



Merete Borker Planck
og Finn Thrane

Guy Braucourt

Samtaler med CLAUDE CHABROL

Under en studierejse til Paris i maj 71 fik en gruppe filmstuderende lejlighed til at interviewe Claude Chabrol. Mødet kom i stand med knap to timers varsel, og dette – sammen med instruktørens oplagthed og lyst til at optræde på slap line – prægede den to timer lange samtale, der bringes her i let forkortet og bearbejdet form, men med bevarelse af den spontane dialog.

– »Slagteren« efterlader det indtryk, at Popaul og Charles i virkeligheden er en og samme person. Vil De sige noget om forskelle og ligheder i måden, Hélène over indflydelse på dem?

– Det er rigtigt, at Charles er Popaul som lille. På den anden side vokser Charles næppe op til at blive som Popaul. Popaul har jo ikke haft Hélène i skolen – og hun er en god lærerinde, men en dårlig elskerinde. Hun er god for Charles, men det som ødelægger Popaul, er *resten*. Det, at han ligner sin far, som var en rå person – og for en fyr, som ikke kan lide blod, er det altid ubehageligt at leve i en slagterbutik. Og så det, at have været med i krigen i temmelig lang tid. I Frankrig er det sådan, at adskillige lader sig hverve til krigen og gør militærtjeneste i f. eks. 6 år og derefter tager del i krigen i Alger eller Indokina. Da jeg gjorde militærtjeneste for mange år siden,

mødte jeg en fyr, der var fuldstændig skør – han fortalte historier om de små vietnamesere og var glad, bare han kunne få fat i nogle piger. Det var uudholdeligt.

– *Hvordan betragter De den undervisning, Hélène giver børnene. Det virker som om hun docerer en kultur, der er passé?*

– Det er et godt spørgsmål! Alle, der har lukket sig inde og dyrker det samme som Hélène, lever i fortiden, fordi de ikke vil vide af nutiden. Alt, hvad hun underviser børnene i, stammer fra fortiden – det er derfor, jeg har valgt at citere en forfatter fra det 19. århundrede, ja går helt tilbage til Cro Magnon. Og fra Cro Magnon går der en direkte linje til Popaul. Popaul er som Cro Magnon-manden, han har bevaret de samme reaktioner. Når han har nogle ideer eller behov, er han nødt til at føre dem ud i livet – og det kan jeg kun billige. Jeg har virkelig den teori, som frk. Hélène også fremfører, at hvis Cro Magnon-manden ikke havde kæmpet som en hund, havde vi ikke eksisteret.

– *Med hensyn til konstellationen Popaul/Hélène, forholder det sig så således, at deres typer aldrig kan komme overens? Er der for meget Cro Magnon i Popaul?*

– Det kan man godt sige. Så længe Hélène har Popaul på afstand, kan hun godt lide ham – men når hun får ham ind på

livet, har hun svært ved at bære det. Hun gør sig stor anstrengelse for at komme over problemet, og alligevel kan hun ikke, fordi hun er et svagt menneske. Stéphane (Audran) har fortalt, at hun synes, Hélène er en dejlig pige. Og det mærkelige er, at mange af de mennesker, som ytrer sig om filmen, priser *frøken* Hélène, som om hun alene var lærerinde. Særlig de unge fyre er altid en smule forelskede i lærerinden og siger derfor: »Ih, hvor er hun dejlig, gud hvor er hun pragtfuld.« Det er lidt idiotisk.

– *Har yogaen ingen betydning?*

– Yogaen er en del af menneskets åndelige udvikling. Man kan acceptere den eller fornægte den, men den eksisterer. Dog tror jeg ikke, at det er på grund af yogaen, at kontakten kompliceres.

– *Opfatter De selv filmens slutning positivt eller negativt?*

– Den må nok opfattes negativt. Hélènes ulykke er, at noget betydningsfuldt er overgået hende, uden at hun selv har opfattet hvad. Jeg tror, det er hendes anden kærlighedssorg – den første ligger ti år tilbage.

– *Ønsker De, man skal identificere sig med filmens personer?*

– Nej, for når man identificerer sig med personerne, er man tilbøjelig til fuldstændig at undskylde dem. Så siger man, at det er ligesom med en selv, og så synes man, de

er i deres gode ret. Når jeg prøver at skabe identifikation, er det almindeligvis for at overrumple tilskueren, og dette sker bedst, når han f. eks. føres ind på et uciviliseret område, hvor han reelt ikke hører hjemme. Hvis man altid kun identificerer sig med sympatiske personer, vil man ikke pludselig kunne gøre det med en person, som er ond og modbydelig. En afskyvækkende person kan godt med ét slag blive sympatisk, og så er det svært at identificere sig.

– Og farverne? – den røde og den blå?

– De er i højere grad dramatisk end symbolsk anvendt. Landskabet er således holdt i farverne grønt og brunt i den hensigt at genindføre roen i landsbyen, og her har jeg blot betjent mig af den naturalistiske lighed. Med hensyn til den røde farve har jeg været særlig påpasselig på grund af det blod, som det er nødvendigt, at jeg indfører. Ligeledes med hensyn til den blå, som jeg opfatter som meget falsk. Det er en farve, som man tror er smuk, men som er højst foruroligende. Det er derfor, jeg har klædt frk. Hélène i den dér blå tingest og mod slutningen lader hendes interiør stå i blå og rødt som f. eks. i kirsebærscenen ved lampen.

– De taler om »roen i landsbyen« i forbindelse med de grønne og brune landskabsbilleder. Vil det sige, at De tillægger de gentagne totaloptagelser henover byen filmrytmisk værdi?

– Ja, det gør jeg. Men de er ikke altid optaget fra samme position, dvs. der er to områder, to lokaliteter i landsbyen. Når det går godt, anbringer jeg mig det ene sted, når det går dårligt, det andet. Landsbyen er den samme, men den forekommer forvandlet, fordi det er forskellige steder, der vises.

– Jo, men bruger De som Carl Th. Dreyer rytmen bevidst, som begreb, arbejder De ud fra den?

– Det kunne jeg godt tænke mig. Jeg ville gerne, men så vidt er jeg desværre ikke nået. Jeg kan fortælle, at jeg har talt længe med Dreyer – vi talte i tre timer og netop om dette, om rytmeproblemet. Han sagde noget enestående til mig, som jeg har lagt mig på sinde. Han sagde, at hvis rytmen var god, måtte der være en snæver forbindelse mellem rytmen i alle forhold, mellem sekvenserne indbyrdes såvel som inden for den enkelte sekvens. Selv hurtige sekvenser burde skride langsomt frem, hvis det var meningen, at filmen skulle virke langsom, og var det meningen, den skulle virke hurtig, måtte selv en langsom sekvens gå hurtigt. Man kan få det indtryk, når det drejer sig om Dreyer, at det er langsomme film, men det er ikke rigtigt. Det er meget hurtige film, ja det er film, han ønskede skulle være ekstra hurtige, som f. eks. »Vredens Dag«, og det lykkedes ham, fordi han arbejdede med en næsten metronomisk præcision. Det er fantastisk! »Gertrud« har ikke haft succes i Danmark. Skammer I jer ikke? Heller ikke her i Frankrig, men til gengæld skammer vi os.

– Farverne i »Dyret skal dø« og »Lige før natten« adskiller sig i grundpræget en del fra »Slagteren«.

– M. h. t. »Dyret skal dø« er der det specielle, at jeg ville ét, laboratoriet noget andet. Det er en kendsgerning, at jeg har set kopier, som laboratoriet fandt elendige, men som jeg syntes var udmærkede. »Dyret skal dø« er en film, som hele tiden er holdt i farverne grønligt og brunt, men teknikkerne har til stadighed stræbt efter noget smukkere og har aldrig kunnet fastholde det, jeg ville – bortset fra en eneste gang, da jeg så filmen i en lille by i Finland. Dér var kopien fantastisk, lige som jeg ønskede den. – Hvad angår »Lige før natten« har farveholdningen heri givet os meget besvær, særlig med hensyn til optagelserne i stuen.

– Og de sakrale farver?

– De har ikke været i mine tanker.

– Er det rigtigt, at De i »Dyret skal dø« har haft til hensigt at illustrere Deres bog om Hitchcock?

– Jeg har nu ikke gjort det af den grund, men jeg må indrømme, at der er en forbindelse. Men filmens form er overhovedet ikke påvirket af Hitchcock. Jeg har tværtimod bestræbt mig for, at der ikke fandtes billeder, der minder om Hitchcock, fordi der er en vis overensstemmelse i emnet. Men hvem der har myrdet i »Dyret skal dø« – det er problemet.

– Og dog synes det ikke at have afgørende betydning?

– Nej, det har ingen betydning, sådan set kan det være hvem som helst. Det er i alt fald ikke Philippe, men hvad der er pudsigt er, at folk i den grad har identificeret sig med Charles, at de aldrig vil indrømme, at han har fået bugt med Paul på en så lurvet måde. De foretrækker, at det er knægten, så at de til sidst kan sole sig i Charles' martyrgerning.

– Har »Dyret skal dø« rødder i »Iliaden«?

– Ja, der er en vis forbindelse til »Iliaden« såvel som til »Hamlet«. Individet, der søger at trænge ind i et område, er et »Iliade«-tema – og personen, der prøver at gennemføre noget, er en Hamlet-figur. Det er lidt spidsfindigt, for det er en falsk Hamlet, men en virkelig »Iliade«.

– Hvad er Deres idé med at vise lamperne i det omfang, som det sker i »Dyret skal dø«?

– Lamperne har den funktion, at de får tingene til at ændre udseende. I et værelse er der forskel på dagslys og elektrisk lys. Man ved ikke, om tingenes virkelige farve i et rum er den, der fremtræder i solens eller i lampens lys. Ah, det er svært at forklare ... Jo længere man drager nordpå, desto længere er natterne om vinteren og dagene om sommeren. Forklar mig så, hvilket hus der er det sande? Er det det, vi ser om natten, eller det, vi ser om dagen – i det elektriske lys eller i sollyset? Man ved ikke, hvor sandheden er, om den er i det elektriske lys eller i det naturlige. Lamperne har altså den funktion at symbolisere filmens to mulige sandheder.

– Betjener De Dem af en slags fast persongalleri – jeg tænker på de tilbagevendende navne, Charles, Paul m. fl.?

– Ja, det stammer fra »Fætrene«, hvor hovedpersonerne hed Charles og Paul. I virkeligheden kunne jeg ligeså godt have kaldt dem noget andet, men nu blev det altså de navne. I »Fætrene« er det to forskellige slags individualister, der mødes og kan lide hinanden. Det er ment som en håndsrekning til folk: dér er Charles og dér er Paul. Men de har ikke samme baggrund. Det er kun yderst sjældent, at Charles vil dræbe Paul.

– I »Slagteren« har De skildret et landsbymiljø, men De vælger oftere at portrættere bourgeoisiet, som det også sker i Deres sidste film, »Lige før natten«. Hvordan kan det være?

– Det skyldes for det første, at det er det miljø, jeg kender bedst, og dernæst at det er behageligere at optage dér. Når man laver optagelser i mere proletariske omgivelser og værelserne f. eks. er bittesmå (i begyndelsen af »Terror« foregik det således virkelig i et ganske lille hus), så ved man ikke, hvordan man skal komme omkring. Det er ubehageligt og trættende, og jeg foretrækker – eftersom jeg også møder de løjerligste ting dér – at gøre grin med bourgeoisiet fremfor med det arbejdende folk.

– De har i et interview oplyst, at De undlader at lave revolutionære film, fordi det er bedre at vise den anden side af barrikaden. De sagde – citeret efter hukommelsen – at i enhver familie i Frankrig er der en gammel tante, som er døende, og at man ved at vise hendes død får indkredset noget essentielt ved bourgeoisiets situation. Men nu taler De om at »gøre grin« med denne samfundsgruppe. Er det i virkeligheden det primære formål?

– Ja, det kan man godt sige. De folk er ved at dø og det er lidt trist, men de dør ikke usset, vel? De foregriber alting. De er bange for alt, bange for deres børn, som kan få det endnu værre. Det er frygteligt med de mennesker, som altid taler om deres børn, og i bourgeoisiet taler man altid herom. Og det er det latterlige ... Men samtidig viser det altså, at bourgeoisiet er ved at uddø, forsvinde. I min næste film dør de alle sammen, der bli'r ikke flere tilbage, simpelt hen – de dør alle. Almindeligvis kalder man film revolutionære, når de er dialektiske og opildnende og har til opgave at hjælpe proletariatet med at fremkalde revolutionen. Men jeg foretrækker som sagt at være iagttagende på den anden side af barrikaden og mere mig, hvilket vil sige: give små hib. Og jeg tror aldeles ikke, man kan forandre tingene ved hjælp af barrikader.

– De foretrækker med andre ord at lave film om mennesker i stedet for om systemer?

– Ja, helt bestemt. Der er det frygtelige ved systemer, at de opererer med et krav om noget absolut godt, men et ideelt sy-

stem eller en ideel levemåde eksisterer ikke. Derfor er det meget vanskeligt at lave film om det. Men når det drejer sig om mennesker, kan man forsøge ... Jeg ønsker ikke at forbedre dem, men jeg vil gerne gøre dem lykkeligere. De er aldrig lykkelige nok, så det er godt at gøre dem lykkelige, dårligt at ville forbedre dem. Man taler så meget om oprør og uorden. Jeg går ind for orden, ikke for uorden. Det afgørende er ikke orden eller uorden, men frihed. Orden eller uorden interesserer ingen.

– *Er kærligheden afhængig af det sociale miljø, man lever i?*

– Mener De, om der er forbindelse mellem kærlighedens art og samfundet? Tja – i bourgeoisiet, som jeg beskriver, elsker man almindeligvis ikke hinanden. Det er i hvert fald sjældent. Jeg tror meget på familien. Og det er hos bourgeoisiet man virkelig finder lidt familieliv. Men, som sagt, til gengæld skorter det på kærligheden.

– *Er der megen improvisation i Deres film?*

– Nej, kun lidt. Men det kommer selvfølgelig an på, hvad De forstår ved improvisation. Jeg forbereder ikke på papiret indstilling 392, der kommer efter den med døren, der bliver åbnet, der atter følges af en tredje osv. osv. Med hensyn til skuespillernes dialog forandrer jeg kun lidt. Dvs. jeg laver om på den, når de har svært ved at sige hvad de skal, ellers ikke. Det er kun Stéphane, som laver små ændringer. Når hun har en lang smøre, kan hun godt lide at forandre nogle ord her og der, og det lader jeg hende gøre.

Side 44-49: Claude Chabrol (fotos: Finn Thrane).



– *Taler De med Deres skuespillere for optagelsen?*

– Jeg bryder mig ikke om at forklare dem, hvad de skal. En skuespiller bør give lidt mere, end der bliver dikteret.

– *Til slut nogle spørgsmål om lyd og musik. Efter at Hélène i »Slagteren« har opdaget, at lighteren i skuffen er fjernet, gør hun hurtigt Charles' ekstratime færdig og følger ham ned. Da han vender ryggen til og går bort over pladsen, forsvinder lyden af hans skridt næsten øjeblikkeligt, mens han længe kan ses. Vil De kommentere det?*

– Ja, jeg synes, det er smukt.

– *Man kunne også fornemme det som et middel til at understrege Hélènes ensomhed?*

– Ja, den lille Charles giver hende en form for selskab. Og da han går bort, og man ikke mere kan høre trinene, er der virkelig øde. Der er kun den lille kat, som jeg er meget glad for. Hun åbner døren, løber op ad trappen og da hun når ind på sit værelse, har jeg (med kameraet) anbragt mig udenfor. Som publikum ved man nu ikke, om man er udenfor eller indenfor, og pludselig hører man Popauls stemme meget tydeligt og man forvirres, fordi man tror han er i værelset, og samtidig kan man også høre katten meget stærkt – og man ved ikke mere, hvor man er.

– *Eftersynkroniserer De optagelserne, eller anvender De direkte lyd?*

– I »Slagteren« er der megen direkte lyd, men ofte er det naturligvis en blanding. Således har jeg i scenen foran skolen for turen til hospitalet f.eks. tilføjet katten, mens trinene er »ægte«. Trinene er optaget direkte, fordi trin er forskellige alt efter jordbunden. Trinene på trappen er forskellige fra trinene i værelset eller klassen. Der er megen direkte lyd i filmen, fordi jeg finder den smuk.

– *Hvordan foregår samarbejdet med Pierre Jansen, som jo har skabt en meget selvstændig musik til »Slagteren«. Er han frit stillet?*

– Jeg siger til ham, at jeg gerne vil have nogle harmonier. Sker der f.eks. noget grusomt på billedsiden, beder jeg ham lave nogle klangforsøg. Han gør så det, og det er i orden.

– *Arbejder De indgående med forbindelsen mellem musik og billede?*

– Jeg føler, at musikken korresponderer godt med den følelse, som jeg vil have, at folk skal modtage, og at Pierre også har følt den. Han tager meget sjældent fejl. Jeg er glad for at benytte ham hver gang som komponist – det er en bemærkelsesværdig musiker. Men det er kompliceret at lave musikken. Efter at filmen er afsluttet, angiver man de passager, der skal musik til. Og sker det så, at komponisten tager fejl af musikken, er det for sent. Det eneste, man kan gøre, er at undertrykke en del. Man kan ikke forandre den, og det volder problemer.

Merete Borker Planck
og Finn Thrane



I nedenstående interview ved Guy Braucourt fortæller Chabrol om sin nyere film »Lige før natten«. Interviewet stammer fra det franske filmtidsskrift »Cinéma 71«.

– *Mellem »Terror« og »La Décade prodigieuse« endnu en filmatisering af en kriminalroman?*

– Ja, for jeg læser enormt mange af dem, og denne her interesserede mig straks, da jeg læste den for seks-syv år siden. Forfatteren er en libanesiser, som bor i England, Edward Atiyah, og originaltitlen »The Thin Line« angiver den snævre margen mellem forbrydelsen og ikke-forbrydelsen, mellem det skyldige og det uskyldige menneske. Da jeg skrev »Den utro hustru« gjorde jeg mig klart, at de to historier til en vis grad dækkede hinanden, men dengang havde jeg ikke rigtig lyst til at bearbejde romanen, uden at jeg egentlig vidste hvorfor. Nu ved jeg det: i forhold til »Lige før natten« befinder »Den utro hustru« sig på et lavere stade, som først må behandles. Dermed mener jeg, at »Den utro hustru« var fuldstændig lineær, med personer som ikke forvandlede sig, trods visse ydre forandringer – mens det her i »Lige før natten« er resultaterne af en given handling indeni en enkelt person, som analyseres og som medfører de ydre forandringer.

– *Der er også den forskel, at de ægte- manden i »Den utro hustru« dræbte elskeren, så vidste han ikke, ja, du vidste ikke engang selv, om det blot var en gestus eller det var en handling efter Sartres terminologi ...*

– Mens her ved jeg det: det er en handling. I romanen er manden i tvivl eller lader, som om han er det, og hans kone prøver at få ham til at tro at det bare var en gestus eller et uheld. Jeg foretrak at slette disse langstrakte udflugter. Det drejer sig i virkeligheden om en mand, som vil høre over sit køn, hvis jeg må tillade mig denne omskrivning af et trivielt udtryk. Han vil frigøre sig fra sin borgerlige tilværelse og skilter med sin store åndelige rummelighed (han holder aviser af forskellig politisk overbevisning, den farvede tjenestepige behandles som ligestillet af familien), sin smag for det moderne, avant-garden, ja selv det excentriske (huset, hans tøj, hans kones motorcykel, det ikke at have bil i hans stil-

ling). Og så har han taget en elskerinde, uden tvivl af de samme grunde: for at have indtryk af at være fri. Men når det kommer til stykket, er denne forkastelse af borgerligheden ikke andet end en maske, som ikke forandrer det enkelte menneskes dybere reaktioner, og det er det, som er så forfærdeligt ved det borgerlige menneske: han forklæder sig som kunstner, men alt i hans indre driver ham mod det konforme og det masochistiske, så snart der er tale om en lidt alvorligere forsyndelse eller forvildelse. Den leg, som elskerinden indbyder ham til, er for vanskelig for ham. Den går alt for vidt for ham, og da han i sindsforvirring dræber hende, er det endnu en frigørelse — det tror han i det mindste, så denne forbrydelse det ene øjeblik gør ham fuldstændig lykkelig og det næste får ham til at føle sig helt ved siden af sig selv. Filmen minder om politimandens forhold til elskerinden i Elio Petris »Undersøgelse af en borger hævet over enhver mistanke«. Det ærgrede mig og jeg var lige ved at stryge den. Men så sagde jeg til mig selv, at selv om personernes karakter mindede om hinanden, udviklede min film sig helt anderledes. Især er det helt andre motiver, der får min person til at bekende.

— *Man forbavses en smule over to ting: vennens omhu for ikke at kompromittere Charles på det tidspunkt, han ikke ved noget, dernæst for at begrave hemmeligheden. Og så at hustruen accepterer den dobbelte tilståelse med en sådan sindsro.*

— Når vennen handler på den måde, er det fordi han på bunden har mere respekt for ægteparret Masson end for sin egen kone. Hélène er jo alt det, denne kone ikke er. Og da han senere får kendskab til hvem der er morderen, gribes han ikke af hævn-tørst, simpelt hen fordi han ikke vil føle sig bedre ved at blive hævnnet. Hvad hustruens sindsro angår, så er den ikke så usædvanlig i dette miljø, som du lader til at tro. I den borgerlige verden accepteres utroskaben ofte for at opretholde familien: der er kun drama og skrig og skrål, hvis bedrageriet opdages tilfældigt, mens tilståelsprincippet altid kroness med held. Hvortil kommer at bekendelsens og tilgivelsens mekanisme udløser hustruens moderlige anlæg — i filmen udvikler hun sig fra et barnligt stade til en ansvarlig kvinde, en familie-mor, som tager hånd i hanke med alt, efterhånden som ægtemanden lukker sig inde i sig selv. Indtil denne afsluttende handling, som på én gang er motiveret af en overstrømmende medlidenhed med dette »barn«, som ødelægger sig selv, og en ansvarsfølelse for familien som helhed.

— *Man vil sikkert kommentere Charles Massons adfærd med ordene »anger«, »trang til at blive pågrebet« ...*

— Ja, og det vil være en dobbelt misforståelse. For han fortryder ikke virkeligt det, han har gjort, han vil simpelt hen skaffe sig af med det ved at tilstå, fordi han, selv fysisk, er ude af stand til at acceptere sig selv som morder. Derimod vokser den før

så ynkelige kasserer i hans kontor ved at blive forbryder, men han er alligevel svag nok til at sende en postanvisning til sin kone, hvad der medfører, at han bliver pågrebet. Der er noget kvælende ved en hemmelighed — den er uudholdelig og gør mennesket til en pjalt: hvorfor har man ellers opfundet skriftemålet, selvkritikken, psykoanalysen! Det er for mig umuligt at begrave noget inden i sig på en endegyldig måde: man ender med at opgive ævred eller blive sindssyg.

— *Du tror ikke på den rolige og lykkelige forbryder eller at forbrydelse kan betale sig?*

— Jo, jeg tror på den filosofiske forbryder. Hvis det lykkes nogen at indstifte det livsprincip, at tyveri er anstændigt, skal det nok gå. Men for den, der tilfældigt kommer til at stjæle en kaffekop på en jernbanerestaurant, er det et helvede. Charles Masson har ikke trang til at blive pågrebet, men snarere indtryk af, at han ved at melde sig til politiet, få håndjern på, blive dømt, kan genvinde sin sjælfred og råde bod på den omvandrede uretfærdighed, han inkarnerer. Han ligger under for den syndsbevidsthed, som han er blevet indpodet med fra barnsben af, og som får et menneske til at ødelægge sig selv indefra. Det er på det punkt, jeg finder den kristne moral frygtelig, og det er forfærdeligt, at vores samfund endnu lever under vægten af næsten to tusind år med disse principper. Og det er derfor jeg har lagt historien omkring jul, hvor man jo fejrer Jesu fødsel og dermed denne morals fødsel.

— *Det virker som om meget i filmen er blevet bestemt af dekorationen.*

— Ja, det tog faktisk to måneder at finde frem til Charles' og François' huse, for det var nødvendigt, at de både var bygget af det samme materiale og havde forskellige personligheder. François har jo tegnet dem begge, og begge venner er borgerlige mænd, men ikke borgerlige på den samme måde. Sært nok tilhørte Charles' hus en arkitekt og afspejlede altså virkelig den personlighed, der boede i det. Og dekorationens stil har ikke mindst bestemt fotograferingens stil, fordi det gav enorme problemer med belysningen at optage i disse rum fulde af vinduer. Jean Rabier har ydet sande bedrifter.

Guy Braucourt



Poul
Malmkjær

LIGE FØR NATTEN

På grund af tidnød har jeg kun set filmen én gang, men »Lige før natten« er vel Chabrols klareste, reneste film overhovedet. Og »Kosmorama« læsere må kende instruktørens foretrukne emnekreds fra interviews med ham og fra omtalerne af hans seneste, helt personlige og seriøse film. Han arbejder bl.a. ud fra det meget klare synspunkt, at man må vide om en person i filmen er intelligent eller ubegavet og så lade ham handle derefter. I Chabrols film, der oftest tager deres udgangspunkt i kriminalitteraturen, ses en forbrydelse som oplægget til en moralsk konflikt, og konfliktens art og dens foreløbige løsning er så filmens handling; *foreløbige løsning* fordi der ligger en historie både før og efter enhver Chabrol-film. Hans film begynder et sted og slutter et sted, men for de involverede personer er der ingen mirakler, de kan ikke leve lykkeligt til deres dages ende, dertil er skylden og medskylden for stor.

Chabrols seneste film er en serie misantropiske *contes moraux* (der forekommer mig nok så vedkommende som Rohmers), men jeg er ikke spor sikker på ordet misantropisk. Hans film kan tage sig kyniske ud, men er det ikke en erfaring, at det tilsyneladende kyniske ofte indeholder et rigt mål af medfølelse. Chabrol selv hævder, at man må vise tingene som de syner, og som de er. »Lige før natten« ser ud som en film om en morder og er egentlig en film om et offer.

Filmens åbningsbillede er en husfacade, moderne, kold, og billedets farve er nærmest isblå. Det ledsages af et musikalsk tema for orkester, som jeg i min vankundighed kun kan beskrive som skarpt og spidst. Totalindtrykket er umenneskeligt koldt, og efter en zoom ind på et vindue blændes over til et halvnært profilbillede af en midaldrende mand på en mørk baggrund. Det er ikke muligt med sikkerhed at aflæse mandens sindstilstand, før den mørke baggrund lyser op og viser en nøgen kvinde på alle fire på en seng i baggrunden. En måske lidt speciel erotisk leg udspilles med hende som initiativtageren og ham som en slags Orlac (han er sortklædt). Hun opfordrer ham ekstatiske til at lægge hænderne om hendes hals og klemme til. Fortekster. Først derefter får vi at vide, at det ikke var leg, eller rettere at legen gik for vidt. I de efterfølgende scener holdes vi i uvished om morderens natur. Han er alene, men ved mødet med vennen François i baren får man de første, betydningsfulde oplysninger om denne films Charles (som Bergman synes Chabrol at foretrække en nogenlunde fast kreds af medvirkende og en bestemt fordeling af navne til sine personer, Charles, Paul — i »Slagteren« blev han til det dialektiske Popaul — og Hélène. Og her er François kommet til i François Périers skikkelse. Navnefælle-skab skal måske understrege, at der er tale om et gæstespil i en film, hvor der ikke er nogen egentlig Paul-figur. Dertil ligner François Charles for meget). Den pludselige konfrontation med François viser os Char-