



# JEAN EUSTACHE, LA LOGIQUE DU BIAIS

Jean Eustache, cinéaste pessacais de la Nouvelle Vague tardive du cinéma français, n'a réalisé que deux long-métrages de fiction : *La Maman et la Putain* (1973), son premier et plus grand chef-d'œuvre, et *Mes petites amoureuses* (1974), magnifique œuvre sur l'enfance et la nostalgie. Le premier long-métrage, dont la dimension autobiographique est évidente, raconte l'histoire d'un homme, Alexandre, qui erre entre trois femmes : Gilberte, qui le quitte, Marie, avec qui il vit, et Veronika, qu'il rencontre et avec qui il entame une liaison. Alexandre doit choisir entre Marie et Veronika, mais n'agit pas, ne fait rien. *Mes petites amoureuses* a lui aussi une dimension autobiographique au sujet de l'enfance du cinéaste : un jeune adolescent, Daniel, quitte la campagne, où il vivait avec sa grand-mère, pour la ville, où il rejoint son antipathique famille qui le contraindra à abandonner ses études pour devenir apprenti mécanicien (Eustache, lorsqu'il rejoint *les Cahiers du cinéma*, n'a comme diplôme qu'un CAP d'électricien).

*Dandy*, dépressif et séducteur obsessionnel, Eustache, inspiré de cinéastes comme Renoir, Bresson ou Godard, a créé à travers ces deux films un style cinématographique très personnel, un ton particulier et une écriture rapidement identifiable. Son cinéma est toutefois méconnu, la faute à cette filmographie extrêmement réduite et à certains problèmes d'édition, la plupart de ses films (dont le monument de 3 h 40 *La Maman et la Putain*) n'étant jamais sorti en DVD – Boris Eustache, le fils et héritier de Jean, bloque la sortie de certains de ses

films, insatisfait des propositions de contrat avec les maisons d'édition. D'où l'intérêt d'insister aujourd'hui sur l'importance de ce cinéma si particulier, révélant de belles idées esthétiques liées à certaines obsessions de son auteur. Quels sont les grands thèmes, les procédés cinématographiques, les obsessions d'artiste qui font de Jean Eustache un auteur marquant ? Que signifient chez lui les thèmes de la perte du temps, de l'éducation sentimentale, de l'ennui ou des valeurs de Mai 68 ? Quel sens prennent dans son cinéma les plans fixes, les regards caméra ou les *travellings* ?

A quoi ressemble le monde selon Jean Eustache ? L'un des thèmes centraux de sa pensée est l'importance du temps dans la vie humaine, et plus précisément l'importance du rapport qu'entretient l'homme au temps eu égard à son ethos, son style de vie. Pour le Eustache de *La Maman et la Putain*, le rapport que l'on a au temps est lié à la fois aux passions humaines (amour, jalousie, nostalgie, désir, etc...) et au style de vie que l'on adoptera dans le monde ; les deux sont liés, mutuellement impliqués. Exister, c'est avoir un certain style de vie, c'est-à-dire une manière générale de se comporter dans le monde, de sélectionner ses situations, d'agencer ses rencontres ; c'est, par exemple, passer sa vie oisivement, dans des bars, à lire. Mais exister consiste aussi, pour Eustache, à souffrir, dans la mesure où tout homme doit traverser une éducation sentimentale douloureuse par laquelle il se constitue – découvrir les femmes (ou les hommes), les ruptures, les liaisons, les sentiments. *Mes petites*



*amoureuses* raconte l'éducation sentimentale d'un adolescent ; *La Maman et la Putain*, celle d'un jeune homme, sans doute encore un peu ado lui aussi. Les personnages d'Eustache sont tourmentés par les souffrances de l'amour : frustrations, jalousies, indécisions, ruptures, etc. C'est parce que l'existence humaine se caractérise par les affects inévitables d'amour et de souffrance que l'homme doit traverser une éducation sentimentale pour se construire.

Le rapport au temps est donc lié à la manière dont on vit, et plus particulièrement dont on vit nos passions : comment comprendre cette idée ? On peut d'abord remarquer la présence discrète de la nostalgie – donc d'une certaine mélancolie prise à la considération du passé. Eustache disait que de tous ses films, *La Maman et la Putain* était le seul où le passé ne jouait pas ; il semble qu'Eustache exagère un peu, dans la mesure où la musique de Dalia (*Un souvenir* : « Un souvenir / c'est l'image d'un rêve / d'une heure trop brève / qui ne veut pas finir »), ainsi que le personnage de Gilberte, qui apparaît au début et dont l'ombre plane sur Alexandre tout au long du film, expriment une certaine nostalgie – et cette nostalgie explique en partie le chaos des passions du protagoniste. Mais il est vrai que le rapport au passé n'est pas fondamental dans le film, comme c'est le cas dans *Mes petites amoureuses*. Le risque principal de l'existence dans le problème du rapport de l'homme au temps, pour l'Eustache de *La Maman et la Putain*, est de vivre dans un temps que l'on perd.

« Perdre son temps » : cette formule commune recèle, pour Eustache, une signification profonde. Perdre son temps, c'est investir son présent de manière à le rendre vain, inutile, nul. On ne compte pas, dans *La Maman et la Putain*, le nombre de dialogues qui ne mènent à rien. Si l'on respectait les « règles » du cinéma classique – en admettant que le cinéma, en tant qu'art, ait des règles – chaque élément mis en place par le réalisateur devrait jouer une fonction dans le film. Lorsqu'un réalisateur classique introduit un personnage ou une information, c'est pour s'en resservir par la suite ; au contraire, *La Maman et la Putain* est parsemé de dialogues qui ne vont nulle part, que l'on coupe en plein milieu, passant du coq à l'âne. Le personnage de l'ami d'Alexandre ne sert à rien, sinon à surligner à quel point les personnages eustachiens ne font rien (« qu'est-ce que tu fais jeudi ? » – « rien bien sûr, pourquoi ? »). Cette belle idée de cinéma – abolir l'impératif de donner une fonction à chaque élément de mise en scène, éléments que l'on introduit par des dialogues, des séquences, des personnages... – rompt avec l'idéal aristotélicien de l'œuvre d'art comme organisme. L'œuvre d'art eustachienne n'est pas un organisme, c'est-à-dire un tout organisé dans lequel chaque partie répond à une fonction précise, mais une œuvre éclatée et disparate ; cet éclatement des séquences et des dialogues est imposé par l'idée selon laquelle le drame de l'existence, c'est de perdre son temps en vivant soi-même une vie éclatée, disparate, par l'indécision et l'inertie ; et ce temps que l'on perd est représenté à l'écran par l'absence de fonction des séquences, personnages, dialogues. La scène qui en rend le mieux compte est peut-être cette scène, parfaitement inutile pour le déroulement de « l'intrigue », dans laquelle Alexandre se prête à un jeu idiot : fixer des yeux une figure sur un papier pendant un moment, puis jeter le regard sur un mur blanc, et voir une forme se dessiner ; en l'occurrence, une grenouille... Et pendant qu'Alexandre fixera la forme sur le papier, son ami fera le décompte : 1, 2, 3, 4... comme s'il comptait le temps que lui et son ami perdent.

L'une des idées de mise en scène sur lesquelles travaille Eustache pour mettre en forme cette perte de temps est particulièrement intéressante : il s'agit de l'importance du texte, c'est-à-dire des dialogues et des monologues. Le film se caractérise par un flot de paroles incessant et surprenant ; la quantité de paroles débitées pendant les 3 h 40 de *La Maman et la Putain* est impressionnante. Comme on l'a dit, beaucoup de dialogues du film ne mènent à rien. La dramaturgie classique au cinéma consiste à faire évoluer l'intrigue, qui n'est rendue possible que par l'existence d'un problème, vers la résolution de ce problème. Un film classique montre donc, par la dramaturgie, les moyens qui permettent de parvenir à

une fin, cette fin étant la résolution du conflit – ainsi, les divisions introduites par la diversité des points de vue dans *Birth Of A Nation* ou *Way Down East* de Griffith se résolvent à la fin par un *happy end*, qui consiste en une grande réunification lyrique. *La Maman et la Putain* présente bien un problème, et quelque chose comme une intrigue : un homme qui doit choisir entre deux femmes, souffrant de sa rupture avec une troisième. Mais le flot de paroles prononcées dans le film, flot qui est mis au centre des scènes, ne conduit pas à la résolution de ce conflit, ne conduit à rien – il divertit les personnages, au sens pascalien du terme, c'est-à-dire qu'il permet de détourner leur attention de l'essentiel. Le type de dialogue du film est ainsi le bavardage : la discussion qui ne mène nulle part et ne cherche pas à résoudre un problème. – Mais les dialogues sont en même temps saisissants de beauté : le génie de l'écriture d'Eustache, son ton, son style immédiatement reconnaissable participe beaucoup à l'excellence du film. Tous les dialogues ne sont pas constitués d'inepties : dialogues amoureux quand Alexandre essaie de récupérer Gilberte, remarques spirituelles, mots d'esprit, narrations dans la narration... Le scénario est à ce titre passionnant. Le film surprend également par la quantité de monologues que l'on y trouve. Ils ont une fonction supplémentaire : introduire une dimension de théâtralité dans le film – nous reviendrons plus loin sur cette importance de la théâtralité. Pour l'instant, insistons sur le fait que le texte est essentiel pour Eustache. Jean-Pierre Léaud raconte en interview qu'Eustache voulait absolument que les acteurs, qui n'avaient droit qu'à une prise par plan, le connaissent au mot près – sachant qu'il est long, dense et extrêmement écrit (donc *anti-naturel* au possible). Cette prééminence du texte donne au film cette esthétique du débordement de paroles – lesquelles ne convergent pas vers la résolution d'un problème, et expriment ainsi l'indécision, la perte du temps du protagoniste.

Quelques conséquences découlent de cette perte de temps, rapport tragique de l'homme au présent, auquel s'intéresse Eustache. Tout d'abord, *lethos*, le style de vie qui sera le corrélat de cette perte de temps, c'est *lethos* du *dandy*, ce jeune oisif élégant et séducteur qui erre dans les bars pour lire Proust ou séduire des femmes – Proust, dont la présence à l'écran n'est d'ailleurs pas gratuite : il est l'auteur d'*A la recherche du temps perdu*... le sous-titre implicite et caché de *La Maman et la Putain*. Alexandre, magnifiquement interprété par le génial Jean-Pierre Léaud, incarne le caractère même du *dandy*. Le *dandy* perd son temps : il se caractérise par son oisiveté, c'est-à-dire cette propension à ne rien faire d'important ou d'intéressant – les lectures de Proust mises à part – du temps dont il dispose. Le *dandy* est oisif, s'ennuie et ne fait rien. *La Maman et la Putain* est ainsi un film sur l'inertie, l'impossibilité d'agir : Alexandre doit choisir la femme avec qui il veut vivre (entre Marie, la « maman » qui le couve, et Veronika, la « putain » qui couche facilement avec les hommes), mais ne choisit pas : il erre, inerte, pendant les 3 h 40 du film.

Ce style de vie, le *dandysme*, est une existence qui se caractérise par sa nullité. Jean-Jacques Schuhl, un ancien ami d'Eustache, souligne à quel point Eustache était fasciné par le nul. « De toute façon il aimait le rien, le nul, le beaucoup de bruit et puis rien, les foirades, quoi ! [...] On voulait lancer un mouvement, nous si immobiles ! Le *nullisme* ! » [2]. (Considérons qu'Eustache a réussi). Le *nullisme*, c'est cette fascination pour l'inertie, pour le fait de ne pas agir quand il le faudrait, de rester là à ne rien faire. Le *nullisme* est cette propension à ne pas faire de la dramaturgie un mouvement d'effort vers la résolution d'un conflit – même si la résolution n'est pas interdite pour autant. Le cinéma génial d'Eustache est un *nullisme* en ce qu'il représente le nul par des procédés qui sont en principe censés aller quelque part, mais ne vont, par les choix du cinéaste, nulle part.

On comprend la nécessité de l'éducation sentimentale : parce qu'Alexandre est

un *dandy* qui perd son temps, vit dans l'inertie, dans l'instabilité amoureuse permanente et se cache la nullité de son existence par le divertissement, il aura besoin d'une éducation sentimentale pour sortir de ce chaos de passions, de ce refus adolescent d'agir. Alexandre vit dans l'indécision, il est face à une alternative (le nœud problématique du film), mais n'agit pas ; la longue durée du film surligne à cet égard l'immobilité d'Alexandre. C'est cette indécision face à un problème amoureux qui explique qu'Alexandre perde son temps – l'éducation sentimentale sera cette sortie hors de l'adolescence, de l'indécision, donc des passions et des souffrances amoureuses. Cette éducation sentimentale, on le verra, sera la survenue d'un nouveau rapport au temps qui permettra de résoudre le conflit passionnel amoureux responsable de la souffrance humaine – mais nous n'en sommes pas encore là.

Exister, pour Eustache, c'est donc avoir un style de vie corrélatif du rapport de l'homme au temps, et le style de vie de celui qui perd son temps est le *dandysme* ; cette idée de la perte du temps imposant à Eustache certains procédés cinématographiques constituant le *nullisme* esthétique dont parle avec humour Jean-Jacques Schuhl – comme l'importance accordée au texte ou à des éléments (séquences, dialogues, personnages) qui n'ont aucune fonction dramatique ou narrative.

Mais Eustache est ainsi élève de Renoir ou de Godard : puisqu'il faut filmer des styles de vie, le cinéma doit également filmer la vie, représenter la vie. Se pose dès lors un problème de forme. Comment filmer pour que la vie soit représentée à l'écran ? Eustache favorisera une mise en scène à la fois épurée et fortement marquée esthétiquement : il multiplie les plans-séquences fixes. Les scènes se réduisent souvent à de tels longs plans fixes ; Eustache laisse le film se faire à partir des acteurs, de leur personnage et des textes. La caméra montre le réel, la vie en train de se dérouler sous nos yeux : elle ne doit pas être considérée comme un appareil permettant de faire des mouvements spectaculaires, mais comme un point de vue, celui du spectateur, qui prend part à ce qui est montré, qui est assis avec Alexandre et Veronika dans les cafés parisiens, pendant les interminables monologues brillamment récités par Jean-Pierre Léaud, lequel, dans certaines scènes, fait de longs regards-caméra pendant l'énonciation de son texte, et inscrit ainsi le spectateur dans l'espace diégétique de l'œuvre – ou plutôt faudrait-il dire dans sa vie. La fixité du plan et le non-découpage semblent tous deux recouper la volonté d'aller à l'essentiel ; et l'essentiel, pour Eustache, c'est le texte, la mise en scène n'existant que pour le soutenir, et le jeu des acteurs lui étant lui-même soumis.

Outre ce cadrage fixe, Eustache filme un certain type de lieu bien particulier, à savoir des lieux communs, familiers. Alain Bergala, dans son article *Le Paris de Jean Eustache* [3], souligne l'importance de la familiarité chez Eustache. Le familier, c'est l'environnement dans lequel vivent quotidiennement les personnages, environnement qu'ils connaissent bien et dans lequel ils sont à l'aise ; on est aux antipodes du nomadisme rimbaldien de Godard dans *Pierrot le fou*. Eustache filme donc de petits espaces et y enferme les personnages, prisonniers de leur quotidienneté. Alain Bergala montre dans son article comment les lieux filmés – des lieux communs parisiens – sont contenus dans un périmètre très restreint : « entre Saint-Germain-des-Prés, le Flore, la rue de Vaugirard (la maison de Marie), Vavin (la boutique de Marie) et le Jardin du Luxembourg. ». Cette idée de filmer des lieux communs (le parc, le café) pour montrer l'air du temps, le *mood* de l'époque, est héritée de Godard, qui lui aussi filmait certains lieux communs dans ses films les plus sociologiques ; voir par exemple *Masculin/féminin* – dont, par ailleurs, le ton et le jeu de Léaud influença de toute évidence beaucoup Eustache pour *La Maman et la Putain*. Les espaces filmés reflètent ainsi

à la fois la conscience d'une époque – celle de l'après Mai 68, dont nous parlerons plus en détail – et la subjectivité des personnages, en liens directs avec cette époque.

Cet enfermement dans la quotidienneté, produite par le cadre, la longueur des plans et la familiarité des lieux filmés, recoupe les deux thématiques du film : l'inertie et le temps perdu. Dans cette idée de mise en scène, qui donne une esthétique particulière au film, les intérieurs et les extérieurs se dissolvent : les personnages habitent l'espace avec familiarité dans un cadrage serré, donnent l'impression qu'à tout moment, y compris dans les cafés, ils sont « chez eux ». C'est toute l'ambiguïté du statut de la ville de Paris, ville qui à la fois permet de représenter la vie, comme dans *A bout de souffle* de Godard, et en même temps incarne la familiarité, la quotidienneté, l'ennui, les lieux de Paris montrés étant des lieux communs pour les personnages. L'enfermement du personnage eustachien dans un rapport au temps problématique (l'indécision, l'ennui) se traduit en un enfermement spatial dans la familiarité, la quotidienneté.

C'est cette même volonté de filmer la vie qui motive les choix d'Eustache quant à la musique du film. Celle-ci n'est jamais extra-diégétique, seulement intra-diégétique – c'est-à-dire que la musique que l'on entend est toujours celle qu'écourent les personnages, jamais celle que seul le spectateur peut percevoir. Eustache refuse l'artifice inutile de la musique extra-diégétique : la musique doit être justifiée par la narration et la mise en scène, et pour cette raison, elle ne peut être qu'intra-diégétique. La musique aura dès lors immédiatement une valeur expressive forte quant à la représentation des affects des personnages : il faut voir Jean-Pierre Léaud écouter *Un souvenir* de Damia avec nostalgie, ou Bernadette Lafont pleurer sur *Les Amants de Paris* d'Edith Piaf (le morceau étant diffusé intégralement dans un long plan fixe de plus de trois minutes, Lafont ne faisant rien d'autre que l'écouter, allongée, la tête dans les mains), pour saisir la violence des affects véhiculés par le film – pourtant sans aucun pathos ou romantisme.

Enfin, si le cinéma eustachien s'inspire de la vie, se nourrit de la vie, c'est parce qu'il est en grande partie autobiographique. Le film s'inspire de la vie amoureuse d'Eustache lui-même : Eustache a souffert de sa rupture avec Françoise Lebrun, actrice qui joue Veronika – le rôle correspondant dans le film à Françoise Lebrun dans la vie étant celui de Gilberte. Eustache a eu un amour pour une femme nommée Marinka Matuszewski – le prénom Marinka faisant penser à Veronika. Eustache, enfin, a eu une liaison difficile avec Catherine Garnier, la costumière du film, avec qui il se disputait pendant le tournage et qui s'est suicidée le lendemain de la première projection privée du film – le rôle de Marie, tenu à l'écran par Bernadette Lafont, correspondant dans le film au rôle de Catherine Garnier dans la vie ; Marie qui, d'ailleurs, essaie dans la fiction de suicider, anticipant de façon prémonitoire le suicide réel de Catherine Garnier [4]. Jean-Jacques Schuhl, enfin, dit avoir influencé la création du personnage de l'ami d'Alexandre – ses conversations avec Eustache étant, selon lui, très proches des conversations absurdes entre Alexandre et son ami (« vaut-il mieux manger chaud et dur ou tiède et mou? ») [3]. Le *dandy* séducteur Eustache est bien sûr le *dandy* séducteur Alexandre, interprété par Jean-Pierre Léaud – aucun autre acteur au monde, disons-le en passant, ne pouvait jouer Alexandre : Jean-Pierre Léaud est Alexandre. – Ce jeu de substitutions des rôles (Lebrun/Gilberte, Marinka/Veronika jouée par Lebrun, Garnier/Marie jouée par Lafont, Eustache/Alexandre joué par Léaud), outre le fait qu'il représente bien le chaos émotionnel d'Eustache lui-même, entremêle la fiction et la réalité, la vie de l'auteur et la vie de sa création. Comme Bukowski, comme Artaud, Eustache mettait son sang dans ses œuvres. La vie de l'artiste n'est plus ici un à-côté de l'œuvre que l'on utilise pour expliquer la genèse de son art par le biais d'un travail historique ; c'est une partie intégrante de son travail formel et esthétique. La vie est projetée à l'écran en ce que le film renvoie au

pur présent de la vie de Jean Eustache – c'est sans doute pourquoi celui-ci disait que le passé ne comptait pas dans ce film [3].

C'est à travers tous ces éléments formels – le cadrage, la durée des plans, la familiarité des lieux, le refus de la musique extra-diégétique et la présence d'éléments autobiographiques – qu'Eustache représente la vie dans son cinéma. Mais filmer la vie, ce n'est pas filmer la vérité : *La Maman et la Putain* est une remarquable réflexion sur la vérité et la fausseté, ou plutôt l'authenticité et la fausseté. Que signifient-elles chez Eustache ?

Le film s'interroge sur l'opposition vrai/faux ; non pas au sens d'une adéquation ou inadéquation d'un discours ou d'une idée avec la réalité, mais au sens d'être vrai, d'être faux – au sens où l'on dit de quelqu'un qui ment qu'il est faux ou de quelqu'un qui est sincère qu'il est loyal, qu'il est vrai. Ce n'est pas tant qu'Alexandre soit retors et menteur ; c'est plutôt qu'il ne parvient pas à extérioriser sa souffrance crûment pour s'en libérer, il joue un rôle, celui de ce *dandy* séducteur parisien dont on a toujours l'impression qu'il cite des grands auteurs pompeusement à chaque fois qu'il prend la parole. Eustache, on le comprend, admirait Jean Renoir, « le patron » : on le voit tout de suite à travers cette thématique de l'enfermement dans son propre rôle. Les personnages de Renoir, dans leur vie, jouent des rôles, comme les comédiens au théâtre jouent des rôles ; chez Renoir, ces rôles sont prescrits par la société. Exister, pour Renoir, c'est donc projeter aux autres des représentations, c'est « s'afficher » d'une certaine façon, en jouant un rôle – celui du domestique, celui du bourgeois, celui du noble. Chaque personnage existe dans son rôle, il a ses raisons, se comporte selon son rôle, respectant la règle du jeu social. Le tragique de l'existence, chez Renoir, c'est rester enfermé dans son propre rôle et ne pas réussir à trouver sa place dans le monde à cause de cela. Eustache applique cette idée, selon laquelle vivre, c'est jouer un rôle, à ses personnages.

Les amants se trompent les uns les autres, se mentent ; Alexandre trompe Marie, et l'on soupçonne fortement que Marie trompe Alexandre. Ni l'un ni l'autre ne le vit bien. Gilberte ment à Alexandre quand elle le refuse. Même quand Alexandre se confie et révèle sans doute la vérité sur ses sentiments, il parle avec une certaine grandiloquence, une préciosité. Cette idée impose à Eustache de diriger les acteurs d'une manière très particulière. Cette extraordinaire direction d'acteur – et ces extraordinaires jeux – confèrent un ton très particulier au film, en grande partie responsable du style si particulier d'Eustache. Pour le dire clairement : la plupart des acteurs, pendant quasiment tout le film, « jouent faux ». On le remarque surtout au début du film, dans les dialogues entre Alexandre et Gilberte : Léaud et Weingarten jouent comme s'ils étaient au théâtre, en font trop, semblent « à côté » de leurs répliques. Certains critiques n'ont pas compris la fonction de ce jeu si particulier à la sortie du film et ont simplement pensé que les acteurs étaient mauvais, que Léaud était insupportable – peu d'acteurs ont incarné un personnage de manière aussi brillante dans l'histoire du cinéma. Leur jeu est simplement théâtral, ils jouent des rôles : ce sont des rôles dans les rôles.

Le faux, c'est le *dandysme*, les jeux de séduction entre les personnages, la théâtralité, la parole, par lesquels les personnages tentent d'échapper à leur solitude pour installer une relation avec autrui, d'avoir un contact avec l'autre ; le vrai, c'est ce qui, paradoxalement, émerge du faux : la souffrance réelle, communicable seulement par la distanciation qu'établit la théâtralité. Cette idée se retrouve par exemple dans les lunettes de soleil d'Alexandre que celui-ci met parfois : il se cache, mais en même temps se montre en train de se cacher ; il cache sa souffrance, mais se montre cachant sa souffrance, s'expose pour ainsi dire au second degré. Les affects véhiculés par le film passent par le faux, le théâtral, la copie, qui mettent à distance la souffrance, et la rendent ainsi perceptible par le spectateur. Il y a donc un certain éloge esthétique du faux par Eustache – « le faux, c'est l'au-delà », dit à un moment Alexandre. Mais cette théâtralité, si elle joue un rôle esthétique, n'est pas satisfaisante dans



la vie : c'est elle qui est responsable de l'impossibilité pour Alexandre de nouer une relation vraie, solide, avec Veronika, Alexandre restant enfermé dans son rôle de *dandy* romantique.

Cette théâtralité, cet emprisonnement dans le dandysme qui ne permet pas d'établir un contact avec autrui, va permettre de comprendre la résolution qu'Eustache apporte à son problème de la perte du temps, de l'inertie, du chaos affectif. Il s'agit de sortir de la nullité de l'existence imposée par la vie de divertissement et d'indécision que mène Alexandre, et de redonner une valeur à cette existence. Alexandre est un personnage qui souffre : vaguement romantique et adolescent, il souffre de sa rupture avec Gilberte, est jaloux à cause de Marie, hésite à partir avec Veronika – chaque femme représentant un moment du temps, Gilberte, le passé, Marie le présent, Veronika le futur, puisque c'est avec Veronika qu'Alexandre partira finalement. Ce conflit passionnel est le conflit qui rend possible la dramaturgie, et cette dramaturgie recevra une résolution, même si elle ne tend pas vers une résolution et si les 3 h 40 (qui passent invraisemblablement vite) montrent l'inertie et l'impossibilité d'agir – nous avons dit que c'était cela, le *nullisme* eustachien.

En quoi consiste la résolution du conflit ? Ce qu'il faut faire, pour Eustache, c'est sortir de cette théâtralité, sortir du *dandysme*, mener son éducation sentimentale pour devenir adulte, faire éclater les rôles dans lesquels les personnages sont enfermés pour faire surgir brutalement l'authenticité, la vérité crue, la souffrance amoureuse et humaine dans toute sa nudité et dans toute sa vérité, la faire jaillir à l'écran dans une ultime catharsis. C'est le sens du très long, très cru, très beau monologue final, celui de Veronika, scène d'anthologie absolument bouleversante, où les larmes authentiques (qui ne peuvent qu'entraîner celles du spectateur) de Françoise Lebrun rendent dérisoire tout le flot de paroles théâtralisées ingurgité pendant les 3 heures et demie qui ont précédé ; l'authenticité violente de cette scène s'oppose à tout le faux, tout le théâtre qui a été vu par le spectateur tout au long du film. Dans ce monologue, Veronika, saoule, pleurant, prépare la résolution des conflits passionnels du film : celle de la critique des valeurs de Mai 68 au nom de valeurs à la fois conservatrices et révolutionnaires.

Eustache pensait que, d'un point de vue esthétique, il serait révolutionnaire précisément en étant conservateur ; que c'est en cherchant à revenir aux fondements du cinéma, à son essence même, dans un mouvement de retour en arrière, que sa démarche pourra réellement être révolutionnaire. « Je voudrais être révolutionnaire, c'est-à-dire ne pas faire des pas en avant dans le cinéma, mais essayer de faire des grands pas en arrière pour revenir aux sources. Le but que j'ai essayé d'atteindre depuis mes premiers films, c'est de revenir à Lumière. Je suis peut-être réactionnaire, mais je crois être en cela révolutionnaire. » [5] Parallèlement, on peut dire que c'est en défendant des valeurs conservatrices contre les apories de Mai 68 qu'Eustache est un vrai révolutionnaire. Mai 68 défendait le féminisme, la libération sexuelle, le droit à l'avortement. Veronika, dans son monologue, lâche qu'aucune femme n'est une pute et que vivre dans la libération sexuelle, se laisser facilement aborder par les hommes – comme elle – est une conception triste du couple : le désordre amoureux et la liberté sexuelle engendrent le conflit passionnel et ne permettent pas de passer à l'âge adulte. C'est pourquoi le dilemme d'Alexandre entre la « maman » et la « putain » est un faux dilemme : Marie, malgré son nom ironique (celui de la Sainte Vierge), n'a rien de maternel ; Veronika n'a rien d'une putain. Le travail ne permet pas de résoudre le conflit : Veronika travaille, et pourtant souffre – Alexandre s'étonne de ce que les gens qui travaillent ne soient pas plus stables que les autres, que lui, l'inerte. C'est donc d'un autre côté qu'il faut chercher. Contre ces valeurs aporétiques (celles de Mai 68, celle du travail), Veronika met en évidence l'importance de la famille, et surtout de l'enfant. C'est l'enfant qui est la résolution des conflits du film, car c'est l'enfant qui permet d'établir un nouveau rapport au temps. Faire un enfant

c'est construire quelque chose – une famille – en préparant l'avenir, c'est être tourné vers le futur, et c'est ainsi cesser de perdre son temps dans le présent, dans l'ineptie adolescente. Eustache retrouve par intuition une grande idée nietzschéenne ; pour Nietzsche, c'est en tournant sa volonté vers l'avenir que l'homme pourra révéler sa puissance créatrice, et ainsi faire la rédemption du passé et du présent. Pour Eustache, c'est en construisant une famille en vue de l'avenir que l'on se sort de la dictature de l'instant, de la brièveté, qui va de pair avec le conflit amoureux ; et c'est ainsi que l'on fuit la souffrance du passé, celle infligée par la rupture avec Gilberte.

La dernière scène du film, succédant au pic émotif que constituait le monologue de Veronika, sera l'annonce de la constitution de cette famille : Veronika, quasiment en état de choc, crie à Alexandre qu'elle est enceinte, et celui-ci, exténué, lui hurle sa demande en mariage ; Veronika demande une bassine pour vomir, et le film s'arrête. Ce vomissement est l'achèvement du processus cathartique entamé par le bouleversant monologue dont nous parlions : Veronika semble expurger tout le flot de paroles ingurgitées tout au long du film. C'est par le mariage et l'enfant que l'éducation sentimentale est possible, car seules ces valeurs conservatrices permettent de sortir du *dandysme*, de l'inertie, du douloureux désordre amoureux. La tentative d'échapper à la solitude, cette fois, réussit, car elle se base sur deux éléments – ou plutôt deux parties d'un même élément – qui viennent organiser le chaos des passions humaines et permettent d'établir un nouveau rapport au temps (qui permet de ne plus perdre son temps, d'échapper à la nullité de l'existence) : le mariage et l'enfant, c'est-à-dire la famille. Veronika révèle qu'aucune femme n'est une putain, mais que toutes, en couple, sont faites pour être mère ; par la constitution d'une famille, la nullité de l'existence est conjurée, l'ennui et l'inertie aussi, et les passions sont en ordre. Alexandre peut devenir adulte.

L'on peut supposer que cette touche d'espoir qui clos le film ne résout pas tous les conflits de la vie passionnelle humaine pour autant. Reste également le personnage de Marie, qui se retrouve seule à la fin, et que l'on voit dans un plan-séquence fixe de 3 minutes, allongée, pleurant, en écoutant *Les Amants de Paris* d'Edith Piaf. Pour tous ces moments, *La Maman et la Putain* est plus qu'un chef d'œuvre ou un film culte : c'est une œuvre qui se grave au fer rouge sur le cœur de ceux qui l'ont vue.

On n'en voudra pas à *Mes petites amoureuses* si celui-ci ne réitère pas un coup de maître aussi fort et violent que *La Maman et la Putain*. *Mes petites amoureuses* reste un chef d'œuvre passionnant, véritable préquelle à *La Maman et la Putain*, reprenant et rompant avec certains éléments esthétiques qu'Eustache avait travaillés dans son chef-d'œuvre. Le film raconte l'histoire, là encore quasi autobiographique, d'un adolescent (Daniel) qui vit chez sa grand-mère à la campagne, se cherche sentimentalement, découvre les filles ; il part à la ville rejoindre sa mère et son beau-père – il est à peu près impossible de faire un personnage aussi antipathique que ce beau-père dénué d'affection et taciturne, antipathie que l'on retrouve de manière saisissante jusque dans le visage de l'acteur amateur jouant le personnage. Là encore, il s'agit d'une éducation sentimentale – mais plus de celle d'un jeune homme : celle d'un adolescent.

Le traitement esthétique et formel du thème de l'éducation sentimentale est très différent de celui que l'on trouve dans *La Maman et la Putain*. *La Maman...* était un film sur l'inertie, le statisme, la fixité ; *Mes petites amoureuses* au contraire est un film construit sur l'idée de passage. Il y avait déjà une référence à la notion de passage dans *La Maman et la*

*Putain*, lorsqu'Alexandre discute avec Veronika dans un café de gare à propos des films de Murnau, qui sont, dit Alexandre, « toujours des films de passage » : passage de la nuit au jour, de la campagne à la ville. Eustache revient à Murnau : il s'agit avec *Mes petites amoureuses* d'un film sur les passages – passages de la campagne à la ville, de l'école au travail d'apprenti en mécanique, du rêve à la réalité, des intérieurs aux extérieurs. L'unité de lieu et la relative unité de temps de *La Maman et la Putain* (celui-ci ne détruisant que l'unité de l'intrigue), qui en faisaient un film sur le statisme, sont ici brisées : les épisodes de la vie de Daniel sont juxtaposés et séparés par des ellipses, et l'intrigue raconte l'histoire d'un changement de lieu : celui de la ville à la campagne. L'éducation sentimentale est donc représentée en termes de dynamisme et de devenir, et non plus en termes de statisme et d'inertie.

L'appareil cinématographique est dès lors traité de façon différente : la caméra n'est plus ce point de vue du spectateur posé sur la vie, elle est ce qui saisit des passages. Le mouvement d'appareil essentiel du film sera dès lors le *travelling* : les *travellings* qui suivent Daniel, sur son vélo, à la campagne, montrent les passages du personnage, sa progression dans la vie – le sentiment que le temps passe, que la vie passe, qu'il faut se dépêcher d'agir pour ne pas la manquer, est omniprésente dans le film ; c'est pourquoi la problématique n'est plus « agir pour ne plus perdre son temps » mais « agir avant que le temps ne s'échappe » – ce qui est un peu différent. Ces passages se retrouvent également, non plus dans les mouvements d'appareil, mais dans ce qui est filmé, ce qui est dans le champ : les « passages » au sens de « rues pour piétons », « ruelles sur lesquelles marchent les passants ». Plusieurs de ces passages se retrouvent dans le film : c'est l'occasion pour Daniel d'y apercevoir des jeunes filles attirantes.

Quel est le chaos passionnel lié à l'adolescence, cet état de « passage » par excellence ? Celui du jeune adulte – l'Alexandre de *La Maman et la Putain* – était, comme on l'a vu, l'indécision amoureuse, celle-ci étant incarnée dans la figure du *dandy* ; le risque de l'adolescence n'est pas tant l'indécision que la frustration amoureuse : celle de ne pas voir ses rêves, ses désirs, s'accomplir, de se heurter à une dure réalité qui inflige de la souffrance. La frustration est cette souffrance accompagnée de l'idée des obstacles qui nous empêchent de réaliser nos désirs ; le rêve s'oppose à la réalité, ou, pour reprendre des concepts freudiens (sans nullement faire une lecture psychanalytique du film), le principe de plaisir s'oppose au principe de réalité : le monde s'oppose à nos désirs, nous présente des obstacles. *Mes petites amoureuses* est un film sur cette souffrance typiquement adolescente.

Eustache doit donc opposer dans son film le rêve à la réalité pour rendre compte de cette frustration : à la campagne – qui n'est pas naïvement idéalisée en vue de produire plus tard chez le spectateur un sentiment de nostalgie facile et un pathos un peu exagéré ; au contraire le film est d'une sobriété remarquable – s'oppose la ville ; au dehors lumineux de la ville, dans lequel Daniel peut découvrir la vie et les femmes, s'oppose le dedans de son lieu de travail (un garage, faiblement éclairé) ou de son lieu de vie. Le travail d'Eustache sur le décor de ce lieu de vie, l'appartement des parents de Daniel, est remarquable, par le ton amer, humoristique et presque cruel qu'il donne au film : Eustache a fait preuve d'un goût absolument exquis pour choisir le papier peint le plus invraisemblablement immonde qu'il soit possible d'imaginer. Cet horrible papier peint est une exagération stylistique volontaire de la part d'Eustache qui renvoie à la dimension autobiographique du film : Eustache exagère, avec un humour jaune, la tristesse de l'appartement de Daniel, pour montrer, amèrement, la cruauté dont font parfois preuve les parents pour leurs enfants : Daniel aime l'école et vit mal le refus de sa mère de l'y envoyer, celle-ci l'obligeant à être apprenti en mécanique ; on se rappelle qu'Eustache, quand il débarqua aux *Cahiers du cinéma*, n'avait qu'un CAP d'électricien. Remarquable, également, est le premier plan que fait Eustache sur le garage dans

lequel travaille Daniel : les outils de mécanique ressemblent de manière saisissante à des instruments de torture.

Film de passage, donc, du rêve à la réalité, de l'école au travail, de l'extérieur à l'intérieur, de la campagne à la ville, tous ces passages exprimant un même tourment, la frustration, cette souffrance liée à l'adolescence, et ayant pour soubassement les désirs adolescents de la découverte amoureuse et sexuelle des femmes. Daniel fantasmera ainsi le voyage en train (rêve) par lequel il doit rejoindre ses parents, avant de le vivre (réalité). Dans le voyage en train qu'il fantasme, Daniel, dans son compartiment, est accompagné de trois autres adolescents, deux garçons et une fille, qui commencent à s'embrasser et s'enlacer – Daniel ne fait que regarder, impuissant. Dans son voyage réel, Daniel est avec des voyageurs d'âge un peu plus mûr : une quarantaine d'année – loin des premiers émois sensuels et amoureux.

A cette frustration est liée une autre souffrance : l'ennui, dans lequel on subit le temps comme ne passant plus. Nous sommes renvoyés à toute la dualité du film : la vie de Daniel s'écoule, le sentiment que la vie s'écoule – donc que le temps s'écoule – est omniprésent pour le spectateur, mais le passage du temps est empêché à cause de certains enfermements, qui empêchent Daniel d'agir. Ces enfermements provoquent l'ennui : le temps ne s'écoule plus. On retombe ainsi dans l'inertie de *La Maman et la Putain*, à la différence que celle-ci était, dans ce film, traitée directement, alors qu'elle ne l'est que sur un fond de devenir dans *Mes petites amoureuses*. Cet ennui nous fait retrouver certaines caractéristiques stylistiques d'Eustache, le film étant parsemé de séquences qui n'aboutissent à rien : Eustache filme des moments, des instants, caractéristiques d'une vie, des remplissages ineptes qui constituent la vie, dont on pense qu'ils vont servir pour l'intrigue mais qui ne servent à rien, et qui débouchent ainsi sur du nul, le nul étant cet ennui, plus subi par des causes extérieures que causé par l'*ethos* du personnage (à la différence de *La Maman et la Putain*). On retrouvait également déjà dans *La Maman et la Putain* les enfermements des personnages dans des lieux ; mais les intérieurs et les extérieurs se dissolvaient dans la familiarité, alors que dans *Mes petites amoureuses*, l'opposition expressionniste entre les intérieurs et les extérieurs est soulignée.

Les enfermements peuvent être ceux des intérieurs dont on a parlé, mais ils peuvent aussi être ceux de la solitude, troisième grande souffrance du film après l'ennui et la frustration. Daniel est enfermé dans sa solitude en ce sens qu'il fait l'épreuve de l'impossibilité du contact : impossible de prendre contact avec ses parents, avec ceux dont il pensait qu'ils deviendraient ses camarades de classe, et surtout, avec les femmes, éternels objets de désir. Ce contact avec les femmes ne sera possible qu'à deux reprises, dans des scènes irréelles et oniriques. Daniel embrassera d'abord une jeune fille dans un cinéma en allant voir un film – difficile de dire s'il ne s'agit pas, là aussi, d'un fantasme. Eustache introduit une référence au cinéma dans son film pour faire part de sa vision du septième art : le cinéma est un art fantasmagorique, onirique, qui permet d'oublier les névroses de la vie, d'assouvir ses désirs. Le deuxième contact se soldera par un refus de la jeune fille d'avoir des relations sexuelles, au nom de valeurs conservatrices, qui semblent ici moquées par Eustache ; on voit les nuances et la complexité de sa pensée : le conservatisme ne vaut que parce qu'il permet de dépasser sur certains points les apories du progressisme post-68, mais il garde, sur d'autres points, sa stupidité.

Ce sentiment d'impossibilité du contact est responsable d'une partie du ton du film et de certains de ses éléments formels. Le film est l'exact contraire de *La Maman et la Putain* sur un point : ce dernier était on ne peut plus bavard, alors que *Mes petites amoureuses* est un film tout à fait taciturne. Il y a très peu de dialogues ; les personnages ne communiquent ainsi pas, ou très peu. Le beau-père de Daniel a peut-être trois ou quatre répliques dans le film



– et Daniel (qui fait penser à Jean-Pierre Léaud enfant, celui des *400 Coups* de Truffaut) est très peu bavard. Du reste, les quelques dialogues du film sont excellents, comme il va de soi, puisqu'écrits par Eustache. Cette absence de parole confère son ton très particulier au film. *Mes petites amoureuses*, film qui, à la différence de son prédécesseur, traite de la nostalgie, ne respire pourtant pas le pathos romantique grâce à cette immense retenue, cette sobriété de ton. La seule et unique musique du film, extra-diégétique, est *Douce France* de Charles Trenet ; l'utilisation de la chanson française faussement aimable et gentille pour révéler les souffrances les plus profondes est une caractéristique stylistique typiquement eustachienne. On remarquera la beauté de l'idée : ce n'est pas tant la musique qui se surajoute à l'image pour lui donner un sens que l'image qui révèle la profondeur de la musique, inaccessible autrement – Piaf, Trenet ou Damia n'ayant, nous semble-t-il, jamais été aussi bouleversants que dans les films d'Eustache. Mais pour le reste, le film est très silencieux : ce sont les non-dits qui révèlent la solitude, les pensées du personnage.

Eustache semble plus pessimiste dans ce film que dans *La Maman et la Putain*, qui se concluait sur une note d'espoir : il n'y a pas, ici, réellement de résolution du problème, le film se concluant tout en retenue et en sobriété, à l'inverse de l'immense moment cathartique qui concluait le chef-d'œuvre de 1973.

Jean Eustache est un cinéaste des contradictions : réactionnaire et en cela vrai révolutionnaire, quelque part entre documentaire et fiction, retenue et expressionnisme, popularité à la Renoir et élitisme à la Godard, artificialité théâtralisée et authenticité. Eustache développe une logique du biais : on rejoint un terme (par exemple la révolution) en partant de son contraire (par exemple le conservatisme) et en se glissant dans des sentiers non-tracés. Jean Eustache est surtout un immense cinéaste de l'existence humaine, de ses souffrances, de sa vérité ; il faut voir Jean-Pierre Léaud déclamer les textes magnifiques d'Eustache, face à la caméra, regardant le spectateur, pour sentir comme l'art du Eustache dans *La Maman et la Putain* prétend se dépasser pour rejoindre autre chose : la vie, la souffrance, les tourments propres du spectateur. C'est, ici aussi, une logique du biais : on part de l'art pour sortir de l'art, du faux pour atteindre le vrai, des éléments apparemment les moins spécifiquement cinématographiques (le texte) pour atteindre l'essence même du cinéma ; on part enfin du cinéma pour sortir du cinéma et rejoindre la vie. C'est ce qui fait la profondeur et l'émotion de ce cinéma authentiquement génial et culte. Génial pour les idées, pour le style, pour l'identité personnelle, pour la pensée et son expression. Culte parce que méconnu, mais vénéré par les quelques cinéphiles qui le connaissent, et qui ont été marqués au fer rouge par lui – parmi lesquels le rédacteur de cet article. Le cinéma ne sauvera pourtant pas Eustache : à 42 ans, il se suicide en se tirant une balle dans le cœur, après avoir accroché un petit mot sur sa porte : « Frappez fort. Comme pour réveiller un mort » [4]. Une fin qui peut faire peur – tout comme son cinéma peut faire peur.

[1] Aurélien Bellanger et Thierry Lounas, « Jean-Pierre Léaud », *So film* n°3, Septembre 2012, p.24-33.

[2] [En ligne], *Libération*, « Jean eustache aimait le rien », 2006.

[3] [En ligne], Alain Bergala, « Le Paris de Jean Eustache », *Paris au cinéma sur Forum des images*, 2005.

[4] [En ligne], Philippe Azoury, *Les Inrocks*, « Jean Eustache, une balle à la place du cœur », 2006.

[5] [En ligne], Jean-Baptiste Thoret et Stéphane Bou, France Inter, « Que reste-t-il de Jean Eustache ? », Pendant les travaux le cinéma reste ouvert, Août 2013.