognitives.

C'est ainsi que se crée un étrange « suspens », au sens de suspension avant l'inéluctable.



« *Le boucher* » (1968) de Claude Chabrol.



En définitive, pour aborder l'œuvre de Chabrol, il faudrait remonter sa filmographie comme on remonte l'histoire de la civilisation.

Toujours, sous les apparences, il y a la grotte des origines.

La grande question chabrolienne, à laquelle aucun de ses films ne répond mais que tous posent d'une manière différente, n'est pas « qui a tué ? » mais « qui est celui ou celle qui a tué ? ».

L'écran n'y est jamais traité comme une vitre de sécurité qui nous séparerait illusoirement du pire, l'écran est cette fenêtre ouverte qui nous rapproche du monstre. Le cinéaste privilégie l'opacité et le trouble en lieu et place de sentiments trop clairement définis.


Chabrol fait du cinéma car il souhaite s'attaquer à la perception, il veut poser la question du réel qui se résume en fait aux perceptions qu'on en a.

*« Je me suis dit : quel est l'être qu'un spectateur pourra le moins facilement admettre au départ comme étant un être humain et un être émouvant ? C'est certainement un tueur sadique. Alors si le film est réussi, à la fin, les gens doivent l'aimer. »*

En tournant le dos à son éducation, Claude Chabrol s'exprime au fil du temps à travers un cinéma qui ne pense plus en termes chrétiens, c'est à dire en termes de faute, de pardon ou de rédemption. Le maître-mot du cinéma selon Chabrol c'est la lucidité. Ses films cherchent à produire une perception du réel à laquelle la mise en scène soustrairait l'illusion.



« *Rien ne va plus* » (1998) de Claude Chabrol : le mot de la fin...

A man with glasses, wearing a dark suit, white shirt, and brown tie, is holding a large, black, dome-shaped hat. He is looking directly at the camera with a slight smile. The background is a plain, light-colored wall. The entire image is framed by a white border.

Merci beaucoup de votre attention.