

Organisée par Les Cinémas et les Forums de société du Centre Pompidou, une rencontre « Le cinéma seul de Jean Eustache¹ » s'est tenue le 13 janvier 2007, à l'issue de la rétrospective intégrale consacrée à l'œuvre de ce cinéaste.

La retransmission vidéo de cette conférence, comme la rencontre consacrée à Jacques Rivette (« Les sociétés secrètes de Jacques Rivette » 21 avril 2007), est mise en ligne sur le site du Centre ; elle peut être librement consultée par tous les internautes cinéphiles intéressés².

Il nous a semblé qu'il fallait explorer d'autres possibilités de prolonger cette discussion en demandant à une jeune chercheuse, Avril Dunoyer, de faire part dans un texte de ses réactions à l'issue de cette rencontre : l'intérêt qu'elle y trouvait, les réflexions qu'elle lui inspirait, les propositions qu'elle-même formulait pour enrichir cette ligne de débats « Questions de cinéma » qui accompagne régulièrement les cycles organisés par les Cinémas du Centre Pompidou.

Nous espérons que la mise en ligne de ce texte « Jean Eustache en paroles » suscitera à son tour de nouvelles réactions propres à enrichir le débat cinéphilique et les propositions du Centre Pompidou.

Les équipes Cinémas et Forums de société

*Avril Dunoyer est doctorante et enseignante en cinéma. Elle prépare pour l'automne 2007 une thèse sur *La liberté chez Jean Eustache et Robert Bresson : du film politique au film comme objet*

Pour toute question : www.centrepompidou.fr/contact

¹ Voir le site internet du Centre Pompidou

² www.centrepompidou.fr/videos

Eustache en paroles : Pour un cinéma contemporain.

*Il faut filmer la lumière des choses
parce qu'elle est l'air du temps³.*

La table ronde du 13 janvier 2007 consacrée à Jean Eustache au Centre Pompidou aura eu un double mérite : celui d'éclairer rétrospectivement l'œuvre dont la totalité, plus quelques documents complémentaires, fut présentée au public pour la première fois, et celui d'offrir au cinéma de Jean Eustache un nouveau déploiement, qui mit en valeur la dimension fondamentalement contemporaine de son travail. La brièveté des écrits portant sur cet œuvre encore peu commenté, dont le goût pour l'abyme rend l'approche assez vertigineuse, et l'événement que constitue sa projection (dès lors que les films demeurent pour l'essentiel inaccessibles en DVD), posaient un enjeu d'autant plus massif⁴. Le débat, à la fin du cycle, intervenait donc comme un retour nécessaire sur un matériel filmique presque complet⁵. La rétrospective permit d'abord de redécouvrir les films dans des conditions telles qu'aucun ne vint masquer la richesse d'un bouquet aux couleurs multiples, nuancées, changeantes selon l'éclairage que les allers-retours entre les œuvres entre elles occasionnaient. La beauté des opus traditionnellement considérés comme majeurs – *La Maman et la putain* (1973), *Mes petites amoureuses* (1974), *Une sale histoire* (1977) – éclatait davantage d'être approchée à la lueur révélatrice des autres films, dont la valeur d'essais, parfois revendiquée par le cinéaste, déplaçait heureusement la question du sujet vers celle, filigranée, de l'écriture⁶.

Le simple fait de projeter tous les films dans des conditions égales, sans hiérarchie apparente, favorisa ce déplacement en laissant apparaître la rigueur structurale de l'œuvre en son entier (ajoutons à cela que le principe de laisser les films « respirer leur durée » sans accorder la préséance aux projets longs, fut ainsi respecté). Les « œuvrettes » réalisées entre 1977 et 1981 se sont ainsi présentées davantage comme les épures et l'approfondissement des recherches déjà entreprises que comme des ébauches mineures ou des projets isolés⁷. En revenant concrètement sur le travail de monteur de Jean Eustache,

³ Jean Eustache, Entretien par François Chevassu et Jacques Zimmer, *Image et son* n°273, juin 1973, p.96

⁴ Si l'on s'accorde généralement à penser qu'Eustache est un cinéaste majeur, aucun texte d'ampleur n'en expose encore les travaux. A lire sur Eustache, plusieurs petits ouvrages dont la monographie d'Alain Philippon, *Jean Eustache*, Paris, Cahiers du cinéma, 1986 ; une analyse de *La Maman et la putain* par Colette Dubois, Crisnée, Yellow Now, « Long métrage », 1990 ; un volume des *Etudes cinématographiques* présenté par Michel Estève en 1986 (n°153-155) ; un numéro spécial des *Cahiers du cinéma* (supplément du n°523, *Spécial Jean Eustache*, avril 1998). Enfin, pour une bibliographie des articles et entretiens en anglais, allemand et français, voir Hans-Joachim Fetzer et Birgit Kohler, *Jean Eustache*, Kinemathekheft 99, Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin, avril 2005.

⁵ Outre les films déjà connus, la projection de *La soirée*, premier film muet réalisé par Eustache en 1963, et de l'ensemble de ses collaborations offrait un panorama complet de son travail (si l'on omet certains objets, écrits, scénarii, projets en cours, qui ne peuvent être projetés... Par exemple, le scénario de long-métrage intitulé *Toutes ces années d'amour*, adaptation du premier roman d'Evane Hanska, *Les Raouls*, écrit en 1976). Quelques documents portant sur l'œuvre, réalisés par d'autres, manquaient cependant. A titre indicatif, citons le documentaire réalisé par Angel Diez, *La peine perdue de Jean Eustache* (1997, 53') et trois petits films réalisés par Alain Bergala, à partir d'extraits de *Mes petites amoureuses* (*Le Combat avec l'ange* (2004, 16') et *Enfance d'un cinéaste* (2004, 19')) et de *La Maman et la putain* (analyse audiovisuelle du plan final, *Le cinéma, une histoire de plans* 2).

⁶ « Des films comme *La Rosière* et *Le Cochon* n'avaient d'intérêt pour moi que pour les exercices d'écriture qu'ils représentaient », écrit ainsi Eustache en 1975, dans « L'expérience des intérieurs », *Arfuyen* n°1, Malaucène, printemps 1975 (reproduit dans la revue *Cinéma* 06, Paris, Léo Scheer, automne 2003, pp. 40-43). Si ce propos doit être nuancé, *La Rosière* constituant aussi un retour aux origines, un pan de l'enquête autobiographique, il permet de comprendre que l'autobiographie pour Eustache est sans doute davantage un aléa constitutif qu'une fin en soi ; une manière de constituer la matière que l'écriture (le montage) transforme en film.

⁷ Dans son beau texte sur Eustache publié par la revue *Cinéma*, Bernard Eisenschitz aborde l'analyse de ce travail organique de l'œuvre en lui-même, et opère l'inclusion historiographique de films peu commentés, comme la *Post-face* à *La petite marchande d'allumettes de Jean Renoir* ou *Offre d'emploi* : « « Vous me reconnaissez ? » », *Cinéma* 06, *op.cit.* pp.25-39.

grâce à la projection des courts-métrages auxquels il collabora et d'émissions montées ou réalisées par lui, cette investigation sur l'écriture se fit assez naturellement ; et la fascination pour le personnage, l'époque, le film-culte (*La Maman et la putain*), le film-mystère (*Numéro 0*, accessible seulement depuis 2003, et *La Soirée*, inédit jusqu'alors) ne voile alors plus, ou de moins en moins, l'entreprise objectale. La table ronde fut l'occasion d'en souligner les contours, selon une question permanente : que peut la fiction quant au réel ? Comment les images rompent-elles avec la caducité de la représentation mimétique ? Pourquoi les films d'Eustache continuent-ils à nous regarder ? – Et comment, en retour, parler de ce qui nous regarde ainsi ?...

Réalité(s) de la fiction

Une grande partie du propos s'intéressa donc à la question du « réel » - la rencontre se donnant initialement comme objet (ou prétexte) de revenir sur son importance dans le cinéma de Jean Eustache, à partir d'un entretien filmé, d'ailleurs, dans le cadre du festival *Cinéma du réel* au centre Pompidou en 1981. Nous profitons de ce texte pour restituer plus largement ces propos essentiels : « *Je pense que tout le cinéma est réel, de Jean Rouch à Cecil B de Mille (...) Et quand vous filmez, disons, une histoire de fiction, qui se passe exprès pour votre caméra, (...) c'est pour donner une authentique réalité. Et quand, inversement, vous filmez des gens réels, qui vivent leur vie, et que vous mettez une caméra, ces gens ne se conduisent pas tellement différemment que les acteurs à qui vous avez dit de faire quelque chose.* » Eustache remarque ensuite que lors des scènes de bataille dans un film de Vidor, ou *Sergent York* de Hawks, on croit voir la réalité ; mais que des actualités filmées « *sur la dernière guerre ou même la précédente* », donnent une impression de fiction (« *on pense que c'est du Vidor* »). La saisie cinématographique de la réalité, comme vérité des choses, des événements, serait donc à chercher du côté de la fiction, de l'artifice et de la transparence – au sens classique d'un voilement des outils du langage, des conditions de l'énonciation. Il y a « *une telle réalité* » chez Hawks ou Vidor, que les actualités (en 1981, images télévisuelles du Liban, du Salvador), donnent une *impression de réalité* moins forte. Conclusion : « *Nous avons peut-être un peu perdu le sens du réel. A cause de cette facilité. (...) Saisir le réel, c'est peut-être plus difficile que ça en a l'air. (...) Les cadavres, c'est en tous points insupportable. Mais un cadavre filmé est toujours un cadavre de fiction. (...) Car le cinéma est une image et ne peut en aucun cas être la réalité. Alors quand on dit cinéma du réel... Le réel, au cinéma, est toujours fictif* »⁸.

La captation du réel n'a donc rien à voir, comme les intervenants du 13 janvier l'ont signifié de multiples manières, avec une saisie brute, la moins travaillée possible (ou prétendue telle : elle ne peut l'être, par définition, nous dit Eustache). En même temps, la perte du « sens du réel » rend impossible le retour à l'enfance du cinéma, en sa transparence codée. L'ensemble des propos, et c'est ce qui nous semble avoir constitué le véritable fil rouge du débat, visa donc à montrer par l'analyse comme par l'anecdote que le travail d'Eustache a surtout constitué à étudier, filmer, ce *devenir fiction* du réel dans le passage à l'image, et à mettre au jour la part de réalité ainsi captée, révélée en retour. « *Je voulais montrer que le texte de la réalité, pris en charge par les comédiens, devient du cinéma, de la fiction* », dit-il à propos d'*Une sale histoire*. Montrer non pas la réalité mais *son texte* (suggestion en creux : pas de réalité montrable avant sa mise en texte, en discours), et non pas la fiction comme résultat d'un processus de transformation (« *pris en charge* ») mais ce processus lui-même, ce *devenir* (où, passée au tamis des textes, la réalité *advient*).

L'acte de création : motifs du commencement

L'interprétation réaliste de ses films, au sens d'un cinéma direct présupposant la réalité, a pu cependant être induite par un désir déclaré de « *tout recommencer* » : « *je voulais 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 mon premier film, c'est de revenir à Lumière. J'ai toujours été contre les techniques nouvelles. Je suis peut-être réactionnaire, mais je crois être en cela révolutionnaire* »⁹. Goût pour le plan fixe, par économie mais aussi pour la recherche d'un mouvement, d'un bougé, qui ne soit pas celui de la caméra, de l'outil, mais des éléments compris par le cadre (et de leurs rapports mutuels, variables : tension, relâchement, vacuité, saturation, fermeture, ouverture, etc) ; introduction dans les premiers films (y compris les fictions) de plans pris sur le vif, d'éléments afilmiques, avec comme principal souci le bon placement de la caméra et la qualité de l'enregistrement ; négation d'une quelconque valeur artistique du cinéma¹⁰, refus des technologies nouvelles : de prime abord, le lumiérisme ou respect des choses telles qu'elles sont semble qualifier le cinéma d'Eustache¹¹.

La matière n'est d'ailleurs pas, dans son ensemble, inventée : Françoise Lebrun dit bien qu'il s'agissait surtout de « *saisir quelque chose du réel de la manière dont il se présentait à lui* »¹². Et les puissances du faux, la manipulation, la fiction visent à rendre compte de la manière dont *le réel se présente*. Si la fiction est d'emblée en provenance du réel, de toutes façons, dénuée d'invention et d'imagination, c'est le trajet de retour vers le réel qui importe, qui conclut le travail de *réalisation* venant attester le monde, ou l'ouvrir : « *comment faire en sorte que cette représentation nous renvoie enfin au réel ?* » (Jean Douchet). Mais alors, nous aurions besoin d'y être « *renvoyés ?* ». Si le cinéma a pour tâche de « *présenter* » le réel, c'est donc que celui-ci relève d'une insaisissabilité foncière dans la vie. Et nous ne pensons pas trahir les analyses de Jean Douchet ou d'André S. Labarthe en disant que c'était peut-être davantage de *réalité* que de « *réel* » dont il s'agissait, aussi bien dans les films que pendant ce débat ; c'est-à-dire de la manière dont les films interrogent le caractère de réalité de ce qu'on nomme réel.

Caractère qui peut demeurer caché, insaisissable, ou amoindri, enfui, comme s'en inquiète l'Alexandre de *La Maman et la putain* - par exemple dans la séquence des *Fortif* : « *j'ai peur de ne plus rien y voir* » : si le réel semble toujours là, pâte benoîte et sans limite, la réalité peut faire défaut, le regard ne plus rien voir. Rêve d'un film qui maintiendrait ouverte la « *brèche dans la réalité* », où le regard se reposerait de la perte infinie qui l'épuise ailleurs, film-lieu. Au bougé de la vie, au temps perpétuellement en fuite, l'objet répondrait par la perfection de son *fini*. L'un des traits les plus remarquables des films de Jean Eustache, surtout à partir de la *Rosière 68*, c'est leur imperturbable calme : à l'inquiétude, au tremblement des êtres ne répond aucune hystérie de la forme. Sans jouer au miroir du réel par l'imitation de son mouvement, le film travaille cependant à rendre compte de son perpétuel éloignement, du doute même qui le marque dans son existence.

L'insaisissabilité inquiétante du réel, Labarthe y voit ainsi la marque de ce cinéma, à propos duquel il évoque Jacques Lacan : « *le réel, c'est quelque chose qu'on ne peut pas atteindre, c'est toujours au-delà,*

⁹ Propos recueillis par Philippe Haudiquet, « Entretien avec Jean Eustache », *Image et son* n°250, mai 1971.

¹⁰ « Je nie la part "artistique" du montage. D'ailleurs, je nie, dans le cinéma, tout ce qui relèverait de l'art ». Propos recueillis par Philippe Haudiquet, *op.cit.*

¹¹ Ajoutons, comme le rappelle Jean-Noël Picq, qu'Eustache pouvait prendre un malin plaisir à accrédiéter les thèses fallacieuses du « *cinéma-réalité* », de la restitution – ainsi, à propos de *La Maman et la putain*, il confie à son ami avoir « *tout vomi* » (la formule elle-même montre bien l'estime du cinéaste pour cette idée d'un cinéma de la restitution directe). Dans un entretien publié par *Art Press*, il dira justement sa volonté parfois – ou, au moins, sa capacité – de coïncider avec l'idée qu'on peut se faire de son cinéma, de se conformer dans ses déclarations aux attentes des journalistes, du public. Ceci étant dit à propos du « *n'importe quoi* » de l'interprétation autobiographique : « *On dit n'importe quoi. Il faut s'efforcer de ressembler à ce qu'on dit de vous. Comment être quelque chose ? A partir du moment où les gens vous définissent, le mieux à faire est de correspondre à l'image qu'ils produisent* ». Interview par M. Cl. de Rouilhan, *Art Press* n°19, juillet/août 1975, p.35.

¹² Ces propos rapportés sans renvoi aux textes afférents sont issus de la table ronde du 13 janvier.

et on ne peut pas s'empêcher de courir derrière ». Ici, les anecdotes rapportées par Luc Béraud à propos de la préparation des tournages (*La Maman et la putain, Mes petites amoureuses*) témoignent bien d'une tentative initiale de retrouver le réel – ou temps perdu, à jamais : présence du manque – à partir de ses éléments disparates : tournage dans la chambre de l'hôpital Laennec où Eustache rencontre parfois l'infirmière qui inspire le personnage de Véronika dans la fiction, efforts démesurés de conviction des intéressés pour tourner au Train Bleu de la Gare de Lyon, lors même que l'autorisation en avait été refusée à Orson Welles, restauration du petit chemin près de la route de Salinas, à la sortie de Narbonne, où Eustache vécut ses premières amours – ce dernier exemple est saisissant, puisque le petit chemin n'ayant plus rien à voir avec celui des années 40 fut reconstitué. Le réel comme inatteignable au-delà : on pense à la clôture de l'espace dans la majeure partie des films - murs, portes, écrans divers redoublant la clôture du cadre ; à l'étanchéité relative¹³ du champ par rapport au hors-champ, malgré l'apparente ouverture du cadre dans les scènes d'extérieur ; à la réduction progressive de l'espace dans la logique interne des films mais aussi à l'échelle de l'œuvre, comme si l'on pouvait douter du dehors, comme s'il avait sombré. Dehors, extérieur, réel : toutes choses dont il est permis de douter dans leur prétendue permanence.

La structure filmique, ce que Jean Douchet nomme « dispositif » et Jean-Noël Picq (plus immédiatement concerné...) « piège », travaille à contre-courant, à laisser être ce qui demeurerait à couvert. A l'intérieur de ce dispositif, dont l'hétérogénéité garantit le mouvement, le caractère de réalité est aussi ce qui peut faire irruption, manifestant le temps comme ce qui nomme l'ouverture d'un monde ; le souci de porter à la vue ce qui, sans la saisie d'une *mise en œuvre*, demeurerait incertain, morne, horizon indépassable. La vaste réflexion entreprise par le cinéma de Jean Eustache entre fiction et réalité peut être ainsi précisée : en provenance du réel, la fiction comme *réalisation* configure en un temps donné le réel en sa réalité.

Le film comme objet de réalisation : la proposition peut sembler banale, elle demeure essentielle, fondant aussi bien la démarche (la méthode, ou le dispositif) d'Eustache que son désir de cinéma. A la question « comment êtes-vous venu au cinéma ? » le cinéaste répond : « ...A vingt ans, j'ai réfléchi pendant à peu près deux heures. (...) Je me suis demandé : que va être ma vie ? J'ai deux enfants, je gagne 30 000 F par mois, des francs anciens, je travaille cinquante heures par mois dans une usine, j'habite une H.L.M. J'ai très peur que ma vie soit triste, ressemble aux caricatures de vies pauvres dont j'ai l'exemple autour de moi. J'ai éprouvé une peur panique de ressembler à ces caricatures. Je ne peux être ni écrivain, ni peintre, ni musicien. Il reste le plus facile, le cinéma. (...) J'ai, en deux heures dans une ville, pris la décision de me laisser dévorer par une passion ». (Le lecteur appréciera l'agencement interne de ce mini récit, où l'anecdote procède encore d'un travail d'écriture, de redoublement d'un événement personnel, existentiel, par le texte et le passage à la fiction).¹⁴. Ici le cinéma devient l'instrument d'une lutte contre l'effroi du néant, se conçoit comme la réponse à une urgence humaine qui lui est totalement étrangère, et qui nous touche radicalement selon la *fin* qu'elle indique. Dans cette perspective, le film est à la fois ce qui stoppe le cours de la vie, le *fatum* engagé par l'ordre des choses, le système de classes (en l'occurrence), l'exigence de conformité. Il est aussi inaugural, commencement d'une nouvelle série – et le désir de tout recommencer, de revenir à Lumière, peut s'entendre aussi selon cette liberté, neuve par définition. « C'est

¹³ Comme le développe Colette Dubois dans son analyse de *La Maman et la putain*, il s'agit surtout d'un hors-champ destiné à le demeurer : contrechamps qui paraissent soudain manquer, sons dont on ne verra jamais la source, passages champs-hors-champ des personnages raréfiés. Pression du hors-champ sur le champ, rapports ambigus entre eux qui rappellent Robert Bresson : l'image cinématographique est le fruit d'un ajointement du champ et du hors-champ en une tension figurale échappant aux catégories baziniennes du cadre comme cadre et du cadre comme cache – ou sise à leur intersection.

¹⁴ Propos recueillis par Louis Marcorelles, *Le Monde*, 24/12/74. A noter que ce récit ne correspond pas littéralement aux faits (un désir de cinéma plus ancien, entrepris dans la durée, un travail non pas « à l'usine » mais à la SNCF...) - il demeure toutefois représentatif de la position d'Eustache par rapport au cinéma : une extraction prolétaire, qui tranche avec l'origine bourgeoise de beaucoup de ses pairs et surtout de ses aînés de la Nouvelle Vague ; un rapport à la création qui n'est pas médiatisé par la culture et son goût mais se soumet à une « *nécessité impérieuse* » surgie de la vie même ; l'impression d'être agi par le cinéma plutôt que le contraire. Par ailleurs, ces propos ressortissent à la mythologie des commencements, particulièrement vivace dans les années 70 (notamment à travers la référence systématique aux films des Lumière chez les auteurs, de Duras à Pialat), qu'Eustache désigne en devenant l'un de ses personnages, le temps d'une interview.

parce qu'il est un commencement que l'homme peut commencer ; être un homme et être libre sont une seule et même chose », écrit ainsi Hannah Arendt¹⁵ – la liberté est l'occasion pour l'être humain de prendre son temps, en se rendant simplement disponible.

A travers la dialectique entre la réponse (geste, décision, économie) et la disponibilité (où l'on se laisse surprendre par ce qui advient alors, formes inattendues de la « *passion* »), l'ensemble de l'œuvre peut être ressaisi. Le temps dont il est question, dans le petit récit qu'Eustache fait de sa décision, est celui de l'événement (*kairos*), bien distinct du temps chronologique appuyé sur l'idée de totalité objective (*chronos*). La notion de décision, d'opportunité, de réponse (où l'on peut voir que le temps et la liberté ne sont pas pensables l'un sans l'autre, dans cette perspective) est centrale, ou quasi systématique, dans les films d'Eustache – souvent, d'ailleurs, sur un mode déceptif. *La Maman et la putain* est l'histoire d'un geste, concrètement bouleversant, mais *Mes petites amoureuses* insiste sur son empêchement. *Les Photos d'Alix* revient sans cesse sur ce thème, à travers les mots de la photographe comme par le dispositif, qui défait la ligature entre image et son pour mieux en faire valoir l'accolade volontaire. Alix conçoit, souvent, la prise de vue comme une réponse et une appropriation : événement qui, tout en scandant l'existence, intimement issu d'elle, en détourne le fil pour un objet qui s'en délie. Par exemple à propos d'une photographie présentant simplement un pan de mur, l'ouverture d'une porte, une bouteille sur une table, cette description : « Elle est... elle est fort obscène ! J'étais... mettons en posture embarrassante avec un ami qui...J'ai allumé une cigarette et il m'a dit « tu allumes une cigarette en ce moment, dans ces circonstances, comme les putes à Amsterdam ! ». Et j'ai dit « oui, pourquoi pas, et puis non seulement je peux allumer une cigarette mais je peux prendre une photographie ». Et alors j'ai pris cette photographie. Et il faisait très chaud, ce que j'ai essayé d'indiquer par ce coloriage maladroit, à vrai dire... maladroit. Mais, comme quoi une photographie peut être personnellement pornographique tout en étant publiquement décente. N'est-ce pas ? »

Primauté de la parole

Chez Eustache, la réalité est toujours envisagée depuis l'émotion d'un regard particulier, à travers une conscience affleurante. Jean-Noël Picq remarque d'ailleurs que contrairement au portrait communément admis d'un cinéaste qui trouve sa matière dans le réel même, c'est bien souvent déjà du récit « *tout prêt* », organisé par un individu singulier (avec ses tournures de phrases, des mots bien précis) qui se retrouve intégré au scénario. Là encore, il s'agit de mettre en cadre la lente irruption de cette conscience, de l'être, sur la scène du monde – l'un prouvant l'autre. Importance des marges, des bords, de la distance creusée entre la chose et le regard qui se porte sur elle. Doute radical quant au terrain commun, en même temps que sa recherche circonspecte. L'un des films les plus cités par Jean Eustache est *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959), qui présente justement cette venue, la trajectoire d'un être singulier depuis l'intérieur qui l'obnubile jusqu'à l'autre qu'il voit enfin. Ce mouvement de l'être au monde, cet acquiescement, le cinéma peut en faire son objet et s'adresser à chacun dans l'immédiateté de sa rencontre avec le film : cela continue à nous regarder. « *Je ne raconte jamais mes histoires personnelles. Ou alors, quand je le fais, c'est que je suis persuadé qu'elles ne le sont pas, et que tous le monde comprendra* », dit Jean-Noël Picq dans *Une sale histoire*, formulant une articulation systématique entre le « personnel » (ou l'autobiographique) et le général, le singulier et le pluriel.

Une sale histoire : un homme parlant, un auditoire, des fauteuils, des verres. Répété dans la plupart des films, ce dispositif, qui n'est pas seulement celui du quotidien, banal, mais aussi celui de

¹⁵ « Qu'est-ce que la liberté ? » (1958), *La crise de la culture* (1968), Paris, Folio Essais, 2001, p.217

l'accueil, du repos, de la conversation, invite le spectateur à *prendre place*, narrataire jamais oublié, parfois désigné, de récits où le personnage cinématographique tend à s'effacer derrière la personne filmée. Films qui réfléchissent, et représentent peu : nous demeurons auprès de ces visages songeants, à l'écoute de dialogues qui n'assignent aux événements aucune image. Films qui parlent, beaucoup : tout engagement de la parole autour d'eux semble actualiser ses enjeux, en reposant des termes semblables. Comme le remarquait justement un spectateur à la fin de la table ronde, le phénomène de répétition, corollaire de la *praxis* eustachienne, favorise le déploiement perpétuel de l'œuvre dès lors que l'on *reprend* quelques-uns de ses termes.

Si tous les intervenants de cette rencontre eurent déjà l'occasion d'évoquer individuellement souvenirs, témoignages et points de vue sur l'œuvre, nous avons pu assister pour la première fois à leur *conversation*. Ce dialogue multiple, ou plutôt, cette succession de monologues, mettait en jeu la parole à tel point qu'on songeait immédiatement aux dispositifs scénaristiques et scéniques privilégiés par Eustache, lui-même préoccupé de « *mettre la parole à la question* ». Rien de plus banal qu'une table ronde, sauf peut-être à propos d'un cinéaste pour lequel la table, en tant qu'elle est l'occasion d'un déploiement de la parole, est si importante... Le clin d'œil reste congru : les choses chez Eustache, aussi banales et humbles soient-elles, sont les auxiliaires d'une mise en scène attentive à filmer la circulation des affects, en un lieu hétérogène à chercher *entre les gens* - ainsi, dans *La Maman et la putain*, la bouteille de whisky qu'Alexandre et son ami se passent, et qui permet à la caméra de panoter en suivant le mouvement, sans couper ; ou dans ce même film, l'électrophone, troisième terme érigé en personnage qui articule les pôles mouvants que constituent Marie, Alexandre et Véronika.

La table, chez Jean Eustache, fait partie de ces motifs discrets, tautologiquement ramenés à eux-mêmes dans l'évidence de leur fonction : soutien et distribution de la parole. Elle est rarement mise en scène pour autre chose (un peu pour manger, boire et coudre dans *Mes petites amoureuses*, pour banqueter dans les *Rosière de Pessac*, pour jouer au loto dans *Le Père Noël a les yeux bleus*). La plupart du temps, on y dépose quelque chose (un portefeuille volé dans *Du côté de Robinson*, les photographies dans *Les Photos d'Alix*, du whisky et un cendrier dans *Numéro 0* et dans les cafés de *La Maman et la putain*...), mais ces choses elles-mêmes sont destinées à supporter la parole, à se faire engageantes pour elle. De même les chaises, fauteuils, sièges de voiture et autre lits, éléments du décor, censément insignifiants, impliquent un rapport particulier au corps en général et à l'acteur en particulier : assis, coudes posés, voire allongé, en tous cas confortable, *soutenu*. Libéré du corps et de ses contraintes expressives, ramenées à l'essentiel (postures tenues, quelques gestes qui accompagnent ou démentent le discours, le *gestus* quotidien de la vie), l'acteur est concentré et convoqué à l'endroit de la parole. Les anecdotes rapportées à ce propos par Luc Béraud ou Françoise Lebrun disent bien cette insistance d'Eustache sur ce qui demeure une épreuve, tant la longueur des dialogues engageait une extrême concentration - ainsi Jean-Pierre Léaud, devant respecter à la virgule près le texte écrit du scénario de *La Maman et la putain*, durant des prises de dix minutes épuisant le magasin, inquiet à l'idée de se tromper, guidé « à l'oreille » par le cinéaste lui-même concentré sur la *qualité* sonore et verbale de la scène. Ou dans *Le Jardin des délices*, comme le rapporte Jean-Noël Picq : exercice périlleux de la parole non préparée, alors qu'elle est mise en scène comme l'ayant été (Picq, présenté à l'équipe comme un spécialiste de Bosch, est censé redire un propos déjà tenu sur *Le Jardin des Délices* ; il en avait en réalité parlé une minute, en l'absence d'Eustache).

Un dispositif en abyme

S'il nous a un moment semblé, au cours de ce petit colloque, voir advenir comme un prolongement de l'œuvre, c'est donc d'abord grâce à ce simple dispositif qui mettait côte à côte, ou face à nous plutôt, des

individus parlant dans la durée (3h40 pour la version enregistrée, comme *La Maman et la putain*). A cet égard, l'intervention différée de Luc Moullet, qui n'ayant pu être là remis une vidéo de son témoignage diffusée au cours de la table ronde, offre une étonnante mise en abyme : face à la caméra, lisant un texte écrit sur une feuille visible au bas du cadre, d'une voix blanche, Moullet précipite et outre certains aspects de la prise de parole dans les films d'Eustache. On pense à Odette Robert dans *Numéro 0*, à son débit aussi rapide que celui de Moullet est lent, mais elle aussi peu encline à s'arrêter ou s'appesantir, offrant une mise en récit comme une mise à plat ; à l'ami d'Alexandre (Jacques Renard) dans *La Maman et la putain* qui veut bien parler sur commande à condition de *réciter* ; aux plans frontaux sur Alexandre puis Véronika (Françoise Lebrun), dans ce même film, qui interrompent l'illusion dialogique du champ-contrechamp pour introduire la caméra à la croisée des regards, alors plongés dans l'objectif ; à Véronika encore lors de son dernier monologue, toujours filmée frontalement, le regard souvent vers le bas pour suivre le texte hors-cadre, à Jean-Noël Picq dans *Le Jardin des délices*, observant la reproduction du tableau posée sur ses genoux pour en faire le commentaire ; au dernier plan du dernier film enfin, sur « l'expert » d'*Offre d'emploi* évoquant la « phonologie » comme la science du futur. La frontalité et la simplicité accusées de la mise en cadre élaborée par Moullet pour son propre enregistrement pointe, derrière le témoignage, une question lancinante de l'œuvre : comment capter la parole ? Et peut-être, plus précisément, qu'est-ce que la parole ? qu'est-ce que la filmer ?

La parole dans les films d'Eustache possède déjà cette qualité travaillée, pensée, répétée - même dans des films comme *Numéro zéro*, où Odette Robert reprend, guidée par son petit-fils, un récit déjà produit lors de conversations antérieures, ou *Le Jardin des délices*, où le propos final résulte d'une appropriation/transformation par le montage du matériel enregistré (Jean-Noël Picq rappelle qu'il lui était aussi demandé d'installer la répétition comme consubstantielle au tournage, dès sa prise de parole, dont l'introduction s'achève ainsi : « *Et je me souviens de ce détail que j'avais commencé par le bas du tableau, à droite, et je vais vous redire maintenant, quelques années après, ce que je vois au bas du tableau à droite* »). De même nous vîmes se développer lors du débat une parole venant de loin, tout en présentant les caractères de la spontanéité. Si l'on s'interroge sur la valeur critique, voire théorique, du témoignage, il faut préciser que les propos tenus ici furent très rarement crus. Pour reprendre la métaphore culinaire de Serge Daney, disons qu'ils furent mi-cuits - ni totalement dans le fil, l'impensé, du souvenir, ni totalement dans l'apprêt théorique. Les intervenants invités ont leur propre objet, travail qui vient à la rencontre de leur expérience avec Eustache pour livrer, déjà, un propos élaboré et constitutif d'un point de vue - ce qui, au passage, permet d'aborder des facettes extrêmement variées de l'œuvre, du goût pour l'anecdote à l'analyse par la fiction de la dissolution du sujet dans les années 70.

Ainsi, Jean Douchet vit l'arrivée progressive d'Eustache aux *Cahiers* au début des années 60 et figure dans trois de ses films, mais il est aussi un critique œuvrant à la description du dispositif cinématographique en question depuis longtemps, et qui parvient aujourd'hui à une synthèse particulièrement éclairante. Bernard Eisenschitz, qui peut témoigner de la cinéphilie d'Eustache et de son rapport au cinéma, a aussi mené une recherche érudite et concise, pour une publication assez récente¹⁶. André S. Labarthe est cinéaste et critique, Jérôme Prieur est cinéaste et écrivain, Luc Moullet est enseignant, cinéaste, producteur, Luc Béraud est cinéaste et scénariste, Jean-Noël Picq est psychanalyste : l'acte de création en général, le travail du verbe, les concerne tout aussi bien, et revenir aux origines de cet acte pour Eustache c'est aussi, d'une certaine manière, énoncer la propre conception du locuteur - ainsi Labarthe évoquant Duchamp, replace-t-il au centre du débat les questions du hasard, du temps non dramatisé, ou encore du « *miracle* » advenant lorsque quelque chose du réel s'ordonne et se laisse voir.

¹⁶ Voir note 5.

Readymade ? « *Du même au même...* »

Le rapprochement avec l'œuvre de Marcel Duchamp est fait deux fois au cours de la table ronde. D'abord par André S. Labarthe, donc, qui le cite pour décrire le rapport au réel qu'Eustache essaie d'atteindre par son cinéma – rapport dont l'apparente simplicité impliquerait le passage par ces dispositifs sophistiqués tendus vers elle. Voulant nuancer la « *vue totalisante* » argumentée précédemment par Jean Douchet lorsqu'il décrit le travail de l'image chez Eustache, Labarthe veut réinscrire dans le discours l'évidence d'un geste de captation à l'idéal tautologique, ainsi résumé par une citation : « *ce que je voudrais, c'est signer un coin de ciel bleu* ».

Sans épiloguer sur une réflexion certainement pas chargée, lorsqu'elle fut formulée, d'arrière-pensées sémiotiques, on remarque tout de même l'important écart avec le Duchamp du *readymade*. Passons sur le conditionnel, qui d'emblée suggère que ce n'est pas de cela dont il est question dans le cinéma pratiqué, mais dans un rêve de film pas encore atteint. Mais surtout, la formule implique un travail de transformation radical entre l'étant dont il est question (*ready*) et le résultat final (*made*), transformation évacuée au maximum dans le *readymade* duchampien, et qui concerne essentiellement la présentation, le socle, l'entour, la série des rapports entre la chose et tout ce qui l'installe dans l'espace de l'art. Eustache parle du ciel : un étant qui ne peut pas être *ready*, justement. Un étant sans mesure ni limite, sans haut ni bas, sans fond et, surtout lorsqu'il est bleu, sans forme. Signer *un coin* de ciel bleu, c'est fragmenter l'infini, distinguer la droite de la gauche, le haut du bas, stopper l'écoulement sans fin du sans-fond. Et la signature, au coin, participerait de cette verticalisation (lorsque l'urinoir de *Fontaine* n'a pas besoin de la signature qui y est apposée pour qu'on sache où est le trou). Enfin, apposer son nom sur cet impossible, « *un coin de ciel* », c'est s'approprier *via* l'écriture et la lecture un étant jusqu'alors concerné par le texte dans une perspective ou religieuse, ou poétique. Eustache a peut-être réutilisé spontanément une formule toute faite, pas immédiatement porteuse de sens. Mais l'aporie qu'il désigne ainsi, et peu importe que cela soit volontaire ou non (c'est *dit*) est très cohérente avec l'aspect paradoxal de son travail autour de cette fameuse « *réalité* ».

Par ailleurs, le rapprochement avec Duchamp peut être efficace, mais demande à être approfondi, déplacé : depuis la référence hâtive au *readymade* en général (même aidé) jusqu'à l'étude comparée d'œuvres ou figures plus précises. Par exemple, le célèbre *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* et ses dérivés, ou autres installations (comme *A regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure*, 1918, et *Etant donnés 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, 1946-1966). Certains groupes de personnages, comme les oculistes du *Grand verre*, certains motifs figuratifs (cercle, trou), certains dispositifs d'observation (position du voyeur ou regard du spectateur venant compléter la composition) permettent de cerner une problématique commune autour de l'oeil, qu'elle soit narrative (le regard comme instrument ou élément clé du récit), figurative ou réflexive (comment inscrire le regard dans l'espace diégétique, le prendre dans la trame du dispositif ?). Outre la question du désir et des rapports (non réciproques) entre les sexes, on repère aussi un travail commun (mais moderne, donc peu spécifique) sur la répétition ou plutôt le *même*.

La seconde évocation de Duchamp intervint en conclusion d'un long propos de Jean-Noël Picq, essentiellement articulé autour de la question du temps. Rappelant les conditions de réalisation d'*Une sale histoire*¹⁷, Picq insiste sur le travail du même et ses nuances : « *Il avait un dispositif pour faire apparaître*

¹⁷ Un homme, Michaël Lonsdale, raconte à une petite assemblée de femmes (et deux hommes) une histoire de voyeurisme dans les toilettes féminines d'un café, dont il aurait été le sujet. Après l'avoir écouté, les femmes réagissent, d'abord gentiment, puis plus sèchement. Une petite discussion a lieu. Générique. Puis le second volet de ce diptyque commence : même histoire, même lieu, mais cette fois filmée en version « reportage » - on comprend qu'il s'agit de la scène réelle dont le premier volet est issu, des personnes dont les acteurs du premier volet ont répété les propos.

quelque chose du réel. Le réel, c'était pas du déjà-là, puisqu'il savait très bien que le réel c'était aussi du récit (...) Tout détail a son importance. Ça ne se continue pas, mais ça se répète. Deux individus différents, et en quoi ces deux individus deviennent les mêmes parce qu'ils racontent la même histoire. Ou en quoi la même histoire devient-elle différente parce qu'elle est racontée par deux individus (...). Du même au même, il y a répétition dans le temps, et le même n'est plus le même ». La duplication des personnages passe par un changement de personnes. Qui est l'auteur du récit ? Dans le dévoilement des processus de la fiction, Eustache installe à l'intérieur de son objet la sape de la notion d'auteur, son effacement, discutés ces années-là de la Sorbonne à la Closerie des Lilas – il « *connaissait cela, mais au lieu de parler de ça, de la subversion du sujet pour exprimer son moi, il le faisait* ». Ici, on repense au *readymade*, et à la multiplicité des noms d'auteur, donc des signatures, chez Duchamp – dont l'expression démultipliée au fil des moi et rendue parfois à l'anonymat constitue un je(u) pas totalement étranger à la relativisation radicale du concept d'identité chez Eustache. Mais c'est plus tard que Picq évoque Marcel Duchamp, ou plutôt une démarche commune aux deux plasticiens, pour signifier de nouveau ce processus d'advenue du réel par la mise en œuvre.

Motifs de l'accomplissement. Une sale histoire, encore

Remarquons d'abord qu'au fil de l'anecdote, du récit dont J.N. Picq sait si bien nouer les trames, nous assistâmes au troisième volet d'*Une sale histoire* – ou tout du moins, à sa prolongation *via* quelques figures. Ce qu'il s'agissait de présenter en paroles ne concernait plus directement la sale histoire mais le processus d'élaboration du film (pas évident non plus). Nous retrouvions dans la table ronde le dispositif de « l'entretien » au sens large, avec deux protagonistes de la soirée du tournage : Jean-Noël Picq et Françoise Lebrun, et un protagoniste du volet 1, Jean Douchet. Picq parla beaucoup du film, complété par Douchet, qui insista sur le travail relatif de l'imaginaire et du regard : on ne voit pas (mais on peut imaginer) la représentation de la sale histoire, mais on en voit les conséquences dans les réactions des femmes auxquelles on parle directement de leur intimité. Ce qui est dévoilé dans *Une sale histoire*, c'est surtout les visages cernés par la caméra des femmes écoutant, auditrices empêchées de devenir spectatrices, tout de suite partie prenante du récit. Après l'analyse de Jean Douchet, Françoise Lebrun revint sur cette captation houleuse, dont le montage ne conserve pratiquement que ses silences, et quelques gestes semblant signifier un agacement, ou le désir de prendre part aux discussions. Picq faisait bien de rappeler l'importance de la question du temps pour les dispositifs ouverts mis en place par Eustache : 30 ans plus tard, les mots de Françoise Lebrun réouvrent celle d'une impossible réciprocité, d'une temporalité dont la communauté fait si facilement défaut (comme l'expérimentent plus ou moins douloureusement les protagonistes des films – de Daniel dans *Le Père Noël a les yeux bleus* à Boris Eustache dans *Les Photos d'Alix*). Françoise Lebrun évoque en effet le contexte de la prise de vue, les circonstances personnelles qui la précèdent : une histoire déjà maintes fois entendue, un enfant malade, l'hésitation à participer au tournage, la préoccupation permanente. Curieuse de voir ce qui aujourd'hui résiste, dans le film, face à cette inquiétude d'alors, elle estime que « *cette histoire de trou ne résiste pas* » : l'histoire a « *volé en éclats* ». L'histoire, peut-être, mais pas le film : on a là une nouvelle démonstration de l'efficacité d'un dispositif capable de « piéger » - ou de réintégrer, plutôt – un protagoniste au départ *impermeable* à sa formule, pour des raisons extérieures au tournage. Si longtemps après, sa réaction à l'histoire peut être

entendue, et prendre sa place dans l'écheveau du film, lui-même censé se constituer *aussi* de diverses réactions en chaîne¹⁸.

Prolongation ou reprise, mais aussi retour sur la formation du récit – et là encore, le dispositif s'en nourrit, puisque c'est son sujet. Picq nous apprend qu'au départ, il n'y avait rien à voir à travers ce trou « *en chômage* » du petit café de la Motte-Picquet-Grenelle ou s'était aventuré, selon lui, le pubis de Paris – auparavant sis par Breton place Dauphine. Il s'agissait donc de parler du « *vide devant et derrière* » ce trou, de ce trou qui n'ouvrait sur rien, donc à partir duquel le rien pouvait être appréhendé. Origine du film : rien, seul le trou – version d'ailleurs présente dans *Une sale histoire*, mais imbriquée dans le reste ; il s'est agit là de déconstruire les strates du film pour remonter jusqu'au rien de son départ. L'histoire fit un flop – Jean-Noël Picq incrimine ici la « *mentalité utilitaire, qui fait qu'on ne parle pas du rien* », et qui trouve dans le registre des origines une réponse confortable à la question du rien, de ce qui fait énigme dans le surgissement du quelque chose, ou dans le fait même qu'il y ait quelque chose. S'il n'est pas spécifique à Eustache, l'étonnement devant l'être, le fait même du monde, se retrouve dans le rappel d'un néant qui taxe d'invalidité toute interprétation unilatérale et menace de sa blancheur mate toute représentation (*Les Photos d'Alix* : la noyade des formes dans le blanc du papier photo peu à peu reparu, ou dans les traces du pinceau lumineux, accompagne la dislocation du lien signifiant/signifié, texte/image). Nouant le rien et le quelque chose dans un rapport d'engendrement, *Une sale histoire* nous semble dévoiler clairement les enjeux d'un cinéma *du* rien qui n'évite jamais sa question, la rappelant à elle-même par l'ironie même de ses contenus, comme le rappelle Jean-Noël Picq en retraçant la genèse du film. De même qu'Eustache aimait parfois se conformer à ce qu'on attendait de lui, Picq plaça derrière ce trou un sexe, en réponse au flop, et raconta l'ensemble à Eustache (entre autres auditeurs récurrents), qui arrive ensuite « *pour faire son montage* ». D'un côté « *une démarche en effet duchampienne : signer une histoire de chiottes* ». D'un autre côté, et corollairement : encore une fois un travail de réalisation, d'accomplissement, qui « *fait réussir* » l'histoire auparavant peu audible, provoquant à son endroit le « *succès infernal* » que l'on sait. Sans ajouter un nouvel objet au monde, disposer. De même que la signature, chez Duchamp, participe à la transformation du quelconque en objet de l'art, Picq souligne que cette « *histoire de chiottes* » a été « *instituée* » d'être ainsi filmée : projection dans les « *temples de la culture* », doctes conversations à son endroit... Mais loin de la neutralisation par l'art que connaissent bien souvent les films muséifiés, *Une sale histoire* garde vivace la question de l'être en commun qu'il abrite, présente.

Parler du cinéma

Les quelques aspects ici évoqués du rapprochement entre Duchamp et Eustache l'effleurent à peine ; et sur ce thème à notre connaissance il n'existe rien. Avant d'évoquer, en conclusion de ce texte, les formes sous lesquelles les Rencontres de cinéma proposées par le Centre Pompidou pourraient se prolonger, notons ici un possible développement. Sous quelle forme ? Lors d'un entretien aux *Cahiers du cinéma*, Eustache disait à propos d'*Une sale histoire* qu'il s'attendait à ce que les critiques de cinéma se déclarent incompetents pour en parler. Pas sûr que la critique d'art en général y puisse quelque chose, mais qu'un duchampien avisé rencontre les films d'Eustache permettrait déjà d'explorer des aspects négligés, méconnus, et de les replacer dans une autre Histoire que celle du cinéma : qu'est-ce qu'il nous disent de l'œuvre, et du monde, aujourd'hui ?

¹⁸ Picq à propos d'Eustache : « *Parfois un peu mégalomane, il espérait qu'Une sale histoire provoquerait dans la salle des débats qui iraient jusqu'au conflit, à l'exacerbation du contentieux conjugal, au divorce et aux coups et blessures* ». « Le monologue infini. Entretien avec Jean-Noël Picq, par Emmanuel Burdeau et Thierry Lounas, *Cahiers du cinéma* n°523, op.cit., p.23.

Dans le cadre de la table ronde, et comme nous le suggérons, ce prolongement peut passer par une implication plus importante des travaux des orateurs. Que la référence à Duchamp puisse permettre de parler du cinéma d'Eustache, c'est possible, mais comment existe-t-elle en acte aujourd'hui pour celui qui parle ? Car le propos se développe, de toutes manières, au point de rencontre de deux ensembles : l'œuvre présenté, et celui de l'intervenant, dont on peut supposer (mais l'inverse est intéressant aussi) qu'il est traversé par certaines formes migrantes – ou plus généralement par une conception du cinéma – en provenance du premier. Ce qui implique de connaître quelque peu cet oeuvre, ses options majeures, voire d'en présenter une synthèse au public lors d'un dialogue avec l'intervenant : c'est un ensemble de recherches, traversées par des problématiques communes, qui se trouverait mis au jour, où l'on quitterait un moment les terrains exclusifs de l'hommage et du témoignage pour la dynamique d'une question. On pourrait imaginer, ainsi, l'intervention *ad hoc* de chercheurs au fait des travaux dont il s'agit, outre une connaissance de l'ensemble présenté par la rétrospective. En vue : une meilleure distribution du savoir, de part et d'autre de la table ronde, et le décloisonnement des espaces de recherches et d'échanges entre l'institution culturelle et l'université – ou tout autre lieu producteur de savoir. Le développement de problématiques actuelles, avec lesquelles sont en prises les intervenants eux-mêmes, à partir des questions ou positions posées par l'œuvre présenté. Aussi : la multiplication des interlocuteurs, qui peuvent intervenir de la salle sans brouiller l'organisation de la prise de parole, permettrait une meilleure appréhension des propos tenus, immédiatement questionnables, discutables (ainsi, de l'exemple précédemment évoqué concernant Duchamp). Enfin, la diversité des formations et des pratiques : en accord avec l'éthique interdisciplinaire du Centre Pompidou, souvent difficile à respecter au-delà du principe, pourquoi ne pas faire intervenir des chercheurs ou plasticiens susceptibles d'être intéressés par les questions soulevées ? Exemple, à partir des *Photos d'Alix* : comment « *rephotographier un souvenir d'enfance* » ? Ou à partir d'*Une sale histoire* : que dire du désir aujourd'hui ? Qu'en dit le cinéma ?

Interventions pouvant porter sur les contenus, mais aussi les formes du discours : quelle inflexion pratique le travail présenté entraîne-t-il ? Comment en parler ? Lorsque Jean Douchet conclut en formulant la question, fondamentale à ses yeux, de l'analyse : « *pourquoi, à tel moment, avons-nous eu des larmes ?* », on entend le désir de fonder toute approche du cinéma dans l'émotion : c'est d'une émotion de spectateur dont il faut repartir, du cinéma comme réalité vécue plutôt que comme réel représenté. Prolonger la conversation autour de cet impératif irait rendre à sa contemporanéité un cinéma lui-même fondé sur l'émotion, comme le disent bien quelques anecdotes rapportées lors de cette table ronde. Françoise Lebrun décrit ainsi un Eustache spectateur en larmes au cinéma, loin de la distance réflexive (« mais on ne pleure pas au cinéma ! ») affectée à la cinémathèque où elle situe la scène. Jean-Noël Picq évoque le cinéaste à la fin de sa vie, saisi par les pleurs, « *une émotion puissante* », à la (re)vision au magnétoscope de *L'Intendant Sansho* et des *Contes de la lune vague après la pluie* (Kenji Mizoguchi, 1954 et 1953). Peut-on travailler à partir de cette émotion ? Comment y fonder l'analyse ? Qu'est-ce qu'elle nous dit de l'œuvre ?

On peut ainsi considérer la table ronde, telle que les Forums de société l'organisent au final des rétrospectives, comme une vaste réserve problématique d'où partent plusieurs ramifications théoriques. Outre la question analytique, il est possible de retravailler sur l'œuvre à la lumière des indications biographiques et référentielles données. La projection (ou simple diffusion vidéo) des films cités comme essentiels pour la formation cinéphilique comme pour l'inspiration formelle du metteur en scène constituerait un prolongement spécifique, cinématographique, du propos. Pour Eustache, la filmographie est immense ; mais (outre que cette idée est évidemment transposable pour d'autres cinéastes) une diffusion même très partielle des « films de chevets » permettrait d'accéder directement, ou à travers l'explication des films entre eux, aux sources d'une émotion de spectateur/créateur, avec en point de mire cette

question : qu'en est-il pour nous, aujourd'hui ? L'analyse est-elle autre chose qu'une *approche comparée*, où l'on voit se transformer, au cours de l'Histoire du cinéma, une émotion fondamentale dont Eustache voyait la forme la plus *achevée* dans les premiers films ? Qu'est-ce que le cinéma permet de faire voyager jusqu'à nous ?

Formes et conditions de l'énonciation. Pouvoir dire et savoir-taire

C'est aussi en repartant de l'émotion que Françoise Lebrun, actrice dans *La Maman et la putain* et présente dans le volet documentaire d'*Une sale histoire*, de formation littéraire classique, ayant travaillé avec d'autres grands cinéastes du texte et de la parole, invite la littérature dans le débat. Emotion fondatrice, relayée par la mémoire pour un travail en profondeur des textes de cinéma. Cette question de la littérature mériterait un développement particulier, parce qu'on en sait trop et pas assez sur cette question. L'analyse systématique des citations littéraires dans les films reste à faire ; plusieurs références sont connues et souvent rappelées (Flaubert, Proust, Céline, Rimbaud, Beckett...), mais sans que l'on sache trop quoi en faire – à part s'en servir pour caractériser un univers, un certain rapport au passé, ou à l'autre, qui trouverait sa formulation à travers les textes aimés. Mais le rapport à la littérature passe par bien d'autres chemins que la citation, même envisagée au sens large (il faudrait interroger la figure de l'écrivain qui traverse l'œuvre et les propos du cinéaste). Les migrations massives de la littérature vers le cinéma d'Eustache ne passent pas tant par les extraits de romans repris dans les scénarios et autres motifs proustiens que par le travail sur le récit, le personnage, le sens, dépouillés de leurs attributs romantiques ; la perspective moderne du Nouveau Roman est certainement plus proche de lui que la structure romanesque classique, dès lors qu'elle démolit la pseudo lisibilité du monde : « (...) *je me suis influencé par l'agencement du récit dans le roman, plus que par le théâtre. C'est là la seule influence littéraire que je reconnaisse dans mon cinéma. Je suis très impressionné par la mise en question du récit que je trouve dans le Nouveau Roman* »¹⁹. Le refus de la dramatisation classique, l'attention portée aux temps prétendument morts, le principe de duplication, l'absence de sous-texte biographique pour les personnages dans *La Maman et la putain* et de capitalisation du sens et du drame dans *Mes petites amoureuses* ouvrent les films au mystère, et mettent à distance l'intrigue et le sujet. Mystère : mot usé d'être trop facilement employé, mais qui reprend de sa vigueur d'être assigné à un cinéma qui le recherche si ardemment - tout en le démentant : « *ce qu'il ne comprend pas, c'est qu'il n'y a pas de mystère* », dit le cinéaste à propos de Daniel dans *Le Père Noël a les yeux bleus*, qui fait pourtant totalement sienne une question basique de la Nouvelle Vague : « Mais à quoi pense-t-elle ? » Ainsi Eustache procède-t-il avec la parole, porteuse de sens s'il en est mais dont la vocation signifiante est laminée à force d'emprunts, de retours, de contradictions, de démentis (on se souvient du *Jardin des délices*, où Picq insiste sur la composition non signifiante du tableau : « *Il n'y a pas de sens* »), tendant vers cet équilibre où toutes les propositions se valent, où aucune ne semble destinée à se faire message. Se méfiant d'un *mot d'auteur* qui transiterait par le dialogue, le cinéaste semble bien plutôt travailler à l'observation des *prises de parole*, des conditions de l'énonciation qui requièrent toute l'attention de sa mise en cadre.

Dans *Une sale histoire*, il est entendu que le propos du narrataire se veut, ou plutôt se sait, provoquant – que ce soit à l'égard d'une quelconque « morale », des critères de cette morale appliquée au cinéma²⁰, ou des femmes²¹. Or, on observe dans la mise en place des personnes (volet 2) et des acteurs

¹⁹ Jean Eustache, « L'expérience des intérieurs, *op.cit.*, p.43.

²⁰ Citons une réflexion d'Eustache à ce propos : « (...) *l'idée à laquelle je tiens le plus dans le film, c'est que le sexe est le miroir de l'âme, et, quand on touche à l'âme, le tabou du sexe demeure. Dans la version jouée par Lonsdale, j'ai ajouté que le sexe n'a rien à voir avec la morale, ce qui est connu depuis longtemps, ni même avec l'esthétique : le sexe est affaire de métaphysique. C'est sans doute pourquoi la commission de censure a interdit mon film aux moins de dix-huit ans après avoir voulu le classer X* ». « Le miroir d'Eustache », entretien avec Jean Eustache, Michel Contat, *Le Nouvel Observateur*, 21-27 novembre 1977.

(volet 1, qui accentue cet aspect) un certain souci du confort et de la courtoisie : auditoire bien installé dans des fauteuils, calme environnant, cadre dynamique guidé par les prises de parole successives. A cet égard, le geste du jeune homme (Jacques Bruloux) qui, dans le volet 1, tire avec déférence un fauteuil pour qu'une femme s'installe résume bien cet écart entre les conditions de l'énonciation et son contenu, entre la représentation et le soi-disant sujet – le sujet véritable étant à chercher, comme le dit bien Jean Douchet, dans cette succession d'écarts que le film organise. Adjointe au récit clos, fini, comme advenu dans un lieu et un temps disparus, la mise en cadre prend ainsi soin de mettre à distance la conception de l'échange et du rapport homme-femme décrite à travers la sale histoire, engageant déjà les termes du débat lors même qu'il semble n'avoir pas commencé²². La coprésence de points de vue hétérogènes, qui renvoient en dernière instance à cette autre scène toujours absente et dont chacun peut se faire une représentation différente, devient l'objet du film, ce avec quoi nous sommes toujours en prise, dans la temporalité commune d'une conversation que chaque projection suscite à nouveau.

Cela a été souvent remarqué, la parole dans l'œuvre de Jean Eustache est multiple, explorant diverses ressources du langage. Du murmure au cri, de la voix blanche aux accents les plus marqués, directe, jouée, enregistrée, diégétique ou *off*, écoutée à la radio, répétée, claire ou inaudible, elle se trouve concrètement et méthodiquement explorée par le cinéma, qui apparaît d'abord comme le simple outil de cette exploration. D'où, comme le fait ici Luc Béraud, la comparaison récurrente avec d'autres cinéastes « de la parole » comme Marcel Pagnol ou Sacha Guitry. Mais cette interprétation de la parole, disons, comme *matière*, pour intéressante et pertinente qu'elle soit – d'ailleurs, une généalogie du verbe chez Eustache manque encore – ne doit pas voiler la saisie dont il a l'intuition, et qui dépasse très largement le terrain du *langage*.

« Au fond, la vraie question est de savoir si les cinéastes sont des penseurs ou des gens de spectacle, comme des gens de cirque » écrit-il en 1975²³. *« Je ne suis plus du tout certain, comme je l'étais en tournant mes premiers films, que le cinéaste soit du côté de la pensée. A mon sens il n'y a aucun mode de pensée, ni d'éthique dans le cinéma. Tout juste une sorte d'idée abstraite qui guide pour le scénario, et qu'on oublie. Je disais en travaillant à La Maman : « Je vais mettre la parole à la question. – A la question ou en question ? – Non, non, à la question, comme sous la torture ». Je voulais faire quelque chose d'assez mouvant, moduler les utilisations de la parole sur toute la durée du film. C'est pourquoi je refusais le principe de l'improvisation. Lorsqu'on fait un film, autant le faire complètement. (...) je me sens absolument incapable de filmer des dialogues que je n'aurais pas écrits moi-même. (...) Mais pour le reste, ils ne sont pas du tout personnels. Pour Mes petites amoureuses, l'idée était, je crois, à peu près la même : interroger la parole. En fait, ce film est sans doute la synthèse ou l'aboutissement des précédents, celui qui leur donne une réponse ».*

Or, il y a beaucoup moins de dialogues dans *Mes petites amoureuses* que dans *La Maman et la putain* ; on dirait même qu'elle est empêchée, difficile, ou terrible – par exemple lorsque Daniel, écoutant les mots de sa petite amoureuse, entend la vérification de ce qu'il savait déjà, à savoir l'irréversible domesticité de l'amour dans la détermination familiale qu'en propose la fillette. Ou encore lorsque les mots de la mère de Daniel, en une réplique traînante, brisent dans l'œuf son désir d'étudier. *Mes petites*

²¹ cf l'accroche, sur l'affiche : « *Un film que les femmes n'aiment pas* »...

²² Ce que renforce le dispositif de la conversation : « *Il m'a paru intéressant de faire contenir le débat dans le propos (contrairement à ce qui se passe aux « Dossiers de l'écran »).* Cela me permet de désamorcer celui qui a lieu dans le public. C'est une manière d'interroger le débat autant que j'interroge l'histoire ». « Eustache, le texte de la réalité », *Le Monde* du 10 novembre 1977.

²³ Jean Eustache, « L'expérience des intérieurs », *op. cit.*, pp. 40-43

amoureuses apparaît comme une sorte de caisse de résonance du film précédent, lui retournant son verbe haut comme l'image d'un miroir inversé. Ici, Eustache suggère une prolongation entre deux films qu'il a parfois opposé, présentant *Mes petites amoureuses* comme la réponse à une interprétation erronée ou problématique de *La Maman et la putain*. Entre les deux films se produit une série d'échanges et d'écarts rappelant l'articulation des deux volets d'*Une sale histoire* et des *Rosière de Pessac* : l'acte de création se dévoile, fonde la fiction. C'est Alain Bergala qui, dans son film *Enfance d'un cinéaste*, voit dans *Mes petites amoureuses* la formation d'un regard de cinéaste, via l'élaboration d'une distance par rapport au monde, mêlée de considération et de défiance, d'abandon et de doute. Ce doute, et l'urgence d'une réponse appelée par le creusement de cette distance, engagerait ainsi radicalement la parole ; non comme véhicule du sens, mais comme condition de toute restauration de proximité, de la réalité même. Cette dernière ne se laisse appréhender qu'à travers un prisme : la parole, le temps, tout ce qui creuse et ouvre le lieu du rien.

Temps libre

Comme le remarque Jean-Noël Picq, le travail du temps consolide les films en les libérant peu à peu de leur référent, des assignations trompeuses qui gênent le regard en rappelant trop systématiquement l'origine du texte. Propos singuliers, puisque c'est souvent le contraire qui arrive au cinéma : passé un temps, écrasé par la représentation et ses modes, ceux du visible comme de l'énonciation, le film s'écroule, il n'y a plus rien à voir que l'impossibilité d'y voir quoi que ce soit. En évoquant, à partir d'une expérience singulière, l'implication du temps dans l'émancipation d'un objet qu'il voit littéralement advenir tandis que s'éloignent les circonstances de sa production, Picq ouvre encore cette question très vaste, qui nous semble ressortir à la fois au cinéma de Jean Eustache et à celle de *l'œuvrer* en général, celle de la proximité de l'être et du monde qui se trouve engagée par la comparution de l'œuvre. L'une des questions les plus prégnante du discours d'Eustache consiste à se demander « *pourquoi faire du cinéma ? A quoi ça sert ?* ». On remarqua plusieurs fois, lors de la table ronde, l'aspect parfois fantomal de l'œuvre comme du cinéaste, apparaissant/disparaissant au gré des lieux parisiens investis, parcourus, évoqués. La possibilité laissée au film de *ne pas exister* est une forme de réponse à cette question lancinante. En 1971, après avoir censuré les spectateurs de *Numéro 0*, Eustache indiquait, outre les raisons connues (démarche personnelle, contexte privé) son désir d'inverser le processus habituel : que le film soit à la disposition de celui qui voudrait le voir, l'acheter ; que le spectateur vienne au film et plus l'inverse – histoire de rappeler que le film pourrait n'être pas, et que son existence engage aussi celui qui le reçoit. Quelques actions, subversives pour le système « *production-presse-public* », réalisées dans les années 70, vont aussi dans le sens d'une disparition revendiquée du film même. Luc Moullet, qui fut producteur, employeur et pair pour Eustache, raconte ainsi deux « *coups* » particulièrement probants : écrire à Pierre Barbin, du festival de Tours, qu'il acceptait de soumettre son film si les membres du comité de sélection s'engageaient à ne pas le voir. Faire une demande de subvention au GREC pour *La Maman et la putain*, à condition que l'organisme ne demande le scénario ni ne voie le film, qu'il s'engageait à ne pas diffuser.

A travers ces propositions, toujours jouées sur un mode négatif, on aperçoit le grain de sable venant rayer la mécanique du cinéma lorsqu'il ne se pose plus la question de sa propre existence. Pourquoi faire du cinéma ? Quelques réponses, disséminées, dans ses films : ainsi Alexandre dans *La Maman et la putain* dit-il, imitant Anna Karina dans *Une femme est une femme* (Jean-Luc Godard, 1962) lorsqu'elle se laisse tomber sur son lit avec draps et couvertures tendus : « *ça sert à ça un film, ça sert à faire un lit* ». A répondre donc à des questions très immédiates, très concrètes : dois-je boire ou pas ? Dois-je répondre, me taire ? Dois-je aller à ce rendez-vous ?... Un film est-il encore un film lorsqu'il n'informe pas (plus) sur le quotidien à vivre ?

S'ouvrir au temps du spectateur, pour le film, c'est offrir une certaine prise sur la quotidienneté mais c'est aussi se laisser investir par du temps non dramatique, non déterminé même de manière alternative – non chronologique. Spécifiant le travail d'Eustache quant au temps, André S. Labarthe y insiste : « *le personnage principal, c'était le temps* ». La modernité d'Eustache, sans les signes d'une béance du langage, a aussi consisté à la suite d'Antonioni et parallèlement à d'autres cinéastes (Duras, Loden, Tarkovski, pour prendre des auteurs très différents dont l'approche commune pourrait là encore poser les bases d'une historicisation du propos), à ouvrir le film au temps non orienté, non maîtrisé, non « *domestiqué* ».

« Rencontrer le cinéma » : quelques propositions

S'agissant d'Eustache, les conditions d'un retour sur l'œuvre sont donc un peu particulières : un cinéaste connu mais qui ne cesse d'être redécouvert, et au sujet duquel existent de nombreux articles passionnants mais éparpillés. A son endroit, le rituel de la présentation, en début de programme ou, mieux, à la fin, comme une postface, paraissait justifié. Que les spectateurs, quel que soit le lieu de projection, posent toujours les mêmes questions – comme le remarquait Eustache – n'implique pas l'absence de réponse. Si la question est de savoir dans quelle mesure ce type de Rencontres peut alimenter la recherche et permettre d'articuler une pensée critique, il peut être pertinent de réfléchir à la forme qu'elle peut prendre. Sans donner un cadre très précis, puisque le travail de documentation dépendrait en grande partie des formes et thèmes inhérents à l'œuvre en question, on peut suggérer quelques idées visant à valoriser la recherche et à multiplier les échanges entre les intervenants et le public.

Stratégiquement, historiquement, une institution comme le Centre Pompidou est légitime, voire attendue, sur le terrain de l'indiscipline – au sens d'une ouverture des questions et des échanges vers d'autres terrains que le seul cinéma, comme nous le disions précédemment. Lors de la table ronde, nous proposons ainsi de multiplier les interlocuteurs, petite équipe de chercheurs – ou documentalistes, cinéphiles, critiques, ou toute personne ayant mené une recherche sur l'œuvre présentée et plus précisément sur l'un de ses aspects en rapport avec le travail de l'intervenant -, pour générer une forme d'entretien public, et atténuer la part monologique. L'une des (rares) critiques que nous pourrions faire concernant le déroulement de la table ronde autour d'Eustache est liée aux quelques questions posées aux intervenants. Pourtant fondées, documentées, ces questions n'ont, pour leur majeure partie, pas fait l'objet de réponses, la parole se distribuant presque d'elle-même, entraînée par elle-même. Sans suggérer, du tout, une forme de questionnement plus resserré (que la parole ait pu se développer presque à sa guise sur près de 4h est exceptionnel, et suffisant en soi), il est probable que la présence de quelques personnes investies sur des problématiques précises aurait permis de les imposer plus efficacement dans le débat.

En amont, cette équipe – où tout est possible en nombre, à partir de deux chercheurs – pourrait présenter ou postfacier les programmes. Par exemple ici, le documentaire extraordinaire réalisé par Jacques Rivette sur Renoir (*Jean Renoir, le patron*, 1967) est saisissant lorsqu'on le rapproche des films d'Eustache : le Renoir d'Eustache, c'est celui-là, que cette émission – devenant « *le texte de la réalité* » - donne à voir. Travailler, même succinctement, sur les ponts qui s'établissent entre ce documentaire matriciel et la mise en scène d'Eustache, c'est en effet participer à un certain renouvellement critique – c'est-à-dire à l'approfondissement de questions déjà traitées mais jamais sur ce mode-là (on parle, à propos d'Eustache, de Renoir *en général*, non passé à travers le filtre Rivettien, et ressaisi *via* un travail de montage où certains figures sont rapprochées, certains films mis en valeur. Que produit ce filtre ?).

En amont toujours : le catalogue. La présentation orale des films, concentrée sur une question vivante, critique, n'aurait pas à se charger des contextualisations d'usage si le catalogue le faisait. Outre la

perspective historique, le catalogue donne aussi l'occasion aux chercheurs de mettre leur travail au service d'une actualité des échanges concernant leur objet. Enfin, il peut devenir le lieu de présentation de documents non projetables mais faisant partie de l'œuvre à part entière : scénarios non tournés (ou extraits), articles critiques, projets, correspondance, ou encore reproduction de photographies et photogrammes. Support à inventer, peut-être irréalisable, en tous cas d'une valeur au moins équivalente, pour l'acheteur, à l'ouvrage qui accompagne plus systématiquement les expositions. Mais un catalogue peut prendre une allure plus discrète, sans perdre de sa pertinence critique : sous une forme hybride par exemple, partiellement accessible en ligne. Matérialisation la plus évidente du travail des chercheurs, historiens, analystes et autres critiques, le catalogue de cinéma peut accompagner véritablement la découverte des films en demeurant manipulable, gratuit ou peu onéreux. En cela, il se distinguerait du beau livre à compulsier après coup, sans forcément prendre une forme lapidaire. Quand on compare les livrets-programmes des rétrospectives dans les centres consacrés, on remarque une constante : pour chaque film, quelques lignes de présentation (synopsis, parfois citations et commentaires). Pourquoi pas : pour deux ou trois films, en complément et à la fin du programme, un véritable article ? Avec un renvoi au catalogue en ligne pour l'accès à la totalité des textes.

En aval de la table ronde, comme nous le proposons plus haut, une ou plusieurs prolongations des problématiques alors abordées seraient l'occasion de rejoindre la recherche en dépassant le stade du rappel des connaissances concernant l'auteur pour développer les questions nouvelles surgies en cours de route. Ajoutons que la mise en place d'ateliers, séminaires, ou conférences ouvertes permettrait aux spectateurs ayant assisté au premier débat de prendre le temps de la réflexion pour y intervenir par leurs questions, remarques, apports singuliers.

Avril Dunoyer
Mars 2007