



**COÛTE
QUE COÛTE**



STORY

Claude CHABROL

C'est devenu un cliché : Claude Chabrol était un boulimique, gros mangeur, gros buveur, bouffeur de pellicule au kilomètre. Au total, il aura tourné près de 80 films en 50 ans de carrière. Mais quel était le secret d'une telle longévité? Contre toute attente, il faut aller la chercher dans son rapport à l'argent et aux moyens de production. Loin de l'image simpliste du bon vivant un peu tire-au-flanc, Chabrol fut aussi un professionnel avisé. Décryptage d'un système.

GAËL LÉPINGLE

« S'il faut s'arrêter pour avoir le temps de réfléchir à la constitution du monde, non merci. Un cinéaste, c'est fait pour tourner », s'exclamait Claude Chabrol en 1995 dans *Les Inrockuptibles*, revenant sur ce qui fait l'une des singularités de son œuvre, au-delà des anecdotes et clichés (le bon vivant, satiriste de la bourgeoisie et maître dilettante du polar provincial) : l'impressionnante quantité de films tournés à un rythme toujours régulier, soit 57 pour le cinéma et 25 pour la télévision. « Ça s'est trouvé comme ça : on me proposait des sujets ou des acteurs qui pouvaient être marrants, je me disais : "Bon, on va voir, peut-être que je pourrais m'en tirer." Puis, au bout de quinze jours de tournage, je me disais : "Je suis tellement malin que ça va finir par être bien." Parfois, le résultat n'était quand même pas terrible... C'est pas grave, je préfère cela plutôt que de m'arrêter. Les mecs qui s'arrêtent, c'est parce qu'ils ne trouvent pas le financement de leur film, c'est tout. Moi, je suis très bon dans ce domaine, j'ai toujours trouvé l'argent. Et je n'ai pas eu

peur de me salir les mains. » Cette pugnacité à tourner coûte que coûte a brouillé l'image du cinéaste. Qui était Claude Chabrol ? Un auteur sachant imprimer la marque de sa mise en scène à n'importe quel matériau, y compris le plus opportuniste ? Un petit-bourgeois rêvant de travailler comme un employé de bureau avec son salaire régulier ? Un travailleur angoissé cherchant à se perdre dans l'activité, pour mieux conjurer l'incertitude du résultat ? Interrogé sur le nombre de ses films, Chabrol s'en tirait par des formules : « Disons qu'il y en a cinq ou six que j'aurais vraiment pu m'abstenir de faire... Et une dizaine dont je ne suis pas entièrement satisfait. Voilà, il n'y a pas de quoi avoir honte. J'ai honte de certains films d'autres cinéastes, pas des miens. (rires) » Certes il y a eu des ratages. Mais surtout une prolixité intarissable, reposant sur une relation à l'argent et à la production que Chabrol n'a cessé de réajuster, sachant s'adapter aux coups du sort autant qu'à l'évolution de l'industrie du cinéma.

LES DÉBUTS EN FANFARE

Chabrol naît dans une famille de pharmaciens côté paternel : au commencement, il y a une petite notabilité provinciale. La vraie rencontre avec la bourgeoisie c'est son mariage avec Agnès Goute. Par sa dot et son héritage, elle lui permet de fonder sa société de production et de financer en 1957 *Le Beau Serge*. De l'importance des beaux mariages pour la Nouvelle Vague : juste après, Truffaut fonde Les Films du Carrosse avec l'argent de son beau-père, propriétaire de la société de distribution Cocinor. Chabrol, lui, tourne son premier film dans un village de la Creuse qu'il connaît bien, pour y avoir vécu durant l'Occupation. L'équipe est logée chez l'habitant ou dans la maison de famille, mais la machine administrative ne se prête pas facilement à la révolution en cours : le syndicat des acteurs craint que

seuls des amateurs soient employés, et le Centre du Cinéma refuse de donner une autorisation de tournage, Chabrol n'ayant jamais été assistant : sa formation s'est faite exclusivement aux *Cahiers du cinéma*... « Qu'est-ce que ça peut vous foutre puisque c'est mon pognon ? Eh bien je vais le tourner quand même ! » clame Chabrol au fonctionnaire du Centre. Il prend néanmoins un conseiller technique pour rassurer l'administration : « Il rôdait comme ça, avec ses grands panards. On lui donnait un faux plan de travail le matin. Il était au cimetière quand nous tournions à l'étang, etc. » Au milieu du tournage, le Centre décide « d'envoyer des émissaires pour voir ce qu'on faisait. Mais ils ne sont jamais arrivés. Il y avait des congères terribles, ils se sont plantés sur la route et ils sont repartis ». L'autorisation provisoire arrivera le dernier jour de tournage... En fin de compte, le

film est remboursé grâce à une prime à la qualité (l'avance sur recettes n'existe pas, les subventions sont versées après la réalisation). Chabrol peut se lancer aussitôt dans *Les Cousins* sans attendre que *Le Beau Serge* soit distribué : les deux films sortiront avec succès en janvier puis mars 1959, juste avant le triomphe des *400 coups* et de *Hiroshima mon amour*, qui sortent en juin. *Le Beau Serge* obtient le

duit les premiers films de Jacques Rivette et Éric Rohmer (*Le Signe du Lion* est inspiré des déboires de leur ami commun Paul Gégauff), mais aussi de Philippe de Broca et même le premier court d'Alain Cavalier. Quant à *À bout de souffle*, qui sort en janvier 1960, Chabrol en a écrit le premier synopsis avec Truffaut, et reste crédité comme conseiller technique et artistique. « *La seule chose dont j'étais sûr,*

169



Les Bonnes Femmes

prix Jean Vigo et le grand prix du Festival de Locarno en 1958 et *Les Cousins* reçoit en 1959 l'Ours d'or du Festival de Berlin. La Nouvelle Vague est lancée. Chabrol n'oublie pas ses amis des *Cahiers* : il pro-

c'était que je voulais tourner beaucoup », se souvient le cinéaste. Mais au producteur Anatole Dauman qui le voit lancé vers une folle *success story*, Chabrol réplique : « *Pas du tout. Je vais faire des bides, et même*

des mauvais films et des horreurs de commandes. » Ce n'est pas un simple pressentiment, mais une connaissance de soi, lucide, déjà dégrisée.

Pendant ce temps, les relations avec sa femme se sont aigries. « Elle supportait mal mon succès. Je ne dépendais plus d'elle. Elle ne m'avait plus à sa disposition. Elle eut des dépressions graves. » Le gérant de la boîte en profite : « Il a su parfaitement embobeliner ma femme pour m'évincer d'une affaire que j'avais montée entièrement (...) Il m'a vidé, a dépouillé Agnès, et s'est emparé de tout. » C'en est fini : plus jamais Chabrol ne se produira lui-même, au risque de dépendre du désir des autres et de la loi du marché, davantage que des collègues ayant leur société, comme Truffaut (Les Films du Carrosse), Varda (Ciné-Tamaris) ou Rohmer (Les Films du Losange). « Mon troisième film, j'étais bien décidé à le faire avec de l'argent ne m'appartenant pas.

J'avais connu trop d'angoisses en cumulant les responsabilités du producteur et du metteur en scène. Chaque fois que j'utilisais un mètre de pellicule en trop, je me disais "je me coûte de l'argent". Ceux de mes confrères qui prétendent qu'ils sont plus libres quand ils financent leur film sont des farceurs. On n'est vraiment à l'aise qu'avec l'argent des autres. » Ce sont les frères Hakim, producteurs de poids lourds des années 50 (Carné, Delannoy, Duvivier : la Qualité Française tant décriée par les Cahiers...) qui vont prendre la relève sur *À double tour*, joyeux film policier aux couleurs vives de la Côte d'Azur, nouveau succès (130 000 entrées), avec un formidable Belmondo, repéré dans un court métrage de Godard alors qu'il n'a pas encore tourné *À bout de souffle*. Après ces trois réussites éclatantes, vient le chef-d'œuvre : *Les Bonnes Femmes*, avec Bernadette Lafont et Stéphane Audran. C'est le début des ennuis.

TRISTE BOOMERANG

Quatre vendeuses dans un petit magasin, entre ennui et divagations : le film est devenu culte, et son influence revendiquée tant par James Gray que Matthew Weiner (*Mad Men*). Mais à l'époque il est violemment attaqué, taxé de misogynie et d'insulte à la classe ouvrière, au motif que ces âmes simples seraient veules et vulgaires. Chabrol se souvient des réactions : « Vos *Bonnes Femmes* sont sans intérêt, elles ne s'intéressent à rien, elles n'ont aucun sens social... » Est-ce parce qu'un être ne porte pas d'intérêt au monde qu'il n'est pas digne d'intérêt ? (...) Je me tuais à répéter qu'elles étaient aliénées, que c'était un film sur l'aliénation, mais ces mots n'étaient pas aussi répandus que maintenant. »

Le film signe le début d'une période difficile. Chabrol accepte trop vite l'invitation d'un producteur débutant, en proposant d'adapter un roman dont il n'a lu que le début (*Les Godelureaux*) et qui s'avère décevant. Il tente de freiner la machine mais celle-ci est lancée, et outre

le scénario insatisfaisant, le tournage subit de nombreux contretemps. C'est un fiasco, la série noire commence : Chabrol signe avec le producteur fétiche de la Nouvelle Vague, Georges de Beauregard, mais le coproducteur allemand se retire au dernier moment et *L'Œil du malin* doit se tourner pour moitié moins du budget. « Retiré au bout de huit jours des salles des Champs-Élysées ! Pire que *Les Carabiniers de Godard* ! Personne dans les salles à part les ouvreuses... » Quant à *Ophélie*, transposition poético-moderne d'*Hamlet*, il est produit par un mécène, promoteur à La Défense « qui ressemblait à Louis XVI », et sera le « bide du siècle » (entre 4 et 5000 entrées).

Il faut dire que l'heure est au retour de bâton pour bien des cinéastes de la Nouvelle Vague – Truffaut en a fait les frais dès *Tirez sur le pianiste* – et les héros d'hier redeviennent vite des parias aux yeux de la profession. De l'automne 62 au printemps 64, Chabrol reste un an et demi

sans tourner, pris dans des problèmes d'argent (il vient de divorcer, pour épouser Stéphane Audran), de santé (il attrape une jaunisse) et de famille (ses parents ont un grave accident de voiture). Le moral en prend un coup : « *Pour échapper à mes tracas, je prends une histoire du cinéma et comme par hasard je tombe sur une page consacrée à Stroheim ou un autre cinéaste resté trente ans sans pouvoir mettre en scène.* » On est loin de la figure du Chabrol rigolard qu'il a aimé afficher. Avec Stéphane Audran, « *dès que nous avions de l'argent nous le dépensions, la prodigalité est encore le meilleur moyen d'oublier la malchance* ». Où l'on retrouve le même rapport à l'argent qu'aux films : l'abondance doit tenir en joue une pénurie toujours possible, droit dans les yeux, prête à faire feu.

Christine Gouze-Réнал, compagne de Roger Hanin, réussit à imposer Chabrol à Alain Poiré chez Gaumont, et propose une parodie de film d'espionnage, *Le tigre aime la chair fraîche*, sur le modèle des *Gorilles* et autres « OSS » à la mode. Le film est un succès au goût un peu amer : « *Certaines critiques étaient flatteuses : du métier... une technique sûre (comme si j'étais Delannoy, triste boomerang !).* » Peu importe, « *comme je n'ai pas le culte du génie méconnu, je voulais rester fidèle à mon crédo : tourner, quoi qu'il arrive. Installer le système Chabrol. Comme Truffaut, je voulais fonctionner film par film, mais à l'intérieur d'un ensemble plus large (...). Je me salissais un peu les mains avec des projets plus douteux mais au moins je faisais du cinéma* ». Désormais, Chabrol se partage entre pastiches (*Le tigre se parfume à la dynamite*, *Marie-Chantal contre le docteur Kha*) et films plus

patrimoniaux : après *Landru* (grosse production Beauregard en 62), vient *La Ligne de démarcation* : « *C'était un peu des images d'Épinal. C'était l'époque où on voulait faire croire que tous les Français avaient été résistants.* »

Vient alors la rencontre professionnelle la plus déterminante. Daniel Boulanger, scénariste fameux des années 60, lui présente André Génovès : « *Il y a un jeune producteur qui n'est pas mal, il est dynamique et a un projet à la con.* » Le projet accouche en effet d'un nanar (*La Route de Corinthe*) mais les deux hommes feront treize films ensemble. « *C'était un producteur jeune et charmeur, la trentaine environ, et qui avait gagné beaucoup d'argent en vendant et revendant des chambres de bonnes.* » Génovès avait bien essayé d'être acteur, mais sa seule véritable expérience cinématographique était d'avoir produit le premier film de Nadine Trintignant. La rencontre avec Chabrol arrive à point nommé : « *Si depuis deux ans on voulait bien que je réalise sur commande, il n'était pas un producteur sur la place de Paris qui se serait aventuré à me laisser traiter un de mes scénarios.* » L'indépendance est enfin reconquise, et pour la première fois depuis longtemps, Chabrol va pouvoir proposer un sujet : « *Paul (Gégauff) et moi nous sommes demandés quel avait été notre plus grand succès ? Les Cousins. Alors nous avons décidé d'enfoncer le clou et de jouer le côté un peu mode avec une histoire de gouines à Saint-Tropez* ». Tourné en famille (dans le casting, Jean-Louis Trintignant retrouve son ancienne femme, Stéphane Audran) et fort de son succès public (140 000 entrées), *Les Biches* inaugure une suite quasiment ininterrompue de chefs-d'œuvre.

171

LE CHARME INDISCRET DE LA BOURGEOISIE

Ces années de commandes aux styles variés ont permis à Chabrol d'affermir ses goûts de mise en scène en toute liberté. Il est alors en pleine possession de ses moyens. À l'intersection d'un clas-

sicisme glacé et d'un expressionnisme inquiétant, Chabrol va figurer le lien organique entre platitude et accident, entre la règle et son dérèglement, pour explorer les failles de la bourgeoisie



Le Boucher



Les Biches

« SI JE VOULAIS FAIRE UN FILM SUR LES SDF, JE NE MONTRERAI PAS DES SDF MAIS DES MILLIARDAIRES. IL EST BON D'ALLER À L'ORIGINE DES CHOSES. »

173

pompidolienne. Là où la folie guette, le fantastique est prêt à jaillir, entraînant les signes (codes vestimentaires, comportementaux) à la lisière du réel. *La Femme infidèle*, *Que la bête meure*, *Le Boucher*, *La Rupture*, *Juste avant la nuit*, *Les Noces rouges* : six classiques absolus (seuls les deux derniers sont des demi-succès). Comme si tout à coup il était la bonne personne au bon endroit pour viser juste, Chabrol extrait le code génétique de son époque, en découpe le patron avec une précision démente. 1967-73 est un âge d'or du cinéma français, où des cinéastes aussi différents que Melville, de Broca et Mocky réalisent leurs films les plus accomplis. Buñuel retrouve un second souffle avec le producteur Serge Silberman, et emprunte à Chabrol son actrice (Stéphane Audran) le temps d'un titre programmatique : *Le Charme discret de la bourgeoisie...* C'est la fin des Trente Glorieuses, la période de maturité des cinéastes de la Nouvelle Vague, et les remous de Mai 68 y sont palpables. « Juste avant la nuit, déclarait Chabrol, correspond à l'époque du triomphe de la bourgeoisie. C'était un moment exceptionnel où toute une partie de la société avait obtenu ce qu'elle voulait et croyait pouvoir donner l'impression qu'elle était entièrement heureuse. Et à sa grande surprise, elle ne l'était pas. C'est

une société qui, pour se maintenir, décompose les gens qui la composent. » Mais à l'accusation d'être obsédé jusqu'à la fascination par la bourgeoisie, il répliquait : « *La province je veux bien, la bourgeoisie je ne suis pas complètement sûr. Tout cela vient du fait que si on étudie les forces qui font marcher une société, je ne crois pas qu'il faille se pencher sur les classes les plus défavorisées. Je crois au contraire qu'il faut étudier les gens qui tirent les ficelles. C'est beaucoup plus intéressant. Si je voulais faire un film sur les SDF, je ne montrerais pas des SDF mais des milliardaires. Il est bon d'aller à l'origine des choses. »*

Deux films de cette période connaissent une fortune critique plus nuancée : les retrouvailles avec Belmondo dans l'admirable *Docteur Popaul* (plus gros succès public de Chabrol) et *La Décade prodigieuse*, grand film malade dont Chabrol gardera un souvenir meurtri – le rôle de Marlène Jobert était prévu pour Deneuve, indisponible quand son partenaire Orson Welles était libre. « *L'absence de Catherine fait partie des défauts du film, pas du tout à cause de la prestation de Marlène Jobert, qui est très bien, mais est-ce qu'on peut voir, à quelque moment que ce soit, Marlène comme l'incarnation de la beauté féminine, capable de faire commettre le pire des crimes ? Non c'est impossible. »* Quant à la fascination de Chabrol pour Welles, elle n'a rien

d'anodin : le cinéaste maudit réveille ses pires angoisses d'empêchement. « Il est effrayant de penser qu'Orson a tourné si peu de films dans sa vie. Tout cela pour rechercher une liberté qui lui a sans cesse échappé. Afin d'être libre, il refusa de travailler pour les studios, ce qui fait de lui le cinéaste le moins libre de la terre puisqu'il courait toujours après l'argent. »

Alors que Chabrol, c'est tout le contraire : il tourne un film tous les six mois. Génovès « n'intervenait jamais dans mon propos et me foutait une paix royale. Du coup il est le premier producteur à m'avoir quasiment salarié ». Le cinéaste est payé douze mois sur douze, avec un chiffre moyen mêlant préparation, tournage et post-production, ainsi qu'un surplus en fin d'année, en fonction du résultat commercial des films. Le cinéaste se crée une équipe de fidèles, épaulé par la confiance de son producteur et de l'irremplaçable Stéphane Audran dans tous les états de l'épouse – bafouée, glaciale, complice ou vengeresse. Le tournage est un moment béni, supérieur à tous les autres (le montage se fait souvent en cours de tournage et Chabrol n'y passe guère de temps) : « Quiconque réalise des films et ne comprend pas que le temps de tournage est le temps de la jouissance ne doit pas continuer à faire du cinéma », affirmait-il.

Crise pétrolière, crise d'inspiration, crise du cinéma ? Soudain, à partir de *Nada* (1974), Chabrol enchaîne les bides. Il se sépare de Génovès après *Les Innocents aux mains sales*, terni par la mésentente avec Romy Schneider : « Pour elle c'était une théorie de la tragédie, pour moi c'était une énorme farce, (...) la mayonnaise n'a pas pris. » On n'est pas obligé de toujours le croire, mais le cinéaste n'est pas tendre avec les films de cette période, des *Magiciens* (« J'ai passé mon temps à jouer aux fléchettes »), à *Alice ou la Dernière Fugue* (film fantastique écrit pour Shirley MacLaine et remplacée par Sylvia Kristel), le pompon revenant à *Folies bourgeoises*, « navet infâme, délibérément con », celui de ses

films qu'il dénigrait le plus : « C'était de l'escroquerie dans tous les sens du terme. Les décors étaient construits en dur et en même temps certains des coproducteurs récupéraient les cloisons pour les mettre chez eux. » Durant toute cette période, à partir de 1974, Chabrol enchaîne les téléfilms à costumes (adaptations de Henry James, Edgar Poe ou Goethe avant celles de Maupassant de la décennie suivante), dont il apprécie la vitesse d'exécution. À propos des *Affinités électives*, il va jusqu'à déclarer, goguenard : « Ce qui m'a vraiment amusé, c'est d'avoir tourné en 25 jours ce que Goethe avait mis 25 mois à écrire. » En 1978, c'est la rencontre avec Isabelle Huppert, alors compagne de Daniel Toscan du Plantier qui faisait chez Gaumont la pluie et le beau temps du cinéma français d'auteur. « Isabelle était une actrice avec laquelle j'avais envie de tourner. Lépicière (le producteur, ndlr), lui, la voulait pour être distribué par Gaumont. » *Violette Nozière* permet à Chabrol de revenir au premier plan, mais le paysage du cinéma français a changé depuis ses années d'or. L'heure est à la crise et à la hantise de l'ogre américain. Pour y faire face, Gaumont lance une politique de prestige encourageant les auteurs haut de gamme, privilégiant les films d'époque (*Les Sœurs Brontë*, *Don Giovanni*). Comme beaucoup d'autres, Chabrol se laisse entraîner dans des films surproduits, reconstitutions frisant l'académisme (*Violette Nozière* et *Les Fantômes du chapelier*), ou y versant complètement (*Le Cheval d'orgueil* et un euro-pudding, *Le Sang des autres*). Cette période compliquée se clôt sur une tragédie, et un mariage : son cher mentor, compagnon de route et scénariste Paul Gégauff, devenu alcoolique, meurt poignardé par sa dernière compagne, la veille de Noël 1983. Fin de partie, début d'une nouvelle ère : cette même année 1983, Chabrol épouse Aurore Pajot, sa scripte et compagne depuis plus de dix ans, et pour le reste de ses jours.



Poulet au vinaigre

LE MAÎTRE MATOIS

Marin Karmitz va sortir Chabrol de ces années d'incertitude et l'installer dans un règne tranquille pour ses dernières années. Leur rencontre se fait en 1984 sur un coup génial, *Poulet au vinaigre* : l'invention d'un double du cinéaste à l'ironie mordante, l'inspecteur Lavaradin, qui trouve en Jean Poirot son incarnation idéalement sarcastique. Pour Karmitz, interrogé dans les *Cahiers du cinéma*, « c'était comme un second premier film. On ne voulait plus de lui dans la profession. Je lui dis : "Je peux le produire de façon autonome et te donner le feu vert sans attendre l'avance sur recettes ou les télévisions, mais il ne faut pas dépasser tel budget." Il me demande quel était le coût moyen d'un film français et me propose de le faire à moitié prix de ce coût moyen ». Chabrol taille dans son scénario, Karmitz parvient à boucler le budget sans chaîne télé – toutes l'ont refusé.

Comme tout cinéaste à la longévité exemplaire, Chabrol a dû trouver le moyen de se renouveler. Changement d'attitude : désormais, la grande forme cède à la miniature, pour sonder discrètement une essence intemporelle de l'âme humaine. En cela, Chabrol retrouve les fondamentaux de son maître, son auteur d'élection : Georges Simenon, écrivain qui a toujours fui la notion de chef-d'œuvre. Loin des films d'époque à message, *Poulet au vinaigre* est un retour au polar sous sa forme la plus minimaliste, flirtant de façon risquée et impertinente avec le téléfilm. En cela, c'est bien un cinéma de « vieux », qui n'a plus rien à prouver, plus personne à épater, et s'attache à la seule chose véritable : ces galeries de personnages et portraits de province où « le côté humain est de loin le plus important », comme l'écrivait Chabrol à propos de Jean Renoir, dont il préférait

in fine la « formidable liberté » à la « volonté stricte, presque teutonne, mais géniale » de Fritz Lang.

C'est le vrai point de départ de la dernière époque, un retour aux sources, à cette modestie simenonesque, qui va permettre à Chabrol d'endosser son dernier costume, celui du vieux maître rigolard : une suite encore plus réussie (*Inspecteur Lavardin*, occasion d'émouvantes retrouvailles avec Brialy et Bernadette Lafont) va être déclinée en quatre téléfilms – Chabrol réalise les deux premiers. Il s'amuse à faire l'acteur (une autre façon de ne jamais quitter les plateaux, de Virginie Thévenet à Pierre Zucca), ou le présentateur, pour la série télévisée *Sueurs froides*, silhouette ronde et reconnaissable dans la lignée de son cher Hitchcock, aimant à dégager un sentiment de récréation bonhomme et de légèreté amusée. « Tous mes tournages se passent dans la bonne humeur. Peut-être est-ce le fait que je ne me prends

pas au sérieux du tout, mais que, par contre, je prends au sérieux ce que je fais. » Sur le plateau, Chabrol a trouvé la plus harmonieuse des configurations : « J'adore travailler en famille. Je ne m'en prive pas. Mon épouse Aurore est ma scripte, sa fille Cécile – que j'aime comme ma propre fille – est premier assistant, mon fils Thomas (le fils de Stéphane) est comédien, et Mathieu (fils de ma première femme) compose la musique. » Cette façon de travailler entre proches va jusqu'au choix des comédiens. Pour *L'Enfer*, Chabrol hésite entre deux couples à la ville : Marie Trintignant et François Cluzet, ou bien Emmanuelle Béart et Daniel Auteuil. Mais on l'en dissuade : « Ce genre de rôle attire obligatoirement des tensions, fait ressurgir de possibles histoires du couple et tout cela peut créer une ambiance cauchemardesque. » Argument massif pour Chabrol : il choisit Béart et Cluzet, heureux de préserver la bonne ambiance chère à ses tournages. Coup du sort, « ils étaient tellement imprégnés de leurs personnalités que pendant les quinze derniers jours de tournage ils ne pouvaient plus se blairer. Ils se haïssaient comme dans le film. Il régnait sur le plateau une tension terrible, chacun cherchant des arguments pour blesser l'autre ».

Cette petite fabrique familiale reste la formule finale du tournage à la Chabrol. Il ne faut pas oublier que le cinéaste, malgré la reconnaissance qui l'entoure, reste un outsider : aucun César, aucun film pour représenter la France aux Oscars, quasiment pas d'avance sur recettes du CNC – même *La Cérémonie* a été refusée. À partir de *L'Enfer*, il devient salarié de MK2. « Dans la mesure où lui-même se mettait dans cette contrainte financière, raconte Marin Karmitz, ce qui est rarissime de la part d'un cinéaste, tous les autres salaires, y compris celui des acteurs, s'alignaient. C'était comme une troupe de théâtre. » Être un cinéaste salarié : le rêve de Godard (qui, lui, aurait voulu être payé par le CNRS), c'est finalement Chabrol qui l'a réalisé. Cécile Maistre, assistante et belle-fille du cinéaste, est la réalisatrice du documentaire *Claude Chabrol, l'anticonformiste*,



où elle questionne justement les raisons et mécanismes de production ayant permis à Chabrol de tourner autant. Selon elle, la mensualisation proposée par Karmitz était à la fois une forme concrète de politique des auteurs et une manière de s'adapter à la singularité du cinéaste : « *Un producteur qui se met à vouloir travailler avec Chabrol doit trouver un système pour que celui-ci ait de l'argent chaque mois - non parce qu'il aurait le goût de l'argent, au contraire pour lui c'était le sang contaminé de la société. Dès que Chabrol écrivait, Karmitz commençait à chercher une chaîne de télévision, et on entrait en prépa dans les quatre à six mois suivants.* » Le système marche comme une horloge, les films sont produits sans débordements, Chabrol et Karmitz ayant décrété qu'ils toucheraient pareil et qu'aucun acteur ne sera plus payé qu'eux. Les salaires sont au minimum syndical et sans défraiement. « *Chabrol avait le don de la contrainte, poursuit Maistre, il disait "je suis une concession moi-même", et se méfiait des gros budgets.* » Une méfiance qui frôlait parfois la véritable haine : « *Il détestait la Louma, les paillettes, tout ce qui est cher dans le cinéma. Il savait qu'un gros budget rend moins libre et l'intégrait à l'avance dans le choix de ses thèmes. La reconnaissance, il s'en fichait - les César le faisaient hurler de rire -, et même il était sceptique vis-à-vis des gros succès, qu'il voyait comme dangereux, entraînant des dérapages. Il avait une méfiance vers tout ce qui pourrait l'empêcher de tourner. Mais c'est vrai qu'avec Karmitz, ils n'étaient pas forcément dans les petits papiers des cercles financiers du CNC, les instances devaient se dire que "la bande à Chabrol" n'avait pas besoin d'eux.* »

En 2009, Bellamy sera l'ultime chef-d'œuvre. Commissaire de police en vacances, Bellamy ne sait pas vivre sans travailler. Il aidera un inconnu accusé de meurtre (qui pourrait bien se payer sa tête), en restant incapable de sauver son propre frère de l'autodestruction. Celui qu'il sauve n'est pas le bon, mais il agit là seulement où il le peut : dans sa vie professionnelle. Faut-il y voir une forme

d'aveu, de la part de Chabrol? Cécile Maistre voit la question autrement : « *Je crois qu'il ne considérerait pas le cinéma comme un travail, même s'il travaillait beaucoup - en tout cas il pensait à ses films tout le temps. Comme Bellamy, Maigret, Lavardin. Ils ont ce don-là : une passion de l'autre qui est de l'ordre de l'empathie. C'est le ressort de cette curiosité, ce don de trouver la solution qui les anime, qui ressemble aux jeux de logique, comme les échecs ou le sudoku, que Chabrol affectionnait. Ils réfléchissent : "Je me retrouve devant un individu, je vais essayer de ne pas le juger." Le sujet de Bellamy ce serait celui-là : comment un individu est capable de s'occuper d'un homme qui lui est inconnu plutôt que de gens qui lui sont proches. Or sans doute, pour Chabrol comme Bellamy, il est plus facile de ne pas juger les autres que sa propre famille.* »

Cette façon de ne jamais vouloir sortir du cinéma, de la fiction, du jeu, Aurore Chabrol, son épouse, en donne un dernier exemple en évoquant la mort du cinéaste. Le vieux couple s'amusait souvent : « *Il y avait la réplique quotidienne de Chabrol, lancée n'importe où, n'importe quand : "Tu m'aimes?", et je répondais invariablement "Non !". À l'hôpital, il m'a reposé la même question à voix basse, il était très fatigué : "Tu m'aimes?" Et je lui ai répondu : "Si je te dis oui, ça va t'inquiéter." Alors j'ai dit : "Non." Si j'avais su... » ★*

CITATIONS DE CHABROL EXTRAITES DES OUVRAGES SUIVANTS : ET POURTANT JE TOURNE (RAMSAY, 1976), LAISSEZ-MOI RIRE ! (ÉDITIONS DU ROCHER, 2004); CONVERSATIONS AVEC CHABROL (PAYOT, 2011); CLAUDE CHABROL PAR LUI-MÊME ET PAR LES SIENS (STOCK, 2011), SAUF MENTION.