



CINÉMA [s]
LE FRANCE
www.abc-lefrance.com

LA MAMAN ET LA PUTAIN

DE JEAN EUSTACHE

fiche film

FICHE TECHNIQUE

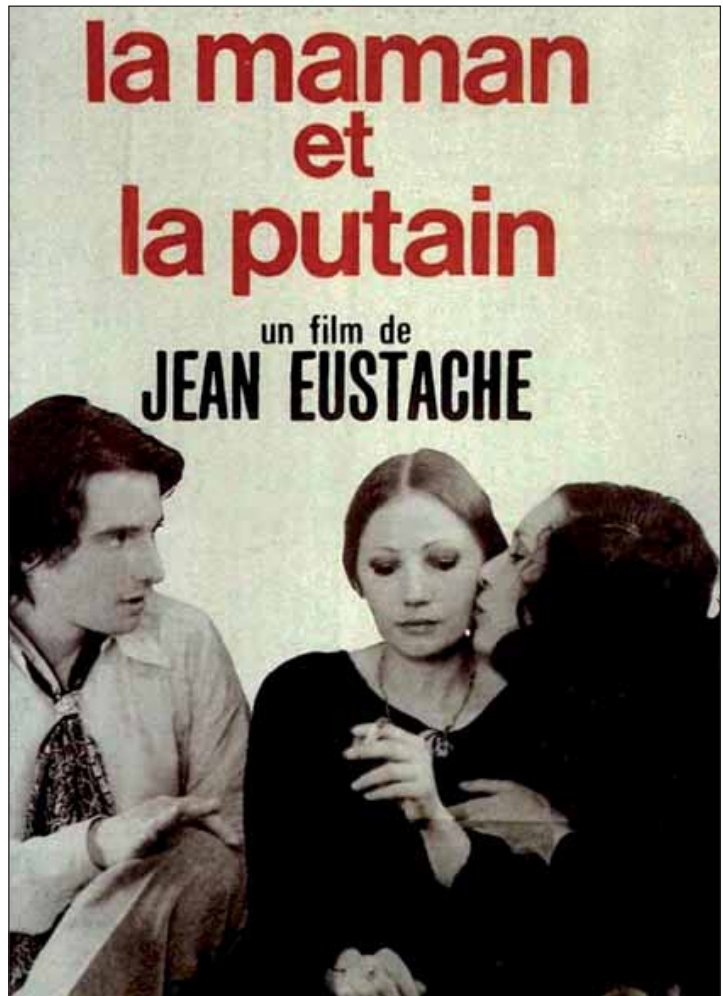
FRANCE - 1973 - 3h40

Réalisation, scénario & dialogues :
Jean Eustache

Image :
Pierre Lhomme

Montage :
Jean Eustache

Interprètes :
Jean-Pierre Léaud
(Alexandre)
Bernadette Lafont
(Marie)
Françoise Lebrun
(Veronika)
Isabelle Weingarten
(Gilberte)
Jacques Renard
(l'ami d'Alexandre)
Jean-Noël Picq
(l'amoureux d'Offenbach)
Jean-Claude Biette
Pierre Cottrell
Jean Douchet
Douchka
Bernard Eisenschitz
Jean Eustache
Caroline Loeb
André Téchiné
Noël Simsolo



SYNOPSIS Se remettant difficilement d'une rupture avec Gilberte, Alexandre vit avec Marie. Oisif mais pauvre, il a un emploi du temps bien rempli consacré au bavardage avec ses amis, ses connaissances, ses maîtresses et ses ex-maîtresses. Un jour au *Café de Flore*, il rencontre Veronika, une infirmière.

CRITIQUE

(...) De la même manière que le roman de Flaubert donne à lire et un itinéraire individuel et le tableau de toute une époque, *La Maman et la putain* est à la fois un gros



plan sur trois individus, un plan moyen sur une microsociété, et un plan d'ensemble sur la société française de ce début des années soixante-dix.

A. Philippon,
Jean Eustache, *Éd. Cahiers du cinéma, 1986*

(...) Loin d'entonner une ode soixante-huitarde à la gloire de la liberté sexuelle, le sujet principal de **La Maman et le putain** est la mise en scène du tourment et de la souffrance amoureuse. Le film constitue une éducation sentimentale et humaine très proche de celle racontée par Proust dans *La Recherche du temps perdu*. La référence au roman est d'ailleurs explicite : le roman, et seulement celui-là, figure dans le film ; le premier amour d'Alexandre, comme celui du narrateur de *La Recherche*, se prénomme Gilberte ; l'étude du microcosme qui sert de recherche à la capture de l'universel se situe dans le milieu de Saint-Germain-des-Prés et enfin la durée, 3h40, est aussi inhabituelle et aussi démesurée que le nombre de pages du roman. Mais, au delà de ces ressemblances superficielles, on trouve la même inhabituelle hiérarchie des valeurs que celle analysée par Deleuze dans *Proust et les signes* : la vérité ne s'apprend pas par les lectures philosophiques ou les discussions amicales mais s'impose à nous par les signes que nous percevons dans la douleur de la passion amoureuse ou dans les impressions mystérieuses données par les oeuvres d'art.

L'une des caractéristiques les plus marquantes de *La Recherche* comme de **La Maman et le putain** est l'importance accordée au temps que l'on perd. Le film n'est constitué que de longues scènes de discussions dans les chambres ou les cafés, dans le milieu oisif de Saint-Germain-des-Prés. Le film n'est pourtant pas, selon l'une des expressions d'Alexandre, celui «d'une saison et de 200 personnes». Il est en effet totalement synchrone avec le contexte social et affectif de son époque, celui de l'après 68. On est déjà, lors du tournage, c'est à dire en 1972, dans la retombée de mai 68, dans le déclin des utopies, sous le règne de la Nouvelle Société, chère à Jacques Chaban-Delmas (cité dans le film). Jean Eustache a su saisir avec acuité ce moment de retombée, le début de cette longue période de grisaille politique et artistique qu'allaient être les années soixante-dix, un peu comme Godard avait pressenti dès 1967 les événements de 68 avec **La chinoise** (pour la théorie) et **Week-end** (pour la pratique). C'est dans cette mesure que **La Maman et le putain** est le film d'une époque et d'une génération. (...)

<http://www.cineclubdecaen.com>

(...) Dernier film emblématique de la Nouvelle vague, **La Maman et le putain** étonne par sa thématique décalée : alors que la société revendique une redéfinition des rapports amoureux, le film de Jean

Eustache s'achève sur une très traditionnelle demande en mariage, et montre la tristesse d'une certaine «liberté sexuelle» ou encore le désespoir lié à l'interruption volontaire de grossesse. La jalousie, sentiment que chacun affecte d'évacuer, frappe à son tour chacun des personnages principaux du film.

Le jeu des acteurs, qui semble au départ un peu faux car ils récitent un texte théâtral, très écrit, très éloigné du langage parlé, aboutit pour finir à des scènes très intenses, comme le long monologue de Veronika à la fin du film ou, un peu plus tôt, le récit de sa rupture avec Gilberte par Alexandre.

À sa sortie, le film créa un scandale important pour différentes raisons. Son titre, pour commencer, et ses différentes affiches qui évoquent l'amour à trois ; sa thématique jugée réactionnaire par la génération soixante-huitarde : des emblèmes de la gauche sont moquées - (Sartre est traité d'alcoolique, Duclos de rat) - et le mot d'ordre «jouissez !» est retourné contre lui-même ; sa trivialité, enfin, dans certains dialogues et dans certaines scènes comme celle où Alexandre doit ôter un tampon périodique à Véronika.

Les personnages qui au début paraissent ternes et peu sympathiques, deviennent, en vertu même de la longueur du film, assez attachants.

Alexandre accumule les défauts : égoïste absolu, girouette sentimentale, son désespoir de perdre Gilberte ne dure que le temps d'aller croiser la route de Véronika.



Romantique peu crédible, hyper complaisant envers lui-même et ses douleurs, il lâche des phrases définitives et rêve puérilement de parler avec les mots des autres car «ce doit être cela la liberté», avant de lâcher des blagues puérides. Il se montre de plus très réactionnaire avec son copain, tirant tous azimuts sur tout ce qui pourrait être assimilé à la gauche, surtout communiste.

Mais derrière cette façade de narcissisme égoïste, la peur apparaît et avec elle l'humanité. Son faux romantisme devient vrai et son aveu sur sa peur de mourir, livrée à Véronika en fin d'une longue séquence de chambre est extraordinairement émouvante, tout comme celle faite dans le café... Son silence face au monologue-confession de Véronika résonne alors de manière magistrale, comme une acceptation de sa propre part d'humanité, comme, enfin, une humilité retrouvée. (...)

<http://ann.ledoux.free.fr>

Au cours des dix ans qui séparent **Les mauvaises fréquentations** de **La Maman et la putain**, le statut de Jean Eustache, et ses fréquentations, ont changé. Même s'il a gardé son port d'attache du côté de la place de Clichy (il le gardera jusqu'à son suicide), il va faire, en tant que cinéaste, le saut vers Saint-Michel et Saint-Germain. Le statut social des personnages masculins de **La Maman et la putain**, même si ce sont aussi, à leur façon, des oisifs, a changé : il s'agit

de dandys intellectuels qui vivent dans un périmètre extrêmement 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. Même l'hôpital où travaille Veronika, l'hôpital Laennec, est à cinq minutes. Alexandre quittera un soir, exceptionnellement, ce territoire pour inviter Veronika au restaurant Le Train Bleu de la gare de Lyon. Il lui explique le choix de ce restaurant : «Ça ressemble à un film de Murnau. Les films de Murnau c'est toujours le passage de la ville à la campagne, du jour à la nuit. Il y a tout ça ici. A droite les trains, la campagne. A gauche, la ville». Pendant ce dialogue, Eustache filme consciencieusement le côté voies et le côté boulevard Diderot, pour eux-mêmes, dans deux plans de lieux purement documentaires, plans sans acteurs, purement déictiques, très rares dans ce film.

Dans **Les mauvaises fréquentations**, Eustache ne répugnait pas, on l'a vu, à inscrire le pittoresque touristique de certains lieux de Pigalle (la place du Tertre et ses peintres, le Moulin-Rouge, le vrai moulin de Montmartre, etc.), même si ses personnages, eux, étaient trop familiers du quartier pour véritablement les voir comme la caméra les filmait. Dans **La Maman et la putain**, le filmage des lieux va se radicaliser : Eustache s'interdit de filmer plus large ou autre chose que les lieux tels que les personnages qui y vivent les ressentent, c'est-à-dire à peu près invisibles par trop de familiarité. Eustache

affirmait qu'il avait voulu «entraîner le spectateur dans un univers clos, spécifique aux personnages», sans le moindre recul par rapport à leurs perceptions du petit monde dans lequel ils vivent. Les films de province engageaient du passé, la mémoire de son enfance. De **La Maman et la putain** il écrivait : «C'est le seul de mes films où le passé ne joue pas». On pourrait dire aussi de ce film, au pur présent de la vie du cinéaste au moment même où il le tourne, que cette absence de décalage vaut aussi pour les lieux qui correspondent très exactement, sans la moindre transposition, à ses lieux de vie réels à ce moment-là. De ce fait, il n'y a pas véritablement d'extérieur dans ce film où les personnages habitent les lieux publics, les bars, les jardins, comme des intérieurs. Les **Deux Magots** ou **Le Flore**, par exemple, y sont filmés non comme les cafés célèbres, pittoresques, qu'il continuent d'être pour les provinciaux et les touristes, mais comme un lieu de vie ordinaire, presque intime, pour Alexandre qui y a ses habitudes et s'y retrouve autant chez lui, sinon plus que chez lui, c'est-à-dire, dans son cas, chez les autres : dans les intérieurs des femmes qu'il fréquente.

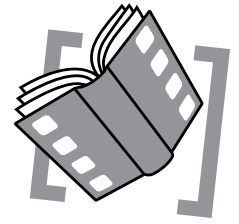
Contrairement aux **Mauvaises fréquentations**, où Eustache filmait plus large que le vécu des lieux par ses personnages, où il adressait au spectateur des signes topographiques et signalétiques qui ne les concernaient pas, sa morale du filmage de Paris dans **La Maman et la putain** est d'une totale intransigeance : ne filmer



**CINÉMA[s]
LE FRANCE**

8 rue de la Valse 42100 Saint-Étienne

Le centre de Documentation du Cinéma[s] Le France, qui produit cette fiche, est ouvert au public du lundi au jeudi de 9h à 12h et de 14h30 à 17h30 et le vendredi de 9h à 11h45 et accessible en ligne sur www.abc-lefrance.com



Contact : Gilbert Castellino, Tél : 04 77 32 61 26
g.castellino@abc-lefrance.com

que l'espace minimum autour de ses personnages et refuser dans ses plans toute information qui ne les concernerait pas directement comme foyer et seul sujet du plan. Aussi bien le spectateur a-t-il l'impression de vivre les presque quatre heures du film dans un univers clos, que les scènes se déroulent réellement dans des petites boîtes (comme les chambres, l'habitacle de la voiture) ou dans les rues et les cafés. Ce film est un film qui ne donne aucune impression d'extérieur, d'espace ouvert, où sortir des appartements ne change rien à la sensation d'être dans un espace mental, celui des personnages. La logique de l'espace y est constamment centripète et jamais centrifuge, à l'exception de quelques plans comme ceux filmés du Train Bleu, où Alexandre daigne pour une fois regarder le monde, et encore parce qu'il lui rappelle le cinéma de Murnau. (...)

www.forumdesimages.net/fr

BIOGRAPHIE

Jean Eustache est l'un des cinéastes importants apparus dans la mouvance de la nouvelle Vague. Ce moraliste d'une exigence farouche et d'une indépendance souveraine sut se donner les moyens de réaliser les films qu'il avait envie de faire, même si ceux-ci n'entraient pas toujours dans les standards de la production.

Pour beaucoup, le nom de Jean

Eustache est associé à un film mythique, **La Maman et la putain**, dans lequel une génération entière reconnut le ton juste du « discours amoureux » au début des années 70. Chaque fois qu'il est à nouveau présenté au public, **La Maman et la putain** voit confirmée sa faculté de bouleverser de nouvelles générations de spectateurs. Longs métrages comme **La Maman et la putain** (1973) ou **Mes Petites amoureuses** (1974), moyens métrages comme **Les Mauvaises fréquentations** (1963), **Le Père Noël a les yeux bleus** (1966) ou **Une sale histoire** (1977), films produits pour la télévision comme **Le Jardin des délices de Jérôme Bosch** (1979) ou **Les Photos d'Alix** (1980), tournages en 16 mm ou 35 mm, l'œuvre de Jean Eustache, depuis son premier film en 1963 jusqu'à sa disparition en 1981, est ici mise en lumière dans toute sa richesse, sa cohérence et son importance au regard de l'histoire du cinéma français.

Sa reconnaissance à l'égard de ceux qu'il appelait « ses cinéastes de chevet » - Dreyer, Mizoguchi, Guitry, Lang, Renoir, Bresson -, sa lucidité, son amour absolu du cinéma dessinèrent son parcours vers une esthétique éminemment personnelle, entre document et fiction, entre la vie et le cinéma.

www.cahiersducinema.com

FILMOGRAPHIE

Longs métrages :

La Maman et la putain 1973
Mes petites amoureuses 1974

Documentaire :

Numéro zéro 1971

Courts et moyens métrages :

Les mauvaises fréquentations 1963

Fiction 1964

La soirée

Du côté de Robinson

Le Père Noël a les yeux bleus 1966

La rosière de Pessac 1968

La petite marchande d'allumettes 1969

Le dernier des hommes

Postface : La petite marchande d'allumettes

Le Cochon 1970

Odette Robert 1971

Une sale histoire 1977

La rosière de Pessac 1979

Les photos d'Alix 1980

Le jardin des délices de Jérôme Bosch

Offre d'emploi

Documents disponibles au France

Revue de presse importante

L'obstacle et la gerbe par Jean-Louis Bory, col. 10/18

Cahiers du cinéma n°523S

Le dialogue du récit écrit à la voix mise en scène par Claire Vasse, ed. SCEREN/CNDP