

# La Maman et la Putain, de Jean Eustache

## *La maman et la putain*, France, 1973, 220 minutes

Denis Desjardins

---

Number 198, September–October 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49172ac>

[See table of contents](#)

---

**Publisher(s)**

La revue Séquences Inc.

**ISSN**

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

**Cite this review**

Desjardins, D. (1998). Review of [La Maman et la Putain, de Jean Eustache / *La maman et la putain*, France, 1973, 220 minutes]. *Séquences*, (198), 20–21.

# La Maman et la Putain

de Jean Eustache



**A**u cours de l'été 1972, Jean Eustache tourne en noir et blanc et en quatre semaines, *La Maman et la Putain*. L'année suivante le jury de Cannes lui décerne son Grand Prix. Comme jadis, dans le cas d'œuvres-phares comme *L'Atalante*, *La Règle du jeu*, etc., *La Maman et la Putain* dérouta le public et une partie de la critique. On parle d'un «monument d'ennui et [d'] un Himalaya de prétention» (*Télé-7 Jours*), d'«un navet de comice agricole» (*Minute*). La modernité — lire l'intemporalité — de son

écriture explique peut-être cette incompréhension, voire cette hostilité.

La critique du *Figaro* reproche au film sa longue durée, qui va «contre les règles de l'art»(!). «Les actions importantes, rétorque Eustache, doivent s'insérer à travers une continuité d'actions anodines. C'est la description du cours normal des événements sans le raccourci schématique de la dramatisation cinématographique». Filmer la vie comme telle, sans contrainte de temps... Utopie, bien sûr. Mais le très long métrage permet une

meilleure perception de l'histoire et de son climat. Eustache précise: «Il faut dire toutes ces choses contradictoires ou pas, en même temps; coller les uns aux autres tous les sentiments que l'on peut éprouver». Il déteste ces films «où l'on ne présente qu'un seul aspect à la fois»; œuvres à thèse où le public procède à une identification trop commode.

*La Maman et la Putain* s'ouvre sur les retrouvailles d'un jeune intello oisif et de son ancienne maîtresse. Beau parleur, cet Alexandre. Rien n'y fait: la fille reste de glace. Le ton

est neutre, dépourvu de passion. Bressonien. Peu à peu, les personnages vont s'humaniser, jusqu'au bouleversant monologue de Véronika, l'infirmière désœuvrée dont s'éprendra Alexandre. Entre-temps, que s'est-il passé? Presque rien, en apparence. Rencontres au café. Dragage, promenades, baisers, alcool, tabac — le nombre de cigarettes grillées dans ce film semble proportionnel à la quantité de sujets cités par les personnages. Chez Eustache on pinaille, on cultive références et citations («parler avec les mots des autres, dit Alexandre, c'est peut-être ça, la liberté»). Des calembours de potaches succèdent à des blagues plus subtiles, de fines observations ne le cèdent qu'à des banalités les plus consommées. Ce langage ludique reste souvent à décoder. Après avoir constaté que le sosie de Belmondo finit par être plus vrai que le vrai, Alexandre en conclut que «plus on paraît faux, plus on va loin. Le faux, c'est l'au-delà».

Le titre du film est un piège. Marie, la maman? Véronika, la putain? La première a elle aussi un côté putain et l'infirmière dissimule son désir de maternité. À la fin, les amants cessent leur comédie, mettent leurs blessures à vif; la nausée devient salutaire. Véronika: «Je vais dégueuler. Passez-moi une cuvette, si vous voulez m'épouser rendez-vous utile.» Le sordide côtoie le sublime, le bonheur baigne dans le vomit. L'ironie du procédé ne peut nous leurrer: même à reculons, Eustache impose un happy-end. Choix moral assez traditionnel, mais que l'auteur affiche d'insolite manière.

Pierre Billard, dans *Le Journal du dimanche*, compare Eustache à Bresson, à Rohmer, à Rivette: «Un cinéma non dramatique d'apparence nonchalante, observateur pointilliste d'une vie quotidienne dont la trame banale finit par laisser apparaître de formidables exigences morales». Le ton est plus serein, plus léger chez Rohmer; plus dur, plus violent chez Eustache, avec cette «grandiloquence un peu risible que donne la plus grande douleur ou la mort». La morale, tout est là. Malgré son esprit provocateur post-soixante-huitard et son discours sur l'amour libre, *La Maman*

et *la Putain* est une œuvre morale. Mireille Amiel, dans *Cinéma 73*: «Ces personnages d'un trio plus ou moins paumé, tentant désespérément de vivre une morale neuve (...) ces pitoyables pantins, sous des dehors décontractés, voire légers, symbolisent toute l'incertitude de notre civilisation.» La morale rêvée n'a rien à voir avec notre *political correctness* d'aujourd'hui. Dans ce film, on nargue le MLF, les avorteurs. On vole une chaise à un paralytique! Mais tout ceci est évoqué par des témoignages verbaux. Les partisans d'une image démonstrative exécuteront donc ce cinéma logorrhéique. Ainsi, pour le *Canard Enchaîné*, ces personnages «parlent pour ne rien dire; l'on peut à son aise quitter la projection pour aller prendre un verre, et revenir sans avoir rien manqué»...

Théâtre filmé? Il ne s'agit pas de cela chez Eustache, pourtant grand admirateur de Pagnol et Guitry (même si *La Maman et la Putain* fut monté au théâtre à Paris, en 1994, avec Charles Berling). La parole est un personnage, les mots révèlent une détresse émotive. On se drapait de ces mots comme d'autres se cachent derrière des images. Ici s'inscrit le paradoxe eustachien: fascination pour le discours, mais aussi constat d'échec des mots, qui nomment la réalité mais ne la transforment pas; séduction par le verbe, pourtant supplanté par les vomissements de Véronika. Cette finale sous-tend la fin d'une errance affective. C'est une giflette à la pseudo-liberté que prônent les trois principaux protagonistes.

Si la souveraineté de la parole dans ce film procède, elle aussi, d'un choix esthétique (donc moral), celui d'évoquer plutôt que de montrer, l'image n'est par ailleurs nullement laissée pour compte. Ni montage agressif, ni savant travelling; par contre, quelques frémissements de caméra, des fondus et des ouvertures toujours justifiés. À d'autres la virtuosité putassière. «Je crois moins que jamais à la mise en scène. Je crois de plus en plus à Renoir», disait Eustache. Dans ses meilleurs films, en effet, Jean Renoir renonce à contrô-

ler le regard du spectateur, l'incite plutôt à choisir ce qui l'intéressera dans le plan proposé. Chez Eustache: son direct, refus du mixage, dépouillement d'une mise en scène rigoureuse en contrepoint d'un texte riche. Eustache, c'est aussi l'art de la référence, mais par le biais d'un humour bon enfant qui annihile toute pédanterie. Ultime sursaut de la Nouvelle Vague, sorte de croisement insolite entre Truffaut-le-romantique et Godard-l'intellectuel; Rohmer moins le marivaudage, Bresson plus l'humour. Après cela, comment aller plus loin dans l'approche d'une certaine vérité? Eustache disait de son maître Bresson qu'il se répétait depuis *Pickpocket*, «le plus beau film du monde». Eustache redoute-t-il le radotage? Si intéressants soient-ils, ses trois films suivants — dont *Mes Petites Amoureuses* — n'ont pas l'ampleur de son chef-d'œuvre.

Jean Eustache, 42 ans, se suicide le 5 novembre 1981.

*La Maman et la Putain* a-t-il vieilli? Sa facture classique, au sens noble du terme, c'est-à-dire loin des modes, en fait une œuvre plus que jamais anti-conformiste. Revoir aujourd'hui ce film long et lent, sans artifice extérieur (par exemple, la trame sonore est entièrement diégétique), permet de retrouver le rythme d'un apprentissage, une sorte d'initiation à la maturité affective, une émouvante recherche du bonheur perdu.

Un film dont on sort grandi. **S**

Denis Desjardins

#### LA MAMAN ET LA PUTAIN

France 1973, 220 minutes — **Réal.**: Jean Eustache — **Scén.**: Jean Eustache — **Photo**: Pierre Lhomme — **Mont.**: Jean Eustache, Denise Casabianca — **Int.**: Jean-Pierre Léaud (Alexandre), Françoise Lebrun (Véronika), Isabelle Weingarten (Gilberte), Jean Douchet (le dragueur), Noël Simsolo (l'intellectuel), Jean Eustache (le mari de Gilberte) — **Prod.**: Pierre Cotterell — **Dist.**: K. Films Amérique