

Any 2009. Programa especial. Suplement del núm. 13

22 juny – 2 juliol 2009

Filmoteca

de Catalunya



Jean Eustache

Jean Eustache

Jean Eustache

(Pessac, 1938 – París, 1981). Després d'haver passat la infantesa al sud-oest de França, arriba a París el 1958. Cinèfil empedreït, va cada dia a la Cinémathèque Française i entra en contacte amb l'equip de *Cahiers du cinéma*. En el seu primer intent de direcció (incomplet), s'encamina cap a l'ambient que coneix millor, el de la crítica cinematogràfica, imaginant que un grup d'amics es troba en un apartament per assistir a la lectura, a càrrec d'un jove estudiós del cinema, d'un important text teòric que tot just ha publicat. El paper principal l'interpreta, per a l'ocasió, Paul Vecchiali, per a qui Eustache fa d'ajudant de direcció i d'actor al curtmetratge LES ROSES DE LA VIE. La influència de la *Nouvelle Vague*, de la qual freqüenta de prop els màxims exponents, és particularment evident al seu debut, un migmetratge titulat DU CÔTÉ DE CHEZ ROBINSON. Rodat amb pocs mitjans (utilitzant una càmera lleugera, actors no professionals i ambients naturals), la pel·lícula reflecteix a la perfecció els postulats teòrics del moviment. Quant a la temàtica, les vicissituds i les peripècies dels joves protagonistes, a la recerca de noies al barri parisenc de Clichy, s'inspiren clarament en experiències personals.

La dimensió autobiogràfica també és molt marcada al segon migmetratge, LE PÈRE NOËL A LES YEUX BLEUS, ambientat a Narbona, ciutat del sud on Eustache va passar l'adolescència. Jean-Pierre Léaud és un jove pobre decidit a fer-se els diners que li permetin comprar-se una trenca i disposat, per tal d'aconseguir-ho, a posar com a Pare Noel per a un fotògraf a l'entrada d'uns grans magatzems, per acabar descobrint tot l'interès i la llibertat de relacions (sobretot amb les dones) que li aportarà la disfressa.

Rodat en presa directa i amb un esperit molt godardià, la pel·lícula constitueix un testimoni sensible i autèntic de la vida de províncies, lluny d'aquella «capital» que polaritza a l'època l'atenció dels artistes de la *Nouvelle Vague*, i prefigura els temes que inspiraran més tard l'obra d'Eustache: la solitud, l'impuls de disfressar-se per enganyar les aparences i sentir-se diferents. Valorada per la notable originalitat compositiva i pel perfecte domini tècnic, la pel·lícula es distribueix a les sales el 1966 juntament amb DU CÔTÉ DE CHEZ ROBINSON, amb el títol conjunt de LES MAUVAISES FRÉQUENTATIONS.

Després d'una experiència com a muntador al costat de Jacques Rivette, Marc O i Jean-André Fieschi, torna a la direcció amb un documental dedicat a una cerimònia tradicional de la seva vila, Pessac, un ritus que consisteix a escollir cada any una *rosière*, una noia virtuosa escollida pel seu comportament familiar irrepreensible. Rodat segons els canons del cinema veritat, sense cap comentari ni cap tesi preconcebuda per part del director, LA ROSIÈRE DE PESSAC introdueix un element nou a la seva obra, en què a partir d'ara la producció de ficció es veurà acompanyada per la realització d'importants documentals. Entre ells, LE COCHON (1970), rodada en 16 mm, explica les fases de la matança i les poste-



La Maman et la Putain de Jean Eustache

riors operacions d'aprofitament d'un porc en una família de pagesos francesos. A continuació, NÚMERO ZÉRO (1971), que enregistra una conversa de dues hores entre el director i la seva àvia, a qui es demana que expliqui la seva vida després dels anys d'infància. Inèdita a l'època, aquesta pel·lícula (testimoni apassionant en què Eustache revela moltes coses d'ell mateix), fou transmesa en versió abreujada a la cadena TF1 l'any 1980 amb el títol d'ODETTE ROBERT. L'últim documental representa una segona versió de LA ROSIÈRE DE PESSAC: el 1979 el director torna a filmar, seguint els mateixos canons estètics que la primera vegada, el ritual en qüestió, mirant d'evidenciar, mitjançant la contraposició de totes dues cerimònies, el pas del temps i les transformacions socials que ha comportat. Els habitants de la vila de Pessac, retratats en la mateixa situació onze anys més tard, es converteixen així en un indicador exemplar dels canvis socials que s'han esdevingut durant la dècada.

En concomitància amb l'activitat de documentalista, Eustache destaca també com a director de ficció, i l'any 1973 roda una de les obres més influents d'aquells anys: LA MAMAN ET LA PUTAIN, veritable obra mestra. Durant més de tres hores, la pel·lícula posa en escena un triangle amorós compost per un jove sense feina que es passa el dia pels cafès (Jean-Pierre Léaud) i amb les dues dones entre les quals divideix la seva vida afectiva: una dona a la trentena amb qui conviu (Bernardette Lafont) i una jove infermera (Françoise Lebrun), coneguda al carrer i que té la intenció de posar a prova la jove parella que es considera lliure i emancipada. Preparat quan l'autor patia per l'abandonament de la seva companya, el guió-riu de la pel·lícula, d'escriptura sàvia i refinada, reflecteix d'una banda l'habilitat d'Eustache com a creador i de l'altra el retrat incisiu i penetrant d'u-

na època sencera: després de l'esfondrament de les utopies del 68, una generació sencera es redescobreix en ple marasme afectiu i sexual, aferrada a una idea de llibertat que ja no dona cap sentit a la seva vida. Per un altre cantó, la recitació teatralment carregada i el flux verbal de Léaud reforcen, més que no pas afebleixen, l'abast sociològic de l'obra, que no deixa d'escandalitzar el públic de l'època per la violència del contingut i per la cruïlla de les situacions. Rodada en 16 mm i després passada a 35 per permetre'n l'estrena comercial, la pel·lícula rep el gran premi del jurat del Festival de Cannes 1973.

L'any següent, encoratjat per l'èxit, roda MES PETITES AMOUREUSES, de nou amb un tema autobiogràfic: és la narració de l'educació sentimental d'un adolescent criat per la seva àvia en un poble del Migdia francès a qui se li trastorna la vida quan la seva mare se l'enduu a viure a Narbona, el treu de l'escola i l'obliga a treballar. La recitació distreta imposada pel director al seu jove actor per distanciar-lo del personatge reforça, també en aquest cas, l'abast de l'assumpte, la intencionada teatralitat del qual (construïda sobre una sèrie de «debats» en certa manera «recitats») expressa amb tota naturalitat els sentiments delicats i contradictoris de l'adolescència. La pel·lícula rep la indiferència del públic, i el seu fracàs comercial pesa sobre la carrera d'Eustache, que ja només rodarà tres curtmetratges. El primer és UNE SALE HISTOIRE (1977), per al qual enregistra dues vegades seguides la mateixa història. Inicialment, un home (Jean-Noël Piché) explica davant d'un públic com es complau de mirar les dones pel forat del pany dels lavabos d'un cafè. A continuació, un actor (Michael Lonsdale) repeteix paraula per paraula les declaracions de l'home davant de la presència d'un altre públic. El curtmetratge presenta el segon episodi (la ficció) abans de

la *performance* documental del primer episodi: un procediment totalment artificial mitjançant el qual el director evidència les relacions entre la veritat i la seva representació fictícia, la realitat i la seva estilització cinematogràfica. L'any 1980 signa el segon dels tres curtmetratges, LE JARDIN DES DÉLICES DE JÉRÔME BOSCH, en què reproduceix un dispositiu anàleg al de UNE SALE HISTOIRE: enregistra les declaracions de Jean-Noël Picq mentre parla de l'obra pictòrica que dona títol a la pel·lícula, enquadrant ara a qui parla, ara el quadre, ara alguns oients. La seva carrera conclou amb la realització de LES PHOTOS D'ALIX (1981), un curtmetratge en què una amiga (Alix Cléo-Roubaud) comenta una sèrie de fotografies d'un jove (Boris Eustache, fill de Jean). Sobre aquest dispositiu de base, el cineasta introdueix un lleuger desfasament entre el so i la imatge, tot tornant a posar en evidència el procés de transformació de la realitat en ficció. En definitiva, tant si es tracta de documental com de ficció (i molt sovint és un encreuament entre totes dues coses), Eustache sempre roda pel·lícules al marge de la producció normal, i ja no torna a rebre el favor del públic. Se suïcida el 3 de novembre, deixant una obra exigua però coherent, innovadora i extremament rigorosa.

Christel Taillebert (Dizionario dei registi del cinema mondiale, volum primer A-F, Giulio Einaudi editore, 2005) ▶

▶ El primer artista després de la Nouvelle Vague

Eustache tenia sempre el costum d'implicar-se d'amagat. Tant a la vida com a les seves pel·lícules. Preferia estar-se a l'ombra, com un espectador. Tanmateix, en realitat no deixava mai res a l'atzar. Ho calculava tot, ho preparava tot per endavant, disposava l'escena. En certa mesura, feia com el personatge de Joe (Spencer Tracy) a FURY, de Fritz Lang: sol al seu cau, escolta el seu procés a la ràdio, com si no fos sinó un espectador més, mentre que de fet és ell mateix qui l'organitza i el fa funcionar veritablement.

L'arribada d'Eustache als Cahiers, pels vols de 1960, s'esdevingué d'aquesta manera; és a dir, secretament. En aquell moment, la seva muller acabava d'entrar-hi com a secretària. Eustache anava a cercar-la tots els vespres. De primer, arribava a les vuit. Després, sense que ens n'adonéssim, a tres quarts de vuit, més tard a dos quarts de vuit... Tres mesos després, ja arribava a les cinc de la tarda, i fou amb aquesta naturalitat que es convertí en una figura familiar als Cahiers. Ens el trobàvem de bon grat. Havia escollit aquest mètode lent d'infiltrar-s'hi, atès que, com que era de províncies i malgrat posseir una veritable cultura, no tenia pas els títols escolars i socials que forneixen d'una certa seguretat el món parisenc. De primer, no deia pas res. En tenia ben prou amb llegir o escoltar parlar Godard, Rivette, etc. Progressivament, va començar a intervenir en les discussions, i el vam acceptar com un més dels Cahiers. Eustache havia fet el mateix trajecte que nosaltres: va descobrir el cinema als 13 o 14 anys, va descobrir la vida mitjançant el cinema, més tard va saber que era un cinèfil, ja perfectament estructurat, quan es va deixar caure pels Cahiers. Llegia molt, opinava sobre literatura de manera precisa. En suma, era tot un autodidacte que havia sabut proveir-se d'una cultura veritablement vasta.

Quan va començar a fer cinema, la seva estratègia va ser exactament la mateixa. L'any 1962, jo era a punt de rodar el meu primer curtmetratge, per al qual el productor m'havia escollit Claude Ventura com a ajudant. Eustache no va expressar el seu interès de ser el meu ajudant fins dos dies abans d'iniciar el rodatge, que va ser quan va venir a veure'm. Evidentment, ja era massa tard per confiar-li aquest càrrec. Llavors em va demanar de poder ser-hi. Hi va ser cada dia, i cada vespre redactava un balanç de la jornada, tot analitzant-ne detalladament les observacions, tot explicant, per exemple, com s'hauria comportat ell amb l'actor, com si fes la pel·lícula per delegació. No vam saber que rodava LES MAUVAISES FRÉQUENTATIONS fins un xic més tard, quan ens vam inquietar a causa de la desaparició del missatger dels Cahiers, el qual s'havia compromès amb Eusta-



Mes Petites Amoureuses de Jean Eustache

che per encarnar-ne un dels dos papers protagonistes. En acabar la pel·lícula, Rohmer i jo vam ser els primers als quals Eustache va voler mostrar-la. En vam quedar sorpresos, i molt impressionats. Tot i que amb un to de Nouvelle Vague, LES MAUVAISES FRÉQUENTATIONS és un curtmetratge totalment diferent dels de Rozier, Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette. Hi trobem l'empremta d'Eustache, que inclou, com sempre fa, personatges un xic perdudors, un xic penjats, propers a la gent, acostumats a la pobresa. Els esguarda sense naturalisme però fraternalment.

Si hom compara Eustache amb altres cineastes de la Nouvelle Vague, cal tenir en compte la manera en què cadascun d'ells considera el realisme, atès que cadascun d'ells es considera realista. El cinema de Truffaut, que bé podria semblar el més proper, no té cap afinitat amb el d'Eustache. MES PETITES AMOUREUSES és l'anti QUATRE CENTS COUPS, i LA MAMAN ET LA PUTAIN justament allò oposat a les històries sentimentals i romàntiques de Truffaut. Pel que fa a això, és significatiu que una de les seves pel·lícules s'intituli BAISERS VOLES: la imatge de Truffaut és una imatge viva, que pren instants d'allò real, en què és absent tota pesantor de la realitat. Però per Eustache, contràriament, la temporalitat imposa una presència forta, pesada dels éssers, fins al punt que cada canvi de pla s'impregna de gravetat. Aquí hom es retroba amb Renoir, que Eustache admirava tant, per al qual la llei de la gravetat jugava un paper fonamental. De tal manera que els tres minuts de Fortifs, cantat per Fréhel a LA MAMAN ET LA PUTAIN, no esdevenen pas tan lleugers i fútils com



Une sale histoire de Jean Eustache

semblen. La veritat és que són greus pel simple fet que es graven a la memòria. Per dir-ho d'algun manera, la poesia d'Eustache no s'enlaira pas, més aviat se soterra, s'amaga. El seu cinema resta lligat a les arrels. El travessa una dimensió arcaica, força rural, que atorga gran atenció no només al món existent, sinó a aquells que precedeix. N'hi ha tants d'elements que fan de MES PETITES AMOUREUSES una pel·lícula essencial. La manera de tractar la infantesa accentua la fossa que separa Eustache de Truffaut. Aquest va concebre LES QUATRE CENTS COUPS com una revenja contra la seva família, i contra la mare particularment. En canvi, MES PETITES AMOUREUSES té el to, si bé no de lament, de melodia agredolça composta en homenatge a l'àvia, sense que tanmateix això hagi de significar que la mare fos fonamentalment malvada. En realitat, Ingrid Caven

apareix com una dona una mica fútil, frívola, destorbada per la maternitat. En cap moment Eustache no la condemna: és així, és tot. Aquesta acceptació d'allò que hom és, esdevé en ell admirable. És per això que es tracta d'un cineasta pertorbador. Si en línies generals admetem que una pel·lícula ha de donar un punt de vista (a favor o en contra), el cinema d'Eustache se n'eximeix fàcilment. No es pas aquí on es debat la moral a la seva obra.

Eustache potser és el cineasta que ha sabut parlar millor de com es viu la infantesa. MES PETITES AMOUREUSES és molt fidel al caràcter fictici que s'ha fet de la infantesa, els personatges semblen planar-hi. L'espectador no té res més a fer, llevat d'observar el curs de la vida, de reconèixer que al capdavall la infantesa no és ni un període feliç ni tan dissortat com hom s'imagina. És un espai neutre. Per tant, aquesta pel·lícula no es troba pas més a prop de l'ENFANCE NUE que de QUATRE CENTS COUPS. Certament, tant Pialat com ara Eustache treballen la intensitat, tot i que el primer mitjançant la violència i l'esclat i el segon, contràriament, amb la neutralització de la violència, en participar del curs focat de la vida mateixa. També és important subratllar que amb Eustache es tracta veritablement de la infantesa pel que fa a allò que s'hi representa: és a dir, la pubertat, aquest període on l'ésser encara reté alguna cosa de l'ordre dels vegetals, i no l'adolescència, com ara a L'ENFANCE NUE i a LES QUATRE CENTS COUPS, on els joves herois ja guarden dins seu una revolta purament adolescent. Amb Pialat, l'infant (o més aviat l'adolescent) resulta escorxat; amb Truffaut, hipersensibilitzat. Tanmateix, Eustache ho interioritza tot, i aparentment sense conseqüències, però a l'interior el personatge se senten els cops. Els absorbeix sense evidenciar-los. Per aquí, Eustache es troba no amb Renoir sinó amb Bresson, tot compartint amb ell la idea de desinterès. La influència de Bresson en una pel·lícula com ara MES PETITES AMOUREUSES és efectivament innegable, però no pas invasora. Bresson neutralitza, no conserva sinó els tres arxiessencials, i en fer-ho, no pot evitar de matar, de frustrar o de suprimir una part de la vida que filma. Eustache admira en Bresson aquest treball de neutralització, apunta com ell cap a l'estilització, però d'una manera que hom no pot pas percebre. Estilitza, tot restant realista. Puix que, a l'inrevés que Bresson, esdevé algú tàctil: adora tocar, menjar, riure. Així, doncs, hom retroba de nou Renoir, qui esdevé per excel·lència sensual, sensorial, hedonista, epicuri. Tot i que això no treu que l'empremta bressoniana sigui potent a MES PETITES AMOUREUSES, i que sigui aquesta, amb molta versemblança, la que esdevingui responsable del relatiu fracàs de la pel·lícula davant del públic. Els espectadors no suporten no poder participar pas de les dissorts de l'infant. Que aquesta desventura es limiti a la felicitat és per a ells desesperant.

Eustache i Rohmer són a prop i lluny alhora. El cinema de Rohmer funciona segons un procés constant d'autoanàlisi i segons un joc de l'esguard sobre un mateix i sobre l'altre. Fonamentalment, es tracta d'un joc moralista. A LA MAMAN ET LA PUTAIN, contràriament, allò que esdevé terrorífic és que l'esguard que hom manté sobre un mateix es veu reforçat per la mirada de l'altre. És doncs tot un altre joc el que aquí es practica. A més a més, tota pel·lícula de Rohmer s'inicia amb l'exposició d'una hipòtesi o d'una pressuposició que després el film s'esmerça a desenvolupar, verificar o contradir. Aquesta construcció està radicalment absent al cinema d'Eustache, qui no tracta pas el desenvolupament, sinó que constata que la vida no és res més que canvi; no provoca una altra cosa que canvis. Si els personatges de Rohmer pretenen agafar les regnes de llur destí (d'aquí la cèlebre relació que estableix entre determinisme i atzar), aquest no serà mai el cas, ni tan sols a LA MAMAN ET LA PUTAIN, per als d'Eustache. Es troben dissociats de la realitat, tot romanent pregonament adherits a la seva presència. La senten, però aparentment no la reflecteixen pas. Hom gairebé podria dir que no hi reaccionen. O aleshores, quan ho fan, són com un animal que tira guitzes, com ara Marie (Bernardette Lafont) a LA MAMAN ET LA PUTAIN.

Per què a LE JARDIN DES DÉLICES DE JÉRÔME BOSCH cal que hi hagi un home que parli a tres escenaris diferents? Simplement perquè hi hagi un joc entre el pla fix (mai modificat) sobre qui parla, els plans d'inscripció so-



Le Père Noël à les yeux bleus de Jean Eustache

bre l'escena de la qual hom parla, com ara a un documental clàssic, i els rostres muts dels oients que escolten sense cap intenció ni ganyota. Tot s'esdevé dins d'aquesta combinació. De sobte, una jove s'aixeca. Intervé a l'espectacle proposat per qui exposa les seves idees. A l'inici, doncs, hom resta a fora. Hom es conforma a fer de *voyeur*, un *voyeurisme* sense intenció, neutre. Després, tot canvia en un intercanvi de mirades. És la vida en tant que canvi, la que modifica les circumstàncies que, categòricament, són immutables. El sistema resta igual, només el temps modifica les coses. L'esguard es desplaça permanentment, però només sobre el temps, no pas sobre les conseqüències dramàtiques. Comparar Godard i Eustache certament no té sentit sinó és pel que fa a la doble qüestió de la política i la modernitat. És evident que Eustache no pot ser indiferent al cinema de Godard. És evident que tot el treball godardià al voltant de la ruptura, el so, la imatge o la continuïtat cinematogràfica l'apassiona. No obstant això, té una necessitat tan gran d'arrelament que al capdavant es resisteix al cinema de Godard. Val a dir que si hi ha algú oposat a Godard, aquest és Eustache. Puix va ser un tradicionalista —almenys ho feia veure—, d'aquí la seva proximitat amb cineastes com ara Pialat o Rozier. Es va quedar en segon terme el Maig del 68, i en el moment de LA MAMAN ET LA PUTAIN va estar en desacord amb la postura militant de Godard. Tot reivindicant fonamentalment el tradicionalisme, rebutja, una mica com ho fa Rohmer, tots els discursos de la modernitat. Però simultàniament és molt modern. LA MAMAN ET LA PUTAIN és innegablement l'única pel·lícula «Maig del 68» del cinema francès. Eustache ha divulgat, mostrat, revelat tota la intimitat, tot el malestar de la generació del 68. Així doncs, dins seu hi ha naturalment alguna cosa que participa no de la dreta, sinó de certs aspectes pels quals podria semblar d'una dreta literària i artística francesa, representada per Drieu La Rochelle o Nimier. En el fons, Eustache era un dandi, i si pren Jean-Noël Picq com a portaveu serà perquè al seu parer Picq és allò que ell hauria volgut ser: el gran dandi. Picq va ser per a Eustache allò que alguns anys abans Gégauff havia estat per a la *Nouvelle Vague*. Com ara Gégauff, Picq fingia que el seu pensament era de dretes en rebutjar una certa ximpleria en el pensament de l'esquerra. En filmar Picq, Eustache va fer que la seva obra entrés en una nova fase. L'època anterior va ser la de l'autobiografia. Després, amb UNE SALE HISTOIRE i LE JARDIN DES DÉLICIES, s'inicia un nou període, on ja no es tracta de filmar allò que ell ha estat sinó allò que voldria ésser (tot i ser en realitat tan dandi com Picq).

Dandi, el seu cinema prou que ho era amb pregonesa si parlem de diners i en general de tenir. Contràriament als altres cineastes de la *Nouvelle Vague*, Eustache sap que és no tenir un ral. És un pobre que es creu un senyor. I com tots els dandis, té bon gust per al luxe. Eustache era un jugador, un veritable partidari de jugar-s'ho tot pel tot, i el seu màxim plaer era aquell moment veritablement senyorial en què la fortuna li somreïa. Tanmateix, alhora menyspreava profundament els diners. A la vida com al seu cinema, no estava veritablement interessat per cap altra cosa que no fos l'ésser, de cap manera pel tenir (d'aquí la gran importància de l'arrelament). La seva gran força és allà. El personatge que interpreta Jean-Pierre Léaud a LE PÈRE NOËL A LES YEUX BLEUS té el desig de posseir (en aquest cas es tracta de poder comprar una trenca de llana), però el fet de tenir en sí mateix, la possessió efectiva de l'objecte, no té cap importància al seu parer. Allò que és remarcable a UNE SALE HISTOIRE és que el fet de tenir és omnipresent, fins i tot en el joc de paraules en francès entre «à voir» (cal veure) i «avoir» (tenir), posseir plenament,

però precisament no és més que un joc, i la qüestió no rau a tenir la noia, sinó a anar fins al límit de «posseir-la» (de l'avoir), de «veure-la» (de la voir), per tal de ser i gaudir. De la mateixa manera, allò important no és pas que la història sigui desagradable, sinó que l'ull passa a gaudir de l'oïda. Picq és aquest personatge un xic sàdic que narra la seva història amb la intenció d'excitar-se amb la reacció de les dones, i amb el fet d'escoltar un discurs on llur intimitat més íntima resulta exposada als quatre vents. Espera de la història que materialitzi imatges en l'esperit de les oïdores, imatges que elles no suporten i que generen a dins seu reaccions de les quals ell, Picq, pugui gaudir, i de les quals Eustache, tot observant Picq, en pugui gaudir al seu torn. A LES PHOTOS D'ALIX, aquest joc entre el ser i el tenir, d'una banda, i l'ull i l'orella, de l'altra, encara s'evidencia d'una manera més diàfana. D'entrada, ja no hi ha «tenir» en absolut, i Eustache demostra que, contràriament a allò que es creu, el poder de la imatge, o de l'ull, no és pas més gran que el poder de l'oïda. Més aviat al contrari, és l'oïda la que perpètuament pertorba l'ull, modifica l'esguard.

El cinema d'Eustache en té prou amb filmar aquesta evidència, aquesta constatació: la vida es viu. Des que la vida ja no és allò que era en el moment en què va ser viscuda, esdevé relat, així doncs, hom la narra. I si hom la narra, és un xic per fer-la reviure, però des d'aleshores ja no és la vida, és una altra cosa. El dispositiu és allà disposat per captar la vida en directe, però això ja no és la vida en directe, puix que es fa ficció de seguida. I a l'inversa, la ficció deriva del fet que la vida és un canvi permanent. Hi ha, doncs, un desdoblament immediat entre el moment viscut i aquell que hom creu que és el viscut. La vida ja és imaginari viscut, i la imatge del cinema, d'entrada, transmet la vida que capta a la ficció.

Jean Douchet (Spécial Eustache / Cahiers du Cinéma, núm. 523) ▶

▶ Millor cremar-se de cop que anar-se apagant: un dandi obrer

Veure com Eustache passava de la ficció al documental va ser sorprenent, sobretot si tenim en compte que la majoria de cineastes fan el moviment contrari. Però la línia entre el documental i la ficció és molt fina.

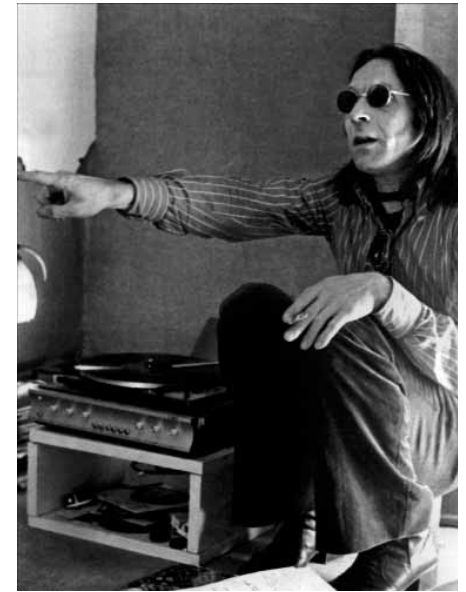
L'opció del documental també tingué una justificació econòmica: un film d'una hora com LA ROSIÈRE DE PESSAC es podia rodar en dos dies, sense haver de pagar actors. No calia contractar el reduït equip per a tota la durada del rodatge, sinó que es podia pagar per temps real treballat. El cost total va ser de 35.000 francs (20.000 dòlars, en termes actuals). Atès que els cineastes independents rarament rebien fons del govern francès abans del Maig del 68, aquesta era una solució per als qui volien treballar. La pel·lícula va anar prou bé: durant els primers dos anys a les sales va generar tres vegades el que havia costat.

Davant de la impossibilitat financera d'engegar la seva pel·lícula autobiogràfica MES PETITES AMOUREUSES, Eustache va fer NÚMERO ZÉRO, de dues hores, rodada també molt de pressa, i llavors va decidir no exhibir-la (*): una actitud paradoxal en uns temps en què la majoria de cineastes lluitaven per aconseguir el màxim de públic per a les seves obres. (Eustache va dir als programadors del Festival de Tours que els permetria exhibir PÈRE NOËL només si la seleccionaven sense haver-la vista.)

NÚMERO ZÉRO consisteix en una sèrie de preses llargues i estacionàries en què l'àvia d'Eustache explica la seva vida, rica en conflictes familiars i esdeveniments inusuals. Vaig tenir l'oportunitat de conèixer la seva àvia, un personatge apassionat i hàbilment loquaç que feia veure que era cega per cobrar la pensió per invalidesa. Malgrat que el primer cop que vaig anar a casa seva jo tenia pressa, estava tan bé escoltant-la que m'hi vaig quedar una hora sencera. Els avis van tenir un paper important en les vides de molts cineastes francesos d'aquell període. La generació nascuda als anys 20 en molts casos va enviar els seus fills a viure amb els avis al camp: això va fer que els nens anessin més ben alimentats durant l'ocupació alemanya i que els pares poguessin gaudir de la vida immediatament després de la guerra. El resultat fou la veneració dels avis i el rebuig

del pare i la mare; una crisi que fertilitzà un bon nombre de carreres artístiques. NÚMERO ZÉRO fins i tot va inspirar una sèrie de televisió sobre les àvies. El 1980, per raons pecuniàries, Eustache va accedir a crear una versió reduïda de la pel·lícula per a la televisió, anomenada ODETTE ROBERT.

Bloquejat encara pel sistema econòmic del cinema francès, Eustache va passar molts mesos escrivint LA



Jean Eustache

MAMAN ET LA PUTAIN (1973). Estava obsessionat per aquest projecte autobiogràfic, i constantment hi somiava. El 1971, mancat de fons i sense res més per fer, em va oferir de muntar la meua pel·lícula UNE AVENTURE DE BILLY THE KID. Davant de la moviola, recitava el diàleg que havia escrit al seu quadern la nit anterior, sense parar de muntar. El guió era una sèrie de converses (una mica Rohmer), i el provava amb mi, igual que amb altres persones, observant les nostres reaccions davant de les paradoxes formulades pel protagonista, Alexandre, que fou interpretat per Jean-Pierre Léaud. El que en va sorgir fou una mena d'anarquisme de dretes, que no dista gaire del de les novel·les de Céline. No s'inspirava en una ideologia, sinó més aviat en la inherent necessitat d'Eustache de provocar, i, després del Maig del 68, l'anarquisme de dretes era tota una provocació. També era la represàlia d'Eustache contra el sistema cinematogràfic que l'havia exclòs. L'èxit de LA MAMAN ET LA PUTAIN segurament es deu a la necessitat de Léaud i d'Eustache de fer que aquesta improbable logorrea inconformista funcionés. Però la pel·lícula també captava el discurs, i sobretot les accions, del comportament post-68, sense concessions. Es pot dir que la força de la pel·lícula rau en la insolent combinació que fa de sentiments de dretes i esqueranisme sexual.

La força del film també s'explica per la seva durada (3 hores i 40 minuts), encara que no hi passi gaire res en termes dramàtics tradicionals. Era l'època de L'AMOUR FOU (1967) de Rivette, de MILESTONES (1975) de Kramer, de AMOR DE PERDIÇÃO (1978) d'Oliveira, films que s'imposaven entre els espectadors acostumats a una provisió inacabable de productes de 90 minuts. En el cas d'Eustache, mantenia i renovava l'interès alternant els personatges principals al llarg de la pel·lícula. Molt abans de rodar-la, Eustache, em va demanar si jo creia que hi havia cap possibilitat que la pel·lícula fos seleccionada oficialment al Festival de Cannes. Li vaig dir que sí: de les tres pel·lícules seleccionades cada any, sempre n'hi havia una que se sortia de la norma, per representar els estils de direcció menys freqüents, més experimentals. Eustache sempre pensava en Cannes, i va resultar que el jurat li concedí (malgrat l'escàndol que va suscitar la pel·lícula, o potser precisament per això?) dos premis importants i el reconeixement internacional.

Ara que tothom l'admirava, Eustache podia dedicar-se al seu vell projecte MES PETITES AMOUREUSES (1974). La història està ambientada a la seva vila natal, des del punt de vista d'un nen de 13 anys. De nou, aparentment un canvi radical de direcció: després de saltar dels documentals regionals a la ficció parisenc més d'ator que s'havia fet

mai, Eustache tornava a la crònica provinciana, centrant-se en un nen més o menys normal. Quatre anys abans del rodatge d'aquella pel·lícula, em va dir que volia reconstruir la seva infantesa: cada pany de paret, cada arbre, cada pal d'electricitat. Segons Eustache, era l'única manera de reflectir les impressions de la infantesa en una pel·lícula.

MES PETITES AMOUREUSES reix molt bé a retratar certs rituals francesos (per a Eustache, l'essència de la seva obra). En aquest cas es tracta dels rituals del festeig adolescent: els llocs tradicionals per fer manetes durant les passejades, el repertori de moviments romàntics dels nois i les noies, la distància que mantenen, els primers petons. Per esmentar alguns dels altres rituals francesos que Eustache va enregistrar: l'esbucellament d'un porc, l'elecció de la *rosière*, balls de barri (LES MAUVAISES FRÉQUENTATIONS), passejos pels carrers de Narbona (LE PÈRE NOËL), fins i tot converses de café al sisè districte parisenc (LA MAMAN ET LA PUTAIN).

El públic sens dubte va quedar sorprès i decebut de veure que el director de l'escandalosa LA MAMAN ET LA PUTAIN havia fet una pel·lícula aparentment inofensiva per a tots els públics. El problema comercial d'Eustache és que no hi havia manera d'estampar-li un segell superficial. Primer era un dandi de Saint Germain des Près, i després era un xicot normal i corrent de províncies. En realitat havia estat totes dues coses a l'inrevés. Al principi, era un jove com qualsevol altre, casat i pare amb 22 anys, obrer (primer, ferroviari; després, quan no tenia un ral, repartidor de roba per al meu pare), sense historial acadèmic. Pertanyia a la productiva raça de cineastes sense carrera, d'origens proletaris, juntament amb Sacha Guitry, François Truffaut, Claude Berri i Frank Borzage.

Mica en mica, Eustache es va convertir en un element més dels bars de moda de Montparnasse, jugant als cavalls, emborratxant-se freqüentment, abandonant la seva dona per noves aventures romàntiques, i tot plegat mentre es relacionava amb la intel·lectualitat cinematogràfica. Es va convertir en un artista romàntic, a l'estil de Rimbaud o Verlaine. Els tancats barris de París es van convertir gairebé en una droga per a ell, i va començar a sentir-se incòmode en qualsevol altre lloc, excepte si estava rodant. Va rebutjar la llum del dia a favor de la penombra nocturna. S'avorria mortalment i semblava indefens quan anava a Roma o a Atenes, sobretot perquè només parlava francès. És difícil dir ara si aquesta evolució fou natural o no, o si per a ell es tractava una mica de jugar a ser esnob, a imitar les classes «superiors». Ell era una sorprenent dicotomia entre obrer i dandi, una dicotomia que va contribuir al desenvolupament de la seva estètica. La seva experiència en el treball físic i el respecte que li tenia li van fer molt de servei a l'hora de treballar de muntador, a les seves pel·lícules,



La Rosière de Pessac de Jean Eustache

a les de Rivette o a les meves.

Tornant a MES PETITES AMOUREUSES, s'hi percep una seriositat intencionada en l'actitud i en l'estil interpretatiu dels actors, i la influència de Bresson. Però Bresson és un mestre perillós per als seus imitadors. Hi ha un principi de llenguatge a les seves pel·lícules que no dramatitza els esdeveniments, però que, al mateix temps, té la seva pròpia música, i que al final resulta inimitable. I el mateix principi bressonià d'escenes curtes i d'una durada similar es feia monòton en el transcurs de dues hores: un cop que t'hi havies acostumat, ja sabies quan s'acabaria cada episodi. El particular ritme de la pel·lícula, entre altres coses, n'explica el fracàs comercial. Rodat en 35 mm i en color (no com el 16 mm blanc i negre de LA MAMAN ET LA PUTAIN), MES PETITES AMOUREUSES va tenir un cost molt més alt que la seva escandalosa i maratoniana predecessora, i només va aconseguir la meitat de públic a França. Una altra vegada, Eustache es veia confinat als films de durada mitjana i als curtmetratges.

S'ha especulat molt sobre el suïcidí d'Eustache l'any 1981. Va ser perquè el cinema el rebutjava? De ben segur que la motivació no va ser econòmica, ja que el dia que va morir tenia l'equivalent de 10.000 dòlars al compte bancari. Va ser perquè no podia fer les pel·lícules que volia fer i es veia limitat a fer curtmetratges per encàrrec, que després se'ls feia seus, però que ningú no veia? Això ja és més plausible.

Últimament a França s'han produït diversos suïcidis de cineastes rebutjats per la crítica o pel sistema, o que patien crisis morals: Jean-François Adam, Hugues Burin des Roziers, Christine Pascal, Claude Massot i Patrick Aurignac. Potser Eustache pensava que la seva mort atrauria l'atenció de crítics i espectadors vers la seva obra? Això sempre passa, i es féu molt patent en el cas de Truffaut, sobre qui molts crítics francesos tenien reserves, però que fou venerat per tothom un cop mort.

Però la motivació principal d'Eustache potser era més pregona. Després d'abandonar la projecció d'una còpia

de treball de LA MAMAN ET LA PUTAIN, la seva exparella restà tan commocionada pel retrat que s'hi feia d'ella mateixa (com a «mare») que es va suïcidar. Sembla com si es respirés una mena de «lògica del suïcidí»: a veure qui arribava més lluny, com al duel automobilístic de REBEL WITHOUT A CAUSE. Pel que sembla, Eustache ja s'havia intentat suïcidar una vegada. Per pura solitud, va saltar finestra avall en un viatge a Grècia, incident que li va provocar una discapacitat permanent. A tot això, afegim-li la seva melancolia general. Als 43 anys, reduït a l'existència d'un videomaniac enllitat després d'una vida d'excessos, Eustache semblava que en tingués 60. A part de Max Linder, paisà de la Gascunya nascut a 13 quilòmetres de Pessac, Eustache és l'únic gran cineasta francès que s'ha suïcidat.

Voldria afegir que Eustache es podria classificar dins dels cineastes del sud-oest de França, un grup molt particular que inclou Catherine Breillat, André Téchiné, Jacques Nolot i Pascal Kané. Aquests en serien alguns trets característics:

- 1- El sexe, la provocació i l'escàndol són importants en l'obra d'Eustache (penseu en la sexualització del rugbi a L'ARRIÈRE-PAYS de Nolot, i la part més dura de ROMANCE de Breillat, de qui la primera pel·lícula, TAPAGE NOCTURNE, conté ecos de LA MAMAN ET LA PUTAIN).
 - 2- L'afirmació d'un pronunciat individualisme a través del protagonista (un cinema del «jo», en què el personatge principal sol ser l'eix al voltant del qual gira tot plegat), sovint en un estat de crisi personal i situat a la perifèria de la societat.
 - 3- La presència d'un nen (LE PÈRE NOËL A DES YEUX BLEUS) o d'un adolescent (MES PETITES AMOUREUSES).
 - 4- La descripció de viles o de paisatges de províncies (Pessac i Narbona apareixen a dues pel·lícules d'Eustache cadascuna, i LE COCHON té lloc a les Cevenes, una zona que no forma part dels orígens familiars d'Eustache).
- Aquesta cultura cinematogràfica del sud-oest no és gaire coneguda, perquè els cineastes que la conformen en la major part dels casos treballen aïllats els uns dels altres i no es coneixen gaire entre ells (excepte Téchiné i Nolot). No formen un grup ni una escola (el seu individualisme aferrissat no ho permetria). Però l'expressió cinematogràfica francesa regional és més prominent ara que durant l'escola marseillesa, que deu la seva fama al camp obert pel cinema netament folklòric de Marcel Pagnol.

(* Fins i tot a mi em va prohibir veure la pel·lícula, malgrat que n'era el productor oficial.

Luc Moullet (Film Comment, Sep/Oct 2000) ▀

BIBLIOGRAFIA: JEAN EUSTACHE

Monografies:

- Dubois, Colette. *La Maman et la putain de Jean Eustache*. Crisnée, Belgique: Yellow Now, 1990.
- Eustache, Jean. *La Maman et la putain*. Paris: Cahiers du cinéma, 1986.
- Hanska, Evane. *Mes années Eustache*. [Paris]: Flammarion, 2001.
- *Jean Eustache*. Barthélemy Amengual (ed.). Paris: Lettres Modernes, 1986.
- *Jean Eustache, el cine imposible*. Miguel Lomillos: Luis Alonso García (ed.). Valencia: Ediciones de la Mirada, DL 2001.
- Mes petites amoureuses. En Almendros, Néstor. *Días de una cámara*. Barcelona: Seix Barral, 1990. p. 155-159.
- Une Nouvelle génération d'auteurs. En Siclier, Jacques. *Le Cinéma français vol. 2*. Paris: Ramsay, cop. 1990-1991. p. 59-84.
- Philippon, Alain. *Jean Eustache*. Paris: Cahiers du cinéma, 1986.

Articles de revista:

- Amiel, Mireille ; Magny, Joël ; Courant, Gérard. *Jean Eustache cet écorché*. "Cinéma 72", no. 276 (déc. 1981), p. 11-20.
- Bonitzer, Pascal. *Jean Eustache a franchi la porte*. "Ca-

- hiers du cinéma", no. 330 (déc. 1981), p. 16-22.
- Briot, Marie-Odile. *Le Cycle infernal de la féminité*. "Positif", no. 157 (mars 1974), p. 54-55.
- Brown, Geoff. *Mes Petites amoureuses*. "Sight and Sound" no. 3 (summer 1976), vol. 45, p. 191-192.
- Daney, Serge. *D'une rosière à l'autre*. "Cahiers du cinéma", no. 306 (déc. 1979), p. 38-41.
- Daney, Serge. *Jean Eustache, una introducción*. "Casa blanca", no. 13 (enero 1982), p. 18-21.
- Eustache, Jean. *L'Expérience des extérieurs*. "Cinéma", no. 6 (automne 2003), p. 40-43.
- Eustache, Jean. *Pourquoi j'ai refait la rosière*. "Cahiers du cinéma", no. 306 (déc. 1979), p. 42-43.
- Gaffez, Fabien. *Le Toucher à corps perdu*. "CinémAction", no. 121, p. 74-80.
- Eisenschitz, Bernard. *Vous me reconnaissez?* "Cinéma", no. 6 (automne 2003), p. 25-39.
- Guérin, Marie-Anne. *Prendre de la liberté: entretien avec Françoise Lebrun*. "Vertigo", no. 28 (été 2006), p. 23-27.
- *Jean Eustache*. "Dirigido por..." no. 33 (mayo 1976), p. 34.
- Labré, Chantal. *Un Cinéma de la cruauté*. "Positif", no. 204 (mars 1978), p. 66-68.
- Lévy-Klein, Stéphane. *Entretien avec Jean Eustache*. "Positif", no. 157 (mars 1974), p. 50-53.

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- *La Maman et la putain*. "Avant-Scène Cinéma", no. 142 (déc. 1973), p. 56-62.
- Martin, Marcel. *Brève rencontre... avec Jean Eustache*. "Écran", no. 64 (déc. 1977), p. 21-22.
- Martin, Marcel. *La Maman et la putain, et entretien avec Jean Eustache*. "Écran", no. 17 (juil.-août 1973), p. 63-66.
- Rehm, Jean-Pierre. *Numéro zéro: clan sur la table du salon avec grand-mère*. "Cinéma", no. 6 (automne 2003), p. 15-24.
- Rosenbaum, Jonathan. *La Maman et la putain*. "Sight and Sound", no. 1 (winter 1974/75), vol. 44, p. 55.
- *Spécial Jean Eustache*. "Cahiers du cinéma", suppl. no. 523 (avril 1998), 32 p.
- Toubiana, Serge. *Entretien avec Jean Eustache*. "Cahiers du cinéma", no. 284 (janv. 1978), p. 16-27.
- Toubiana, Serge. *Revoir Eustache*. "Cahiers du cinéma", no. 520 (janv. 1998), p. 9.

Pel·lícules:

- *La Maman et la putain (La mamá y la puta) (DVD)*. França, 1973. **V.O.S.E.**
- *Jardin des délices de Jérôme Bosch (DVD)*. França, 1980. **V.O.**