

MES PETITES AMOUREUSES

de Jean EUSTACHE

FICHE TECHNIQUE

Pays : France

Durée : 2h03

Année : 1974

Genre : Comédie dramatique

Scénario : Jean EUSTACHE

Directeur de la photographie : Nestor ALMENDROS

Montage : Françoise BELLEVILLE, Alberto YACCELINI, Vincent COTTRELL

Chansons : Charles TRENET, Théodore BOTREL

Production : Elite Films

Distribution : AMLF

Interprètes : Martin LOEB (Daniel), Ingrid CAVEN (la mère), Jacqueline DUFRANNE (la grand-mère), Dionys MASCOLO (José Ramos), Jean EUSTACHE (l'homme sur le banc)...

Sortie : 18 décembre 1974

SYNOPSIS

Daniel, écolier et chef d'une joyeuse petite bande, coule une existence campagnarde paisible dans le midi de la France auprès de sa tendre grand-mère. Un jour, pendant sa communion, il ressent son premier trouble sexuel en marchant derrière une fillette en aube blanche.

Sa mère le fait venir dans la ville voisine. Il va partager un petit appartement avec elle, couturière à domicile, et José, son ami journalier agricole, dans une promiscuité qui, tout de suite, lui pèse. Ses espoirs : aller souvent au cinéma et poursuivre des études au collège. Mais sa mère le place en apprentissage dans un atelier de mécanique tenu par Henri, frère de José. Après l'indifférence des siens face à ses aspirations, il découvre dans son travail les rapports de force autour de l'argent et de la malhonnêteté. Il arrive à se faire quelques amis, mais sa timidité l'empêche de trouver des compagnes de son âge. Même quand les scènes d'amour d'un beau film lui donnent du courage, il fuit après avoir caressé furtivement sa voisine.

Un jour, avec ses amis, il part à la campagne et rencontre la jolie Françoise, devant laquelle il s'enhardit...

AUTOUR DU FILM

Le réalisateur

Jean Eustache est né le 30 septembre 1938 à Pessac, près de Bordeaux et meurt le 5 novembre 1981.

Dès l'âge de 5 ans, a-t-il lui-même déclaré, il est passionné par le spectacle cinématographique.

Avant même d'envisager la réalisation de *La maman et la putain* (1973), Jean Eustache avait écrit le scénario de *Mes petites amoureuses*, qui fut tourné immédiatement après. Cette chronique quasi autobiographique de l'enfance du cinéaste à Narbonne – réalisée sans comédiens connus et sur le ton intimiste et détaché, en contraste avec la violence surtout verbale de *La maman et la putain* qui fut mal comprise d'une partie de la critique.

Sa filmographie

1964 Du côté de Robinson (ou les mauvaises fréquentations)

1966 Le père Noël a les yeux bleus

1968 La rosière de Pessac

1970 Le cochon

1971 Numéro zéro

1973 La maman et la putain

1974 Mes petites amoureuses

1977 Une sale histoire

- 1979 La rosière de Pessac (2^e version TV)
- 1980 Odette Robert – Le jardin des délices
- 1981 Les photos d'Alix

PISTES PÉDAGOGIQUES

1 – Préparation

- Avertir de l'aspect déconcertant de la narration, écartelée entre subjectivité et distance ; une page de Marguerite Duras (par exemple *l'Amant*) peut introduire à la fois au thème et au style de la narration.
- A propos de l'autobiographie, après une étude du pacte autobiographique en littérature (Philippe Lejeune), se poser la question de la transposition d'un tel pacte au cinéma :
 - Le problème de la sincérité, qui s'inscrit dans l'attente du lecteur, ne se pose pas de la même façon en littérature et au cinéma : alors que les mots paraissent toujours susceptibles d'être mensongers, les images semblent ne pas pouvoir mentir, s'imposent par leur évidence, et entraînent une forte adhésion ; l'image détient un pouvoir de vérité dont le mot est privé ; la croyance du spectateur en est plus forte.
 - Par contre, que deviennent les « moi » du narrateur et de la personne réelle ? Le cinéma oblige à montrer le corps d'un acteur, distinct bien sûr de celui de la personne de l'auteur ; le « moi » du narrateur peut être traduit par une voix off (= voix qui ne correspond pas à un visage présent à l'écran), mais aussi par l'instance narratrice qui préside à la succession globale des images et des sons : n'y a-t-il pas un glissement du côté de la fiction traditionnelle ? A côté de l'écriture littéraire dans laquelle la superposition de l'écrivain et de la personne réelle semble inscrite dans le monde de la réalité, le cinéma, par sa dimension collective et industrielle, fait dévier l'œuvre vers la fiction (voir précisément l'exemple de *l'Amant* : l'autobiographie romancée de Marguerite Duras devient avec Jean-Jacques Annaud une fiction traditionnelle, le personnage principal s'incluant pour l'essentiel dans le monde de la fiction ; son assimilation à la personne réelle de Marguerite n'est plus un enjeu de l'œuvre) : l'attente du spectateur n'est plus seulement la vie d'une personne réelle, mais une histoire avec ses conventions et ses centres d'intérêt.

2 – Analyse de la première séquence (jusqu'à l'entrée dans l'église)

- Constat de la banalité des décors, des costumes, des accessoires, des gestes : les premiers plans montrent une chambre sans pittoresque, où rien ne retient l'attention, rien ne permet de caractériser le personnage qui y loge ; les gestes de la vie quotidienne (lever, petit déjeuner, départ pour l'école) paraissent accentuer l'insignifiance : le spectateur se met à distance ; il se demande quelle est l'utilité de filmer cela, il a le temps de se poser cette question, et il se la posera à nouveau à plusieurs reprises dans le film (sentiment de longueurs inutiles) ; cette faiblesse déconcertante est caractéristique du cinéma de Jean Eustache et d'autres cinéastes contemporains (Antonioni, Garrel, parfois Jessua, Ackermann, etc.) ; elle reproduit, mime une interrogation sur la vie réelle : quelle peut-en être l'utilité ? a-t-elle un sens ? (voir les interrogations du personnage de Meursault dans *l'Étranger* d'Albert Camus, ou celle de Camus lui-même dans *Le Mythe de Sisyphe* : « Il arrive que les décors s'écroulent... »).
- Cela se trouve renforcé par le procédé de l'ironie : la chanson de Charles Trénet commence par : « Il revient à ma mémoire des souvenirs familiers... » ; le spectateur croit au développement du motif de la nostalgie, mais la chanson se poursuit sur des images de cimetière, de monuments aux morts, de statues militaires (et de bâtiments scolaires !), avec comme paroles « Douce France, cher pays de mon enfance » : le décalage entre la bande-son et l'image fait voir à la fois l'inadéquation de la chanson, et le caractère dérisoire de cette France ; le patriotisme assurément ne représente plus rien, mais même l'amour de son enfance, de son village natal est dénigré, comme s'il s'agissait de fuir à tout prix les lieux communs de la sentimentalité ; cette remise en question d'un romantisme désuet fait penser à l'écriture de Flaubert.
- Le personnage principal, que la caméra accompagne le plus souvent, et dont nous avons la voix off, apparaît comme une sorte de Meursault enfant : on le voit frapper un élève, tout en disant (off) : « Sans raison, sans savoir pourquoi, je l'avais frappé, j'ai regardé ses yeux : il n'y avait pas de colère. » ; l'être

semble dépourvu d'une volonté consciente, il échappe à lui-même, fait l'expérience de sa propre étrangeté et de l'indifférence du monde ; il s'approche ainsi de « l'homme absurde » des existentialistes ; mais c'est aussi un enfant...

- En bref, une certaine « haine du cinéma » (comme on a pu dire pour Flaubert une « haine du roman »), que contredisent ensuite des scènes où l'on finit par oublier cette position initiale, pour découvrir des tentatives, des curiosités, du désir : il en reste une incertitude du projet filmique...

3 – Quelques critiques

« Ce thème bien connu, souvent traité, de « l'inquiète adolescence » est abordé par Jean Eustache avec une sensibilité frémissante, écorchée, d'adulte blessé, mais il y ajoute un souci d'universalisme, de minutie analytique qui vise la distanciation. Et le film demeure en porte-à-faux entre ces deux modalités ; les acteurs aussi, très inégaux, qui, tantôt disent leur texte d'une voix neutre, à la Bresson presque, tantôt s'abandonnent au naturel. Le petit Martin Loeb, fin, discret est excellent. »

Jacqueline LAJEUNESSE – *La saison* – 1975

« C'est dans ces décors voulus que Daniel va devoir passer de l'égoïsme de l'enfance à l'intégration sociale, la reconnaissance de soi comme autre parmi les autres. Il va y découvrir la contrainte sociale qui s'appellera le travail, la famille, les classes (ou au moins les catégories) sans que pourtant il puisse encore s'assumer comme responsable, droit que la famille justement ne lui reconnaît pas. Le chemin de la communication, il va le chercher à travers ses pulsions sexuelles dans la conquête amoureuse. Peu à peu cette communication s'ébauche (sans totalement aboutir toutefois) et le film suit dans son discours cette évolution. »

François CHEVASSU – *La revue du cinéma*

« S'il suffisait d'une certaine austérité de la mise en scène, d'un refus systématique de l'accessoire, d'un découpage rigide enfermé sur chaque séquence, d'une direction d'acteur contraignante avec des comédiens pour la plupart non professionnels qui souvent disent faux ou parlent du moins de façon monocorde, d'une prédilection pour ces moments creux et « intériorisés » de la vie : repas, voyages, rêveries, jeux de regards, etc., alors, oui, ce film serait bressonien.

S'il suffisait encore de se satisfaire d'une vision minutieuse d'une certaine France rurale sans tension ni drame, d'un intimisme parfois goguenard et parfois désespéré, parfois attendri et parfois méprisant, parfois racoleur et parfois suicidaire, on pourrait encore songer soit à Pascal Thomas, soit à Maurice Pialat. Et s'il suffisait, pour finir, d'en croire son titre, *mes Petites Amoureuses* serait aussi un film rimbaldien... C'est sans doute parce que l'univers de Jean Eustache est parfois mal assuré et peu cohérent qu'il invite à des références souvent contradictoires. Il serait toutefois injuste de le limiter à ces influences. »

Frédéric VITOUX – *Positif*

BIBLIOGRAPHIE

- Revue Études Cinématographiques n° 153-155, janvier 1987.
- Philippon Alain, *Jean Eustache*, Coll. Auteurs, Ed. Cahiers du Cinéma, 1995.