

RETROSPECTIVE JEAN EUSTACHE

J'ai fait partie de la génération qui a eu la passion du cinéma, comme spectateur. Je ne songeais pas en faire un jour. Mais à force de chercher des vieux films et aussi des nouveaux, d'en voir deux ou trois par jour et de passer le plus clair de son temps au cinéma, on rencontre des gens qui ont la même passion. Il y en avait des plus jeunes, des plus vieux, on apprenait que certains avaient fait un court-métrage, que d'autres avaient été assistants sur un long métrage, et bientôt la passion du court métrage débouchait naturellement sur sa fabrication. Ça s'est passé insensiblement, pas du tout par accident. Le jour où j'ai eu envie de faire mon premier court métrage, qui était en seize millimètres et durait quarante minutes, je me sentais capable de le mener à bien. Je n'ai pas connu d'école de cinéma. Je pense que pour les sections techniques, opérateurs, son, c'est certainement utile, mais pour la mise en scène, ce n'est pas du tout indispensable.

J'aime le cinéma populaire, je n'ai jamais voulu faire autre chose. Comme Renoir, que j'admire. Mais je tournais des courts métrages de quarante, quarante-cinq minutes, qui ne pouvaient pas entrer dans le système d'exploitation. Pourquoi faut-il donner obligatoirement aux films, longs ou courts, une durée commerciale ? On n'empêche pas un écrivain d'écrire un roman de mille pages ou une nouvelle de quelques pages. Au cinéma, dès que l'on sort des normes, on rencontre des difficultés insurmontables et l'on reste inconnu du public.

J. Eustache

On dit que Jean Eustache est entré en cinéma dans le sillon de la Nouvelle Vague. S'il est indéniable que les oeuvres de Truffaut, Godard ou Rohmer lui ont permis de concevoir ses films librement, ce constat dissimule la singularité de son cinéma. Filmant la vie parisienne ou celle du sud de la France dont il était originaire, travaillant entre cinéma direct et œuvre d'imagination jusqu'à les mêler, Eustache a exercé la plus grande liberté quant aux genres, sujets, durées, avec une constante : la fascination pour le récit et, partant, pour les personnages et les dispositifs qui le portent, aussi bien dans ses films plutôt documentaires que dans les plus fictionnels, tel *La Maman et la putain*, film magistral qui a symbolisé son époque au point de faire écran au reste de l'oeuvre.

« Il y eut concordance entre la manière de vivre de Jean Eustache et sa façon de filmer. Évoquons un souvenir. Pendant toute la durée des "Cahiers jaunes" [de 1951 à 1964], la revue n'occupait qu'une seule pièce, relativement vaste, en haut des Champs-Élysées. C'était à la fois un lieu de travail, de rencontres et de discussions, en particulier après dix-huit heures. Le travail occupait deux personnes à temps plein : le rédacteur en chef (au début des années 1960, c'était Eric Rohmer) et une secrétaire qui était venue libérer Lydie Doniol-Valcroze des tâches administratives. Donc, un jour,

nous vîmes arriver un jeune homme, très réservé, qui cherchait surtout à ne pas se faire remarquer. C'était le mari de la secrétaire. Il venait chercher sa femme vers huit heures du soir. Pendant ce temps, toute l'équipe des "Cahiers", présents et passés, ceux de la Nouvelle Vague, entre autres, qui rejoignaient les autres après leur tournage, discourait avec animation des films nouveaux, des cinéastes aimés ou détestés, des courants philosophiques ou artistiques en pointe, etc. Personne ne prêtait attention à Jean Eustache. Mais bientôt, celui-ci arrivait juste un peu plus tôt. puis bientôt encore plus tôt, pour débarquer, un soir, après quelques mois, vers les six heures. Entre temps, l'équipe s'était habituée à sa présence, conversait avec lui et constatait que sa passion du cinéma était réelle, que ses goûts rejoignaient ceux, en général, de la revue. Bref, il fut adopté. Il fut considéré comme appartenant aux "Cahiers du cinéma" alors même qu'il n'y écrivit jamais à l'époque des "Cahiers jaunes".

Cette histoire peut sembler anecdotique, sauf si on comprend - et ce sera le cas en voyant par la suite les films d'Eustache - que cette entrée subreptice avait été parfaitement calculée non par un arriviste, mais par quelqu'un venant d'un milieu modeste pour qui l'agencement de son entrée dans ce monde était vital. Et, dès lors, se laisse deviner le processus qui servira de méthode à l'oeuvre entière : laissez venir le monde à soi. Ne pas intervenir. N'être que témoin. Sauf qu'on s'est mis à l'affût, qu'on observe la mise en scène des autres, qu'on l'absorbe et qu'à ce moment elle entre dans votre propre mise en scène, qu'elle en est devenue l'instrument, qu'elle dit non pas ce qu'elle était censée dire mais ce que vous, maintenant, vous lui faites dire. Voyez, en exemple, *La Rosière de Pessac* (première version en 1968]. Il s'agit d'une cérémonie traditionnelle, une survivance du 19^e siècle, que l'on célébrait encore, quoique avec une certaine distance amusée. Eustache va donc d'abord s'attacher à saisir le rituel de cette fête, selon le principe du cinéma-vérité très à la mode en ce temps-là, mais surtout selon les règles du cinéma ethnographique qu'avait mises en place Jean Rouch vingt ans plus tôt. Il s'agit de respecter scrupuleusement le déroulement d'une mise en scène depuis longtemps établi, donc d'inventer un dispositif (place des lumières, position exacte des micros, déplacement de l'opérateur et de sa caméra, etc.) qui permette d'effacer toute trace de travail technique. Ne comptent que la réalité humaine, les rapports émotionnels des individus qui s'adonnent à un jeu de société. Dix ans plus tard, en 1979, Eustache revient à Pessac, reprend son système de captation, mais il obtient une toute autre vérité sociologique comme quoi le temps, les mentalités, les intérêts ont radicalement changé. La même cérémonie n'est plus qu'un simulacre, révélateur des modifications des mentalités et des mœurs.

La volonté de réalisme que certains ont reprochée à Eustache dissimule, en fait, le souci de révéler le potentiel énorme de fiction que le monde contient. D'une façon peut-être plus secrète que celle d'un Pialat avec lequel Eustache entretenait un rapport de connivence (Pialat "fait l'acteur" dans *Mes petites amoureuses*]. Cela est très sensible dans les films dits purement documentaires : *Le Cochon* (1970), *La Rosière de Pessac I et II*. et surtout *Numéro Zéro* (1971). Ce film qui se veut ostensiblement opposé à toute prétention esthétique, trouve sa beauté dans la matière brute de ce qui est filmé : la grand-mère d'Eustache. Elle l'a élevé. À son tour il lui dresse un hommage mais uniquement à partir de ce qu'elle lui a transmis : la parole, le besoin d'émerveiller la banalité d'une vie ordinaire, la transmutation en conte d'événements dits sans importance. Constamment de dos,

Eustache ne cesse de questionner la vieille dame sur ce que fut sa vie, comme un enfant, avide qu'on lui raconte des histoires. Sauf qu'il le fait en adulte, maître de la situation. Cette inversion du rapport narratif, donc du rapport de force, change radicalement la donne. Une fois encore la pensée du dispositif retourne la situation. Elle articule un autre film.

À examiner l'œuvre de Jean Eustache, on se rend compte qu'elle a toujours obéi à un amour profond du cinéma. On le voit bien dans *Mes petites amoureuses*, où le jeune adolescent découvre, grâce à cet instrument ce qu'est le monde. On a souvent comparé ce film aux 400 coups de Truffaut. Il y a pourtant une différence fondamentale. L'enfant de Truffaut allait au cinéma pour s'y réfugier et se perdre dans la fiction. Celui d'Eustache le regarde en tant que mécanique chargée de filtrer les ingrédients du réel. Il est d'abord instrument de connaissance. Il propose un double regard : celui du besoin de crédulité et, dans le même temps, celui de son incrédulité. En disant cela, revient immédiatement en mémoire l'image du sourire amusé d'Eustache partagé entre l'enthousiasme et le scepticisme. Il aimait ainsi la vie de noctambule où de cafés en cafés on perdait son temps à se raconter des histoires réelles totalement inventées.

Ainsi naquit *Une sale histoire*. D'une histoire, absolument crue, racontée, comme véridique par Picq, un ami d'Eustache, à la Coupole, devant un parterre de jeunes femmes que les propos obsessionnels d'un voyeur dans les toilettes sur la véracité physique de leur sexe avaient pour but de mettre d'autant plus mal à l'aise qu'elles se devaient de feindre une sorte d'indifférence amusée, Eustache va faire un film, en forme de reportage qui reconstitue au cinéma la situation première, exposée au café par Picq. Celui-ci, donc, reprend son discours dans un salon devant quatre femmes ignorantes de la teneur de son récit et Eustache enregistre le résultat. Ici, la crédulité-incrédulité joue à plein et constitue la substance même du film. Mais il fallait pousser plus loin le projet, décliner jusqu'au bout la situation. De la "vérité réaliste" passer à la fiction pure. D'où le tournage cinéma (projecteurs, claps moteurs et reprises de prises, etc.) du même récit, sans en changer un mot, avec un acteur (génial Lonsdale aussi placide que Picq était vif et nerveux. Ici, il n'y a plus surprise des participants mais jeu de la surprise. Donc, une fois ce second film achevé, une fois encore, Eustache inverse le dispositif pour projeter en premier la fiction à laquelle succède à l'écran le "reportage" qui fut d'abord tourné. Car si le réel contient la fiction, celle-ci fait naître du réel. D'où l'importance qu'Eustache accorde à la parole, synchrone en cela avec l'évolution du cinéma depuis les années 1960. Si l'œil (on l'avait déjà montré au temps du muet) écoute, plus encore l'oreille voit. L'image et sa vision seront donc suscitées davantage par la parole que par la photographie. Ce que prouve superbement *Les Photos d'Alix*, l'ultime film d'Eustache. Ce que rappelle aussi l'admirable travail littéraire des dialogues de *La Maman et la putain*, le film mythique de la génération des années 1970. Un des films marquants de l'histoire du cinéma français.» Jean Douchet

JEAN EUSTACHE RÉTROSPECTIVE INTÉGRALE

« On me demande souvent pourquoi j'ai voulu faire ce film là. En dehors des petites réponses anecdotiques qui n'ont pas grande importance, je me suis aperçu que la seule raison que je pouvais donner, c'est : par nécessité. Les films que j'ai faits, j'ai senti un besoin impérieux de les faire, et à n'importe quel prix puisque bien souvent j'ai sacrifié la qualité pour les faire quand même. » Jean Eustache, « Cahiers du cinéma » n° 284, janvier 1978

LA SOIRÉE

de **Jean Eustache**

France/1963/87nb/inédit

avec **Jean-André Fieschi - Paul Vecchiali - André S. Labarthe - Chantal Simon.**

Premier film de Jean Eustache. Librement inspiré d'une nouvelle de Maupassant, inachevé et sans bande son.

« Un homme invite des amis, [...] pour leur donner lecture d'un texte sur le cinéma dont il est l'auteur et qui vient d'être publié. » n° 523, avril 1998

LES MAUVAISES FRÉQUENTATIONS

Le titre *Les Mauvaises fréquentations* désignait initialement la version en 16mm de *Du côté de Robinson*. Le film prend son titre actuel lorsqu'il est gonflé en 35mm. *Les Mauvaises fréquentations* désigne dès lors le double programme présenté ici, *Du côté de Robinson* et *Le Père Noël a les yeux bleus*.

DU CÔTÉ DE ROBINSON

de **Jean Eustache**

France/1963/42'/nb

avec **Aristide - Daniel Bart - Dominique Jayr - Jean Eustache**

Un dimanche à Montmartre, deux copains abordent une jeune femme. Le trio finit au Robinson, un dancing à Montmartre. Mais rapidement la jeune femme se désintéresse d'eux.

Tourné en décors naturels avec une caméra légère, ce premier film connu de Jean Eustache, interprété par des comédiens amateurs, reflète l'influence de la Nouvelle Vague.

LE PERE NOËL A LES YEUX BLEUS

de **Jean Eustache**

France/1966/47'/nb

avec **Jean-Pierre Léaud - Gérard Zimmermann - Henri Martinez - René Gilson - Carmen Ripoll**

À Narbonne, pendant les fêtes de fin d'année, Daniel qui veut s'acheter un duffle-coat - sur lequel il mise pour séduire les filles - se déguise en Père Noël pour un photographe de rue.

« Je crois moins que jamais à la mise en scène. Je crois de plus en plus à Renoir. Donc aux personnages, aux acteurs, au récit. Avant de faire des films, j'avais beaucoup d'idées sur la mise en scène. Maintenant, je n'en ai plus aucune. » J. Eustache, « Cahiers du cinéma », n° 187, février 1967

LA ROSIÈRE DE PESSAC

de **Jean Eustache**

France/1968/65'/nb

avec **les habitants de Pessac - la Rosière - le Maire**

Le cinéaste revient sur les lieux de son enfance pour réaliser un reportage sur l'élection de la 72^e Rosière de Pessac. Le prix récompense les qualités morales et les mérites d'une jeune fille.

«Je prends la tradition telle qu'elle est, et je la filme en la respectant totalement. [...]. Peut-être a-t-on un tel regard malgré soi, mais ce que je peux dire c'est qu'en tout cas il n'y a nulle *intention* dans *La Rosière de Pessac*, ni morale, ni critique. » J. Eustache, «Cahiers du cinéma» n°306

POSTFACE : LE DERNIER DES HOMMES

de **Jean Eustache**

France/1969/267nb

Discussion entre les critiques André S. Labarthe, Jean Domarchi et le metteur en scène Marc'O, sur le film de Murnau, réalisé pour le créneau TV du CNDP (Centre national de documentation pédagogique) «Allons au cinéma».

POSTFACE : LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES

de **Jean Eustache**

France/1969/26'/nb

Postface explicative du film de Renoir, réalisée pour le créneau TV du CNDP «Allons au cinéma».

Jean Renoir y évoque les conditions de bricolage dans lesquelles il tourna son film au théâtre du Vieux-Colombier. Il y parle des cinéastes qui l'ont influencé, de son admiration pour Chaplin et de la différence entre vérité et réalisme au cinéma.

LE COCHON

de **Jean Eustache et Jean-Michel Barjol**

France/1970/50'/nb

Abattage et dépeçage d'un cochon dans une ferme des Cévennes.

« Eustache n'a donné aucun point de vue moral ou sociologique. Il a filmé, impassible, des faits qui sont banals dans la vie des paysans français. » «Lettres Françaises», 17 février 1971

NUMÉRO ZÉRO

de **Jean Eustache**

France/1971/110'/nb

avec **Odette Robert - Jean Eustache - Boris Eustache**

Il s'agit d'une traversée du temps par une femme âgée, Odette Robert, la grand-mère du cinéaste. Le film fut remonté dans une version de cinquante-quatre minutes sous le titre *Odette Robert*, mais non souhaitée par le cinéaste.

«J'ai appelé ce film *Numéro Zéro* pour montrer que non seulement je partais à zéro, mais que je considérais qu'avant, en ce que j'avais fait, je m'étais trompé. » J. Eustache. « Image et son » n°250, mai 1971

LA MAMAN ET LA PUTAIN

de **Jean Eustache**

France/1973/220'/nb

avec **Jean-Pierre Léaud - Bernadette Lafont - Françoise Lebrun - Isabelle Weingarten**

Alexandre, jeune homme oisif, est cerné par trois femmes : celle qu'il n'a pas tout à fait fini d'aimer, celle qui partage sa vie et celle qu'il veut séduire. Le film reçut le Grand Prix Spécial du Jury au festival de Cannes en 1973.

«De la même manière que le roman de Flaubert donne à lire et un itinéraire individuel et le tableau de toute une époque, *La Maman et la putain* est à la fois un gros plan sur trois individus, un plan moyen sur une microsociété, et un plan d'ensemble sur la société française de ce début des années soixante-dix.» A. Philippon, Jean Eustache, Éd. Cahiers du cinéma, 1986

MES PETITES AMOUREUSES

de **Jean Eustache**

France/1974/123'/coul.

avec **Martin Loeb - Ingrid Caven - Jacqueline Dufranne - Dionys Mascolo - Maurice Pialat**

Daniel vit entre sa grand-mère et sa bande de copains. Alors qu'il doit entrer au collège, sa mère le rappelle auprès d'elle et Daniel part s'installer à Narbonne où il connaît ses premiers émois amoureux.

«Ce film-là, c'est le passage d'un enfant de la vie normale à la marginalité, alors que tous mes autres films se situaient dès le début, dans la marginalité.» J. Eustache. «L'Humanité», janvier 1975

UNE SALE HISTOIRE

de **Jean Eustache**

France/1977 49'/coul.

Volet «fiction» :

avec **Michaël Lonsdale - Jean Douchet – Douchka - Laura Fanning - Josée Yann**

Volet «document» :

avec **Jean-Noël Picq - Elisabeth Lanchener - Françoise Lebrun - Virginie Thévenet**

Annette Wademant

La même histoire de voyeurisme racontée par deux personnes : d'abord par Michaël Lonsdale, dans une version « fiction », puis dans une version «document», par Jean-Noël Picq.

«C'est le film impossible à faire, je le déclare impossible. J'essaie de l'écrire, et je ne le peux pas, donc je le fais raconter. » J. Eustache, «Cahiers du cinéma» n° 284, janvier 1978

LE JARDIN DES DÉLICES DE JÉRÔME BOSCH

de **Jean Eustache**

France/ 1979/34'/coul.

Épisode de l'émission «Les Enthousiastes», diffusé le 13 avril 1981 sur Antenne 2

Un tableau de Jérôme Bosch raconté par Jean-Noël Picq à Sylvie Blum, Catherine Nadaud et Jérôme Prieur.

« Il y avait chez lui (Jean Eustache) un phénomène de récupération cinématographique, la tentative impossible de reprise du passé, de reformulation de ce qui n'a été non pas vécu mais déjà formulé, avec un sentiment de déjà-vu, de déjà-entendu.» J.-N. Picq. «Cahiers du cinéma» n° 523. avril 1998

LA ROSIERE DE PESSAC 79

de **Jean Eustache**

France/1979/67'/coul.

avec **les habitants de Pessac - la Rosière - le Maire**

La même élection de la Rosière, onze ans plus tard.

«Je voudrais que les deux films soient montrés ensemble : d'abord celui de 79, ensuite celui de 68.

Une façon de dire aux gens : si vous avez envie de savoir comment ça se passait avant, restez, vous allez voir. » J. Eustache, «Cahiers du cinéma», n°306. décembre 1979

OFFRE D'EMPLOI

de **Jean Eustache**

France/1980/19'/coul

avec **Michel Delahaye - Michèle Moretti - Rosine Young - Bertrand Van Effenterre - Jean Douchet**

Un homme cherche un emploi, ignorant les processus de sélection des employeurs. Commande de l'INA pour l'émission «Contes modernes», sur le monde du travail, qu'Eustache s'emploie à détourner. « Les nouvelles procédures d'embauches, graphologie et phonologie, décrites ici dans leur moindre détail, incarnent [...] la toute-puissance du jugement. » E. Burdeau, « Cahiers du cinéma » n°523, avril 1998

LES PHOTOS D'ALIX

de **Jean Eustache**

France/1980/18'/coul.

avec **Alix Cléo-Roubaud Boris Eustache**

Une jeune femme, Alix Cléo-Roubaud, amie de Jean Eustache, commente des photographies qu'elle a prises. Peu à peu, la concordance entre les photos montrées et les commentaires se brouille. «Le spectateur perd tout espoir de définir un rapport stable entre ce qu'il entend et ce qu'il voit. Chaque fois qu'une clé est proposée, elle est démentie.» B. Eisenschitz, «Cinéma 06». 2003

Quelques propos de Jean Eustache

Vous avez déclaré que vos premiers films étaient différents. A quel niveau situez-vous cette différence ?

[...] Bien sûr, mes films antérieurs étaient influencés par le cinéma que j'aimais : le cinéma américain. Or j'espère m'être débarrassé, avec *La maman et la putain*, de toute référence. Par contre, un élément de liaison demeure par le choix de l'acteur, Jean-Pierre Léaud, qui avait déjà joué dans *Le Père Noël a les yeux bleus*.

Pendant dix ans, j'ai vu tous ses films, je l'ai suivi, en examinant avec intérêt les transformations du personnage et dans l'espoir de tourner à nouveau avec lui. J'ai d'ailleurs écrit *La maman et la putain* directement pour Jean-Pierre Léaud.

Vous faites découvrir les personnages en même temps que ces derniers se découvrent.

[...] Je déteste ce cinéma dans lequel le metteur en scène ne cesse d'adresser des clins d'oeil au spectateur. La Nouvelle Vague a lutté contre de tels procédés.

En principe, le public doit en savoir un peu moins que les personnages et les suivre à la trace. Le récit doit maintenir une certaine distanciation. Je refuse l'illusion de la participation, les grands portraits

tracés, dans les dix premières minutes du film. Ici, la connaissance des personnages est en même temps la connaissance du film.

Cette méthode réclame l'abandon des préjugés et une ouverture à des schémas nouveaux. Le film utilise une esthétique en accord avec les caractères des personnages. Les ouvertures au diaphragme, empruntées au cinéma muet, renvoient ici un moment de l'évolution dramatique des personnages. En même temps, la fin est montée en boucle. La même scène recommence, presque identique, et j'invite à penser qu'elle continue. Mon interprétation est celle du mouvement, le point final n'étant pas déterminé.

Y a-t-il eu beaucoup de changements entre le film prévu et le film terminé ?

Oui. Tout d'abord parce que je n'ai pas tourné tout ce que j'avais écrit et n'ai pas monté l'intégralité de ce que j'ai tourné. J'ai supprimé trois quarts d'heure du scénario et coupé 1 h 30 de film. Mais aussi, entre le moment où j'écrivais, le moment où je tournais et celui où je montais, j'ai totalement changé d'avis sur le personnage principal. Quand j'écrivais c'était Jean-Pierre Léaud, puis c'est devenu Françoise Lebrun et enfin Bernadette Lafont. J'ai moi-même subi les modifications du film. Sans doute parce, que j'aime travailler librement, les trois moments les plus importants de la réalisation - l'écriture, le tournage et le montage - se sont détruits réciproquement.

Positif, 1974

Qu'est-ce que tu rencontres comme obstacles pour faire tes films ?

Je ne fréquente pas Pialat ni Rozier, mais le fait qu'ils tournent aussi peu que moi prouve qu'on doit avoir des difficultés communes. Il y a des difficultés économiques, et des difficultés personnelles qui sont également des difficultés économiques. Il doit y avoir quelque chose dans l'époque qui ne stimule pas le désir ou la nécessité. Je le dis parfois sous forme de boutade. Quand je vais présenter mes films à l'étranger, ça m'arrive (les discussions sont partout les mêmes, dans tous les festivals du monde, les questions sont les mêmes que dans le ciné-club d'un petit village français), on me demande souvent pourquoi j'ai voulu faire ce film-là. En dehors des petites réponses anecdotiques qui n'ont pas grande importance, je me suis aperçu que la seule raison que je pouvais donner, c'est : par nécessité. Les films que j'ai faits, j'ai senti un besoin impérieux de les faire, et à n'importe quel prix puisque bien souvent j'ai sacrifié la qualité pour les faire quand même. Je les faisais sans les moyens professionnels et techniques avec lesquels il fallait les faire, en pensant, pendant le tournage : "Je m'en sortirai toujours", "Le rapport qualité-prix, je le tiens." Avec le temps qui passe on oublie un peu ces soucis et on se dit : "Là, j'ai raté, je n'ai pas été assez exigeant", et on s'aperçoit qu'on le savait déjà à l'époque et on est très emmerdé. Je n'aime pas revoir mes anciens films et je m'en veux beaucoup de ne pas les avoir mieux faits. Je me suis aperçu que déjà, à l'époque, j'en connaissais les défauts et que c'est pour des raisons pratiques, matérielles tenant au plan de travail par exemple, que je n'ai pu obtenir davantage. Sur le moment le pensais : "avec le fric que j'ai, je m'en tire au mieux". En fait, ce mieux est relatif. Pour comparer avec un écrivain, ou un peintre, son exigence c'est son

temps. Son temps coûte moins cher que celui d'un tournage. Dans l'ensemble, on peut dire que si l'on a si peu de créateurs importants au cinéma, le fait que le cinéma soit une industrie joue beaucoup. Il faut avoir un immense savoir, un immense talent pour détourner ces contraintes économiques.

Beaucoup y ont laissé des plumes. Maintenant, je commence à me dire : "Ce que je voulais faire était quand même mieux, que ce que j'ai fait".

Tu dis que tu tournes par nécessité. Est-ce qu'il y a des projets que tu n'as pas pu réaliser entre "La maman et la putain" et "Mes petites amoureuses" ?

Je pouvais faire *Mes petites amoureuses* immédiatement après *La maman et la putain*, mais il fallait que ce soit l'été, et il n'y avait matériellement pas le temps de le tourner en été 73, j'ai donc attendu un an. Depuis, je n'ai pas fait de projets, parce que j'ai décidé - pas par caprice - de ne pas écrire de film tant que je ne saurai pas s'il sera, s'il pourra être produit, et quand et comment il le sera. *Mes petites amoureuses* y sont pour quelque chose.

Jusqu'à *La maman et la putain* je n'ai écrit que des films fauchés. *La maman et la putain* est un film très pauvre, dont le budget était inférieur à 700 000 francs. Pour une durée pareille... *Mes petites amoureuses* est le seul film que j'ai fait dans les conditions habituelle du cinéma et c'est le seul de tous mes films courts, moyens ou longs, qui a été un véritable échec financier.

Je me suis aperçu qu'en tournant dans des conditions traditionnelles, économiquement, je me cassais la gueule. Je ne peux pas ne pas en tenir compte. L'écriture d'un long métrage demande huit à douze mois de travail, puis il y a la préparation, le tournage, le montage la sortie, la promotion du film. Ça prend deux ans. Le salaire moyen, quand on n'est pas un réalisateur-vedette, ne permet pas de vivre trois ans. Pour un type qui mûrit un film, qui l'écrit, qui est là depuis avant le début jusqu'après la fin, le salaire normal est voisin du SMIC. [...] Malgré le soi-disant succès de *La maman et la putain*, je n'ai pas eu une seule proposition. De ma vie je n'ai pas eu une seule proposition. La seule que j'ai jamais eue, c'est : "Si vous avez un scénario, venez me voir." Ce qui veut dire : travaillez huit à douze mois, venez me voir et puis nous verrons.

C'est quoi la nécessité du film ?

C'est une chose très secrète que je n'ai jamais pu analyser et je m'en suis beaucoup voulu depuis *Le père Noël a les yeux bleus* : je l'ai écrit en une journée et je ne l'ai pratiquement pas retouché. Quand m'est apparu le désir de faire *Une sale histoire*, je me suis dit : "Mais c'est idiot, je connaissais l'histoire depuis très longtemps, pourquoi ai-je éprouvé aujourd'hui l'envie d'en faire un film ? " J'aurais pu gagner du temps en le faisant deux ou trois ans plus tôt. Pour *Mes petites amoureuses*, ça s'est presque passé de la même façon, sauf que j'ai mis six à sept ans à l'écrire.

Je racontais l'histoire et je me disais : "Il manque quelque chose, quand j'aurai trouvé ce quelque chose, je l'écrirai" et pendant plus de six ans je n'ai jamais écrit plus des dix premières lignes que je recommençais périodiquement, jusqu'au jour où je me suis dit : "je vais quand même essayer d'avancer, tan pis si ça n'est pas bon, j'avance". J'ai écrit le film jusqu'au bout, et je me suis aperçu qu'il ne manquait rien. Mais ce n'est pas un hasard si je me disais qu'il manquait quelque chose.

Cahiers du Cinéma. 1978

Propos recueillis par Serge Toubiana.