

La Jeune Fille au carton à chapeau

Boris Barnet, URSS, 1927,
noir et blanc, muet.



Sommaire

Générique, résumé	2
Autour du film	3
Bibliographie, vidéographie	5
Le point de vue de Stéphane Goudet :	
<i>Haut bas fragile</i>	7
Déroulant	13
Analyse de séquence	20
Une image-ricochet	27
Promenades pédagogiques	28

Ce Cahier de notes sur... *La Jeune Fille au carton à chapeau* a été réalisé par Stéphane Goudet.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du Centre national de la Cinématographie, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche.

2 — Générique - résumé

Générique

La Jeune Fille au carton à chapeau

Boris Barnet

URSS, 1927

70 minutes, noir et blanc, muet.

Titre original : *Dievouchka s korobkoi*.

Producteur : Mehrabpom-Rouss.

Distribution : Arkéion.

Scénario : Valentin Tourkine et Vadim Cherchenievitch.

Photo : Boris Frantsisson et B. Filchine.

Décors : S. Kozlovski.

Interprétation :

Anna Sten (Natacha Korostiéleva), V. Mikhaïlov (son grand-père), Vladimir Vogel (Vogelev, le soupirant télégraphiste ou caissier), Ivan Koval-Samborski (Ilia Sneguirev), Serafima Birman (Madame Irène), Pavel Pol (Nikolaï Matveïevitch Trager, son mari), E. Milioutina (Marfoucha, la servante), V. Popov (le contrôleur de billets à la gare).



Résumé

Natacha Korostiéleva habite dans la campagne enneigée avec son grand-père. Elle confectionne à domicile des chapeaux qu'elle apporte chaque jour à une commerçante moscovite, Madame Irène. Un jour, dans le train pour la capitale, elle rencontre, non sans violence et déplaisir, un jeune homme maladroit arrivé de province, Ilia Sneguirev, qu'elle croise de nouveau quelque temps plus tard. Il finit par lui avouer qu'il est sans logement. Comme Madame Irène a fait comprendre à Natacha qu'il était temps, pour complaire au syndic, qu'elle occupe réellement l'appartement qu'elle est censée sous-louer chez elle, Natacha propose à Ilia d'habiter ce logement et contracte, pour ce faire, un mariage blanc avec lui. Ilia s'installe chez les vendeurs de chapeaux, qui s'empressent de dénoncer l'imposture du faux couple et de demander au syndic son expulsion. Mais Natacha arrive à point nommé à l'heure de l'inspection et accrédite l'idée que le couple est bien vrai, allant, sans vraiment le vouloir, jusqu'à passer une première nuit aux côtés d'Ilia, après avoir raté son dernier train. Au paravant, Nicolaï, le mari de Madame Irène, privé d'argent par sa femme, s'est arrangé pour échanger le salaire dû à son employée avec un titre correspondant aux lots du premier emprunt d'État. Mais il apprend que le billet qu'il a remis à Natacha lui aurait valu le plus gros des lots : vingt-cinq mille roubles. Il part donc en train pour récupérer son titre auprès de son employée, poursuivi par Ilia, qui, en réalité, possède le billet. Ilia prend physiquement le dessus sur le bourgeois, mais annonce à Natacha que désormais il ne peut plus avoir de projet avec elle. Il lui demande de divorcer pour ne pas pouvoir être soupçonné d'être intéressé à sa fortune nouvelle. Mais elle refuse de signer. Son soupirant de campagne, venu jouer son va-tout, règle provisoirement son compte à Nicolaï et celui-ci, au terme d'une méprise, châtie sa femme, à laquelle il reste pourtant largement soumis. Après que le rival sincère d'Ilia a rendu à Natacha son bien, le faux couple enfin devient vrai et s'embrasse passionnément.

Autour du film



Puisque Boris Barnet est peu connu, puisque la bibliographie à son sujet est très réduite et les ouvrages concernés guère accessibles, commençons par esquisser à grands traits sa bio-filmographie :

Boris Barnet naît le 18 juin 1902 à Moscou dans une famille d'imprimeurs. En 1916, il s'inscrit à l'école des beaux-arts et d'architecture. Aux lendemains de la révolution, en 1917, il est engagé au premier Studio du Théâtre d'art de Stanislavski. Il peint des décors et fait des bruitages, mais se rêve acteur en dépit d'un défaut de prononciation. En 1920, il s'engage dans l'Armée rouge et part pour le front. Il attrape le choléra et est rapatrié à Moscou, où il gagne de l'argent en participant à des spectacles de boxe sous le masque d'un champion danois ! Lev Koulechov assiste à son dernier combat et lui propose un rôle de cow-boy nommé Jeddy dans son nouveau film, *Les Aventures extraordinaires de Mister West au pays des bolcheviks* qui sera tourné en 1923-24. Parallèlement à sa participation en tant

qu'acteur ou assistant décorateur à l'atelier Koulechov, Barnet enseigne la boxe à l'école militaire. Il réalise son premier court métrage en 1924, sur la culture physique (*On the Right Track*), joue notamment en 1925 dans *La Fièvre des échecs* de Vsevolod Poudovkine, et, en 1926, co-réalise avec Fédor Otsep les trois épisodes de *Miss Mend*, parfois baptisés *Lettre d'un cadavre* (situé aux États-Unis), *Crime d'un sosie* et *La Mort par radio* dans lesquels jouent Vladimir Vogel, Ivan Koval-Samborski et Boris Barnet lui-même. « Les auteurs se sont fourvoyés en voulant réaliser un film policier soviétique » commente l'un des critiques. « Il faut espérer que *Miss Mend* ne sera pas exporté à l'étranger », conclut un autre après avoir reproché aux auteurs d'avoir dénigré l'armée et la grève et d'avoir montré les fascistes intelligents. Cela n'empêche nullement le Commissariat du peuple aux finances, le Narkomfin, de passer à Barnet la commande d'un film supposé stimuler l'achat d'obligations à lots. Barnet en fera son premier long métrage réalisé seul, *La Jeune Fille au carton à chapeau*. « Le film achevé, écrit François

4 — Autour du film

Albéra, la discussion traditionnelle à laquelle est soumise chaque production au sein des studios porte à Mejrabpom sur les écarts entre le scénario et la réalisation : treize points sont relevés. Les divergences portent sur le personnage de l'étudiant, Ilia Snieguirev. On lui reproche une tendance au "hooliganisme" et on conseille quelques coupures, dont la toilette devant le lavabo¹. »

Un critique, Iakovlev, donne le ton des principaux griefs émis à l'encontre du film : « Ce genre de films, typique de la Mejrabpom, est dangereux dans la mesure où, tout en ayant de grandes qualités cinématographiques et une bonne équipe de comédiens, ils sont parfaitement neutres et en un sens irréprochables. (...) Mais ils désertent la cause de la création du cinéma soviétique, et notamment de la comédie, appelée à remplir des fonctions d'*agit-prop.* » Pour le dixième anniversaire de la révolution, Barnet réalise *Moscou en octobre*, qui ne rencontre nullement le succès (et n'a pas la puissance) de ses équivalents dans la filmographie d'Eisenstein (*Octobre*) ou de Poudovkine (*La Fin de Saint-Pétersbourg*). En 1928, il met en scène l'extraordinaire *La Maison de la rue Troubnaïa*² (de nouveau avec l'acrobate Vladimir Fogel), sur l'exploitation d'une femme de ménage par de petits bourgeois mesquins.

En 1931, le studio Mejrabpom doit donner des gages sur ses convictions et ses engagements politiques en faisant l'apologie de la collectivisation dans la lignée de *La Terre* de Dovjenko, réalisé l'année précédente. Ce sera *La Débâcle* (*Liébodom*), d'après une nouvelle de Gorbounov. En 1933, *Okraïna* (*Le Faubourg*) défend l'idée d'une solidarité de classe (entre cordonniers) par-delà l'hostilité des nations et rencontre un réel succès en Russie comme en Occident, même si la fraternisation finale des soldats allemands et russes fait l'objet d'une censure à Paris. À Moscou, un manifeste apparaît contre le film, signé notamment par Kalatozov. Premier film sonore de Barnet, il est dans ce domaine particulièrement inventif. En janvier 1935, Barnet est distingué du titre d'Artiste émérite de la RSFSR. Il tourne ensuite en Azerbaïdjan (pour la Mejrabpom et Azerfilm) *Au bord de la mer bleue*, où deux amis sont amoureux d'une même kolkhozienne, chef-d'œuvre que la presse russe ne soutient guère. Mejrabpom disparaît l'année suivante et Barnet éprouve bien des difficultés à se faire produire par Mosfilm. En 1939, il adhère au PC et tourne

un des premiers hommages au stakhanovisme dans une mine de charbon du Donbass, *Une nuit en septembre*, avec Stakhanov lui-même comme conseiller technique. En 1940 sort *Le Vieux Jockey*, que la guerre contre les nazis retirera des affiches, qu'il ne retrouvera que dix-neuf ans plus tard.

En 1943, il réalise *Les Novgorodiens* (*Un brave garçon*), où comment un pilote anglais tombe amoureux d'une kolkhozienne. Puis il part pour Alma-Ata. Mais c'est dans les studios de Erevan, en 1944, qu'il tourne le remarquable *Une fois la nuit*, sur la résistance féminine à l'occupation nazie, dans lequel il joue le rôle d'un commandant allemand.

En 1945, il continue sa tournée des Républiques soviétiques et part cette fois à Kiev pour diriger ce qui deviendra deux ans plus tard *L'Exploit d'un éclaireur*, son film d'après-guerre le plus connu et apprécié en URSS, salué comme une grande œuvre patriotique et qui, de fait, est un film d'espionnage complexe et impressionnant. Suivront en 1948 *Pages d'une vie* (sur la réussite d'une jeune femme dans le secteur de la tôle et de la construction automobile) et en 1951 l'édifiant *Un été prodigieux* sur la vie, l'amitié et le travail dans un kolkhoze ukrainien. Après de nombreux projets inaboutis et un documentaire sur la musique d'Ukraine, en 1954, il tourne (« ivre mort » pour ne pas participer à son propre film, selon Otar Iosseliani), le médiocre *Liana*, en Moldavie. En 1956, il revient à Mosfilm pour réaliser *Poète*, qui dépeint la vie d'un artiste qui décide de se mettre au service de la révolution. Mais, en 1957, il achève (avec Erdman) le tournage commencé par feu Youdine d'un des plus beaux films consacrés au cirque, *Le Lutteur et le clown*, merveille d'utilisation de la couleur admirée par Godard et Rivette. En 1959, il part cette fois au Kazakhstan pour tourner *Annouchka*, sur les difficultés d'une femme, ses deuils et ses combats durant la seconde guerre mondiale. Le 12 mars 1959, il reçoit le prix Staline pour l'ensemble de son œuvre. En 1962, il réalise le très moderne et méconnu *Alienka*, d'après Sergueï Antonov, récit polyphonique sur les défricheurs des terres vierges du Kazakhstan organisés en sovkholes. Son dernier film, en 1963, sera *La Petite Gare*, sur les vacances à la campagne d'un vieux savant

¹ François Albéra, *Boris Barnet*, Festival du film de Locarno, 1985, p. 14).

² Le film en français porte parfois également le titre *La Maison de la place Troubnaïa*.

moscovite qui semble vivre une nouvelle jeunesse. Mais en 1964, alors qu'il est à Riga pour un projet de film assez mal engagé (*Le Complot des ambassadeurs*, achevé par Rozantsev), en

proie à la dépression, à la solitude et à l'alcoolisme, il se pend dans son hôtel, avec du fil à pêche, à l'âge de soixante-deux ans. Il est enterré le 12 janvier 1965.

Bibliographie

Le seul livre entièrement consacré à Boris Barnet en langue française est l'ouvrage de François Albéra et Roland Cosandey publié à l'occasion de la grande rétrospective de Locarno en 1985. Sobriement intitulé *Boris Barnet*, publié par les éditions du festival du film de Locarno, il est sous-titré « Écrits, documents, études, filmographie » (284 pages). Il regroupe en effet une biographie de Barnet, la plus complète de ses filmographies, quelques témoignages à son sujet (notamment celui, guère tendre, de sa femme et actrice Elena Kouzmina), des textes du réalisateur lui-même et les principales études consacrées jusqu'alors à son cinéma, signées notamment Noël Burch (« Harold Lloyd contre le Docteur Mabuse, à propos de *Miss Mend*»), Barthélémy Amengual (« Boris Barnet : du cinéma de prose au cinéma de poésie »), François Albéra (*Au bord de la mer bleue* : l'utopie contre le rêve) ou Bernard Eisenschitz (« Un homme léger ou Boris Barnet en metteur-en-scène-soviétique »).

On pourra également se reporter à l'entretien avec Boris Barnett (sic) réalisé par Georges Sadoul et publié par *Les Cahiers du cinéma* en août 1965 (n°169), à la fiche « Boris Barnet » des *Dossiers du cinéma* établie par Barthélémy Amengual en 1971 (Cinéastes II), aux textes sur le réalisateur du *Dictionnaire du cinéma (Les films)* de Jacques Lourcelles, Robert Lafont (coll. Bouquins), en 1992 et à deux articles de la revue *Trafic* :

« Boris Barnet : journal de Moscou », par Bernard Eisenschitz, n° 5, hiver 1993, éd. P.O.L. et « Lettres à sa femme », par Boris Barnet, n° 23, automne 1997, éd. P.O.L.

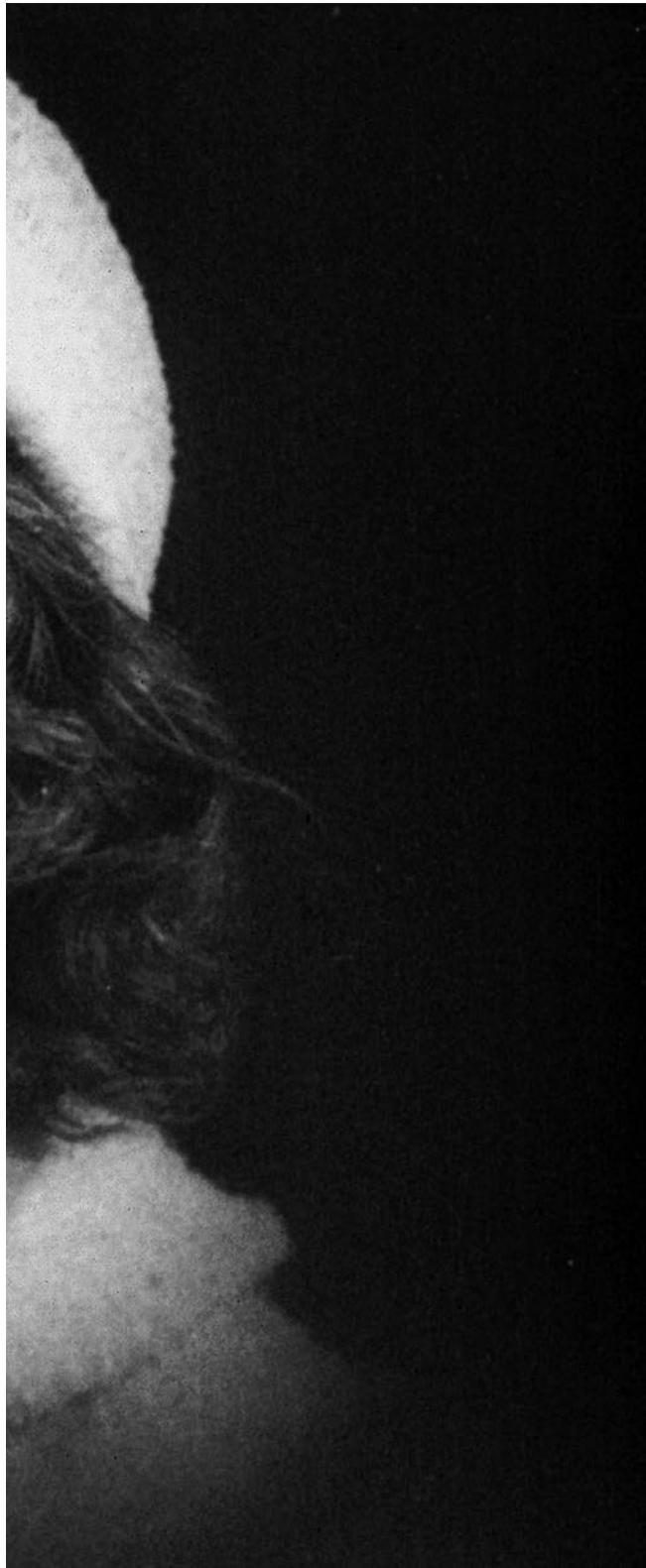
Malheureusement, le livre majeur publié en Russie en 1977, signé M.A. Kouchnirov, *La Vie et les films de Boris Barnet*, n'a jamais été traduit en français. On pourra dès lors se reporter à plusieurs ouvrages sur le cinéma soviétique dont celui coordonné par Jean-Loup Passek, *Le Cinéma russe et soviétique*, éd. L'Équerre/Centre Georges Pompidou, Paris, 1980, à l'occasion d'une rétrospective au Centre Georges Pompidou, au catalogue de la rétrospective plus spécialisée du musée d'Orsay coordonné en 1996 par Aïcha Kherroubi, intitulé *Le Studio Mejrabpom ou l'aventure du cinéma privé au pays des bolcheviks*, publié par la Réunion des musées nationaux et la Documentation française, à l'ouvrage de Natacha Laurent, *L'Œil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline*, éd. Privat, Toulouse, 2001 et enfin à *Gels et dégels (1926-1968), une autre histoire du cinéma soviétique*, sous la direction de Bernard Eisenschitz, éd. Centre Pompidou/Mazotta, Paris, 2002. Sans oublier l'article de Katerina Azarova sur le communautarisme urbain : http://resohab.univparis1.fr/jclh05/article.php3?id_article=29

Vidéographie

Depuis fin 2006, les quatre films les plus importants de Boris Barnet, *La Jeune Fille au carton à chapeau*, *La Maison de la*

rue Troubnaïa, Okraïna et *Au bord de la mer bleue* sont disponibles (à prix modique) chez Bach Films.





Haut bas fragile

par Stéphane Goudet

Hiérarchie

« On tait souvent la vérité, ainsi : que si l'on excepte Eisenstein, Boris Barnet doit être tenu pour le meilleur cinéaste soviétique » écrivait en février 1953 Jacques Rivette dans *Les Cahiers du cinéma* (n° 20). De semblables éloges se trouvent sous la plume de Jean-Luc Godard en 1959 ou des historiens Georges Sadoul, Barthélémy Amengual, Bernard Eisenschitz, Noël Burch ou François Albéra, sans compter les tentatives de réhabilitation suscitées entre autres par les rétrospectives plus ou moins amples organisées en 1980 à Londres, en 1982 à La Rochelle, en 1985 à Locarno ou en 2000 à Moscou et 2002 à la Cinémathèque française à Paris.

On peut même exprimer au sujet de Barnet une intime conviction : si le réalisateur (âgé de vingt-cinq ans !) de *La Jeune Fille au carton à chapeau* était mort à trente-quatre ans, soit juste après avoir achevé, en 1936, *Au bord de la mer bleue*, il serait unanimement salué, aux côtés de Jean Vigo par exemple, comme l'un des plus grands metteurs en scène de toute l'histoire du septième art, ayant réalisé deux autres chefs-d'œuvre au moins pendant cette période, *La Maison de la rue Troubniaïa* en 1928 et *Okraïna* en 1933.

Comment expliquer alors que le nom (d'origine irlandaise) de Barnet demeure à ce point méconnu hors du cercle des plus exigeants cinéphiles, alors que ses films sont tout sauf élitistes ? Une hypothèse s'impose : peut-être est-ce le destin de ses œuvres de rester dans l'ombre de l'histoire, comme un collier délié caché dans la mer bleue ? Tout plongeur qui l'aperçoit s'en croit le découvreur, reforme le collier et s'empresse de le remonter à la surface pour le faire admirer. Mais son collier, fatidiquement, se dénoue et les perles en chemin se dispersent à nouveau. Elles retournent à l'oubli, dont viendra les tirer un tout nouveau pêcheur, guère plus adroit que son prédécesseur. Tout se passe donc comme si l'œuvre de Boris Barnet avait vocation à rester dans l'obscurité (presque secrète) pour conserver intact son pouvoir de fascination, d'éblouissement. Comme si, en un sens, il fallait éviter à tout prix de reconnaître Barnet parmi les grands, pour que les spectateurs, adultes et enfants, loin d'obéir

8 — Point de vue

à la moindre injonction ou prescription socio-culturelle, rencontrent ses films quasiment par hasard et ressentent, en toute subjectivité, son génie comme une évidence, son oubli comme une injustice. Or l'œuvre de Barnet contribue évidemment à créer cette mythologie : le regard vierge des spectateurs s'accorde à l'ingénuité des personnages, révélés à eux-mêmes par une rencontre inattendue, ainsi qu'à l'œil du cinéaste, qui a su, comme personne et sans cynisme aucun, célébrer le charme et l'inventivité des amours naissantes.

Des pieds et des mains

« En travaillant, confiait Boris Barnet en 1927 à propos de *La Jeune Fille au carton à chapeau*, nous avons découvert un fait surprenant et agréable : on peut construire une scène en impressionnant le spectateur non par le montage mais par la mise en scène elle-même. (...) C'est mon premier film personnel et l'enjeu de ce travail, c'est l'acteur. » À partir de cette déclaration, la tentation est forte d'opposer Barnet à son récent mentor, Lev Koulechov, l'inventeur du fameux « effet K. » qui entendait prouver sur un plan pratique et théorique que « tout le pouvoir de l'effet filmique se trouve dans le montage ». Mais à y regarder de plus près dans les écrits et les films de Koulechov, *La Jeune Fille au carton à chapeau* doit sans doute beaucoup plus qu'il n'y paraît au réalisateur des *Aventures extraordinaires de Mr West au pays des bolcheviks*. Car Koulechov a beaucoup travaillé sur le jeu de ce qu'il appelait, bien avant Robert Bresson, des « modèles ». Ainsi écrit-il en 1926 (l'année de son génial *Dura Lex*), dans un texte intitulé « Le travail des mains » : « Le réalisateur conçoit pour le travail du modèle des combinaisons expressives. (...) Il est naturel que les bras et les jambes soient ce qui attire le plus l'attention des modèles et des réalisateurs, ce qui les captive et les intéresse le plus. Étant les parties du corps les plus expressives, elles soulignent les particularités du personnage indiqué par le scénario et sa psychologie. (...) Simultanément, nous savons que les bras peuvent exprimer absolument tout : l'origine, le caractère, l'état de santé, la profession, le rapport d'un homme aux événements ; il en va à peu près de même pour les jambes. Le visage, en fait, exprime tout cela de façon beaucoup plus limitée et plus fade¹. » Quel rapport avec *La Jeune Fille au carton à chapeau* ? Son trait le plus saillant peut-être. Car n'est-ce pas là l'un des

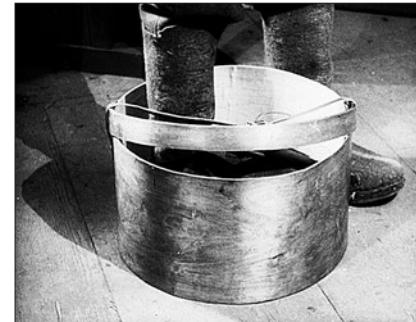
films de l'histoire du cinéma qui expérimente le plus systématiquement et subtilement, conformément au voeu de Koulechov, la force expressive des jambes, et des pieds ?

À pied d'œuvre

Le personnage d'Ilia, singulièrement, est presque entièrement caractérisé par son jeu de pieds – comme on parle de jeu de jambes pour les boxeurs et les grands burlesques. C'est par ses bottes que l'on découvre Ilia dans la scène de la rencontre avec Natacha dans le wagon-lit. Au lieu du visage attendu qui devrait faire suite au carton présentant le personnage et son interprète survient le plan de ses pieds croisés dotés de bottes passablement usées, reposant, couchées, sur une pile de livres. Natacha renifle deux ou trois fois quand tout à coup les bottes



et les pieds précédemment aperçus tombent dans le champ, permettant de suturer les espaces de l'homme et de la femme, et lui encadrent le visage. Alors qu'elle s'apprête à parler à leur propriétaire, les bottes se croisent et nous cachent son visage. Elle toque l'un des pieds, qui se retire du champ. Natacha frappe alors le deuxième, transformé en *punching ball*. C'est alors que le visage de l'homme apparaît à la place de ses pieds, à l'envers, yeux clairs et bouche close, sérieuse. Mais un champ / contre champ avec la moue frondeuse de la jeune fille arrache à l'homme un sourire. Il descend sur terre pour la voir debout et à l'en-droit, mais par inattention marche sur le carton à chapeau, commettant un deuxième impair qui ne peut que différer la rencontre réelle. Associée à ces pieds mal placés, l'entrée d'Ilia dans la vie de Natacha est donc pour le moins indélicate. Lors de leurs retrouvailles dans la salle d'attente déserte de la gare, alors qu'il rampe pour retrouver un rouble sous une rangée de chaises, c'est sa jambe à lui qui une fois de plus frappera le carton à chapeau et, effrayant la jeune femme, permettra à Ilia de retrouver, sous sa chaussure à elle, la pièce dérisoire mais précieuse. Et ce sont encore les jambes qui diront le mieux l'échec de cette deuxième rencontre : il est à genoux devant elle, qui a trouvé refuge dans le coin de la salle. Ne parvenant pas à se justifier, il se laisse choir sur ses pieds écartés qui, de dos, signifient on ne peut plus clairement à quel point il est désolé de l'avoir effrayée. Le résultat de ces « combinaisons expressives » ne tarde pas à se faire jour. Car lorsque Natacha, l'ayant pris en pitié, cherche à retrouver Ilia dans les rues de Moscou, elle se focalise sur un homme qui se tape les pieds l'un contre l'autre, probablement pour se ré-



chauffer. À ses yeux comme aux nôtres, il est donc associé à la seule expressivité de ces jambes. Lorsqu'il accélère le pas, elle lui court littéralement après.

Pourquoi fuit-il ? Se sait-il suivi ? Refuse-t-il de la revoir ? A-t-il peur de commettre un autre impair ? Les hypothèses vont bon train. Mais en réalité, il se précipite dans les pissoirées d'un parc, tandis que sa poursuivante manque de s'écraser contre la paroi. *No trespassing...* On ne sait toujours pas si l'homme qu'elle a pris en chasse est bien Ilia. Tout juste envi-

¹Lev Koulechov, « Le travail des mains » (1926), dans *L'Art du cinéma et autres écrits*, L'Âge d'homme, 1994, p. 128-129.

sage-t-on une autre raison à sa course folle... L'idée est magnifique, qui diffère l'identification de l'homme en ne rendant visible de lui, de l'extérieur de la pissotière, que les bottes enfin figées qui ont attiré l'attention de Natacha au début de la scène. Elle est naturellement formidablement ironique, suggérant un raccourci quasiment indécent, comme si Natacha avait pu poursuivre cet homme (mais lequel ?) par attrait pour son sexe... L'ambivalence de leurs rapports n'en sera que plus grande, jusqu'à l'apothéose de la scène nocturne où ils jouent littéralement au chat et à la souris avec leurs désirs. La sortie de l'homme inconnu apaisé renforce la gêne de la jeune femme et confirme son quiproquo : les bottes ne cesseront plus dès lors de nous tromper sur leur porteur. Quatre bottes et chausures sont accolées, au terme de la nuit commune dans l'appartement : on croit le couple enfin constitué. Mais les bottes d'Ilia contiennent les mains de leur propriétaire et non les pieds de Natacha comme nous l'avions pensé. Plus tard, le télégraphiste croit faire du pied, sous la table, à sa dulcinée enfin conciliante. Mais lorsque Natacha se lève, Vogelev comprend qu'il a lui aussi fait erreur sur la personne, les pieds qu'il caresse étant ceux du grand-père assoupi. En héritier de Max Linder et des burlesques primitifs, Boris Barnet transforme ce fragment corporel parfois considéré comme ingrat en enjeu dramatique et en lieu d'expression de la personnalité et des sentiments humains. Ainsi se traduit son désir de sublimer le trivial, tout comme son goût pour l'inattendu, autrement dit... le contre-pied.

C'est aussi ce travail singulier sur l'expression comique des corps qui fait de Boris Barnet le plus méconnu des grands burlesques. Plusieurs gestes du film, héritiers du théâtre satirique russe, méritent ainsi de figurer au Panthéon du cinéma comique : la gymnastique invraisemblable de la bonne, l'homme endormi transporté avec sa chaise, le baiser final. Trop souvent, on a tendance à réduire l'histoire de ce genre aux seuls territoires français et américain. La France, avec les frères Lumière (qui ont aussi inventé le burlesque, avec par exemple *L'Arroseur arrosé*), mais surtout avec Max Linder et les productions Pathé, première firme cinématographique mondiale jusqu'à la première guerre, puis les États-Unis avec notamment Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Laurel et Hardy et Harry Langdon ont dominé le burlesque muet. Mais on ne

saurait négliger Barnet en Russie ou encore les premiers films d'Ozu au Japon, par exemple.

Jeux de mains...

Venons-en aux mains. Façon de parler, même si, de fait, la fin du film multiplie les coups aussi bien dans la maison du grand-père que chez les *nepman* moscovites. Rien d'étonnant d'ailleurs à ce que la boxe apparaisse dans un film burlesque. C'est presque un passage obligé pour qui veut faire rire, puisque tous les grands s'y sont livrés : Chaplin, de *Charlot et Fatty sur le ring* aux *Lumières de la ville*, Keaton dans le méconnu *Battling Butler* ou encore Jacques Tati dans *Soigne ton gauche* réalisé par René Clément. Spécificité de Barnet dans cette illustre série : il est le seul à avoir réellement été boxeur et professeur de boxe, ce qui l'a certainement aidé à mettre en scène la très belle séquence de mime où Ilia s'entraîne à boxer seul (comme Keaton fait du base-ball tout seul dans *Le Caméraman*), sous l'œil espion d'un Nicolaï qui ne peut guère qu'envier sa forme physique et sa silhouette.

La première bagarre du film (après la petite altercation entre Ilia et un voyageur dans le train) renvoie dos à dos l'ahuri Vogelev et l'escroc Nicolaï, le vrai, comme le faux, soupirant de Natacha. Mais le deuxième affrontement protège la jeune fille, servant les intérêts sentimentaux et financiers du couple légitime qu'elle forme désormais avec Ilia. Vogelev en sort provisoirement vainqueur de Nicolaï, comme pour marquer sa supériorité morale et rendre justice à la sincérité de son amour et à son honnêteté. Tous les moyens et les projectiles sont bons dans cet affrontement. Et l'on ne peut s'empêcher de penser aux batailles de tarte à la crème de l'âge d'or du burlesque américain, contemporain de *La Jeune Fille au carton à chapeau*, comme on peut en voir dans les films de Mack Sennett, de Laurel et Hardy ou, ultérieurement et en couleurs, dans *La Grande Course autour du monde* de Blake Edwards.

L'autre lutte assez violente a lieu entre Nicolaï et sa femme. Le mari, à la perception troublée par l'effort requis par le premier combat contre Vogelev, prend sa femme pour son adversaire lorsqu'elle passe derrière un drap. Il lui saute dessus et, dans un comique de situation qui peut évoquer *Les Fourberies de Scapin* de Molière, la roue de coups sous les encouragements de celui qu'il croit dominer. En molestant sa femme,



Nicolaï poursuit sans le savoir la révolte qu'il a engagée depuis l'arrivée d'Ilia dans son appartement. Ainsi, lui qui s'était montré si lâche et si soumis à sa femme depuis le tout début, n'a-t-il pas hésité à hurler sur elle, comme sur sa bonne, pour obtenir l'adresse de Natacha afin de récupérer le billet gagnant. Mais surtout, ces coups qu'il lui assène sont la continuation et l'amplification du tout premier, donné sans le vouloir, face au trou de la serrure, en imitant Ilia faisant sa gymnastique dans la pièce d'à côté. La vengeance, même inconsciente, est alors ambivalente. Elle renverse les rôles : le faible se montre fort et inversement, de sorte que le spectateur honnête est partagé entre le plaisir de la catharsis que nourrit cette violence, la condamnation morale de l'injustice commise et la compassion soudaine pour une victime odieuse.

Même quand la main ne se referme pas en poing, elle n'est guère valorisée par la mise en scène de Barnet dans *La Jeune Fille au carton à chapeau*. Ainsi est-elle ridiculisée lorsque nous découvrons la photo de Madame Irène affichée sur le bureau de son mari et accrochée au mur. La posture alambiquée de ses mains que s'efforce de reproduire Nicolaï est plus proche de la convulsion ou du contorsionnisme que du raffinement recherché. Certes, Natacha exerce un métier manuel, mais son activité est finalement assez peu montrée, sinon pour valoriser quelques objets singuliers : les chapeaux, leur carton, le fer à repasser brûlant, l'aiguille avec laquelle elle se pique le doigt puis la lèvre pour obtenir un baiser d'anthologie.

Tête à tête

Le visage lui-même, souvent sublimé par la beauté de la pellicule panchromatique, est le lieu des métamorphoses et des grimaces, où le mensonge et la vérité s'affrontent ostensible-

ment. L'un des plans rapprochés, dans ce film qui en comporte bien peu, nous montre Natacha imitant la face de la souris qu'elle est supposée avoir vue. Mais à l'inverse, lorsque le faciès de Nicolaï s'anamalise, il semble qu'il découvre à tous son vrai visage. Quant au tout premier geste de Natacha, il consiste à travestir son grand-père en lui faisant porter le chapeau... En jouant ainsi sur l'indétermination sexuelle dans une scène qui nous apprend dans le même temps l'absence de son père et de sa mère, elle inscrit en filigrane l'un des enjeux du film : l'affirmation de son identité de femme. Ainsi cette même séquence se conclut-elle par la confidence du grand-père : « J'ai peur que tu me quittes. » « Pour me marier ? Ne crains rien », répond Natacha en désignant implicitement Vogelev. Mais c'est sans compter sur la rencontre de l'inattendu, qui, en un sens, fait toujours violence. Ilia piétine son carton à chapeau et la séduit par sa maladresse même, ce que Vogelev s'est montré incapable de faire. Et c'est en se faisant elle-même violence, en se provoquant cette infime blessure de la lèvre qu'elle s'offre finalement à lui. Mais cette aiguille n'a nullement pour fonction de la voir bouche cousue. Car Natacha se révèle aussi ingénieuse qu'entrepreneur, comme si le film racontait *en sous-main* comment une jeune fille en vient à assumer son désir. On songe à une autre piqûre, d'insecte celle-là, entraînant la sensualité de la succion dans *Toni* de Renoir. On suppose que ce rouge à lèvres discret, on ne peut plus naturel, fera définitivement d'elle une femme et l'on envisage la métaphore de la défloraison suggérée par l'écoulement consenti de son sang, sans oublier toutefois que le geste sublime qu'accomplit Natacha est à la fois tendre, merveilleusement inventif et surtout drôle.

Mais nous revient une autre tête : celle qui reste dans la main de Nicolaï lorsqu'il se baisse pour ramasser la statue qu'il a fait choir du sommet de son crâne. Peu avant, le petit commerçant malmené par sa femme s'est *de facto* retrouvé transformé en socle, en piédestal d'une Vénus dénudée, qu'il essayait, sans le vouloir, comme un chapeau fantasque. Le fait que la statue soit finalement décapitée renforce l'ironie du com-



mentaire sur sa vie bourgeoise et sexuelle. Car si cette scène représente une perte financière et artistique (comme, autre *ca-tharsis*, les tableaux agressés dans *La Party* de Blake Edwards, par exemple), si elle dévoile une fragilité insoupçonnée et participe des nombreuses variations autour de la perte de l'équilibre dans l'environnement de Madame Irène, elle met surtout publiquement en scène la soumission de l'homme à sa femme, tout en interrogeant son rapport au désir. Car dans *La Jeune Fille au carton à chapeau*, Barnet s'amuse aussi à mettre à l'épreuve la sexualité du petit commerçant. Sa femme est tour à tour froide, pingre, ébouriffée, hystérique. Le moins qu'on puisse dire est que le metteur en scène ne la rend guère attrayante. Elle tolère un baise-main de son époux mais rejette violemment le second (lorsque la bonne manque de tomber). On comprend alors sans peine qu'il fantasme (surimpression à l'appui) sur la voix de la chanteuse qu'il entend à la radio. Mais on peut également remarquer qu'un plan (de chaussures évidemment) est dévolu au saut du lit du couple de commerçants, où l'on voit un mégot rejoindre ceux qui déjà jonchent le sol. Il suffit à faire naître une hypothèse : et si l'arrivée d'Illa, mettant fin à la ségrégation des espaces entre Madame Irène et son époux, avait provoqué un rapprochement de leur couple (incluant l'exercice de la sexualité ?) ? Quoi qu'il en soit, la virilité de Nicolaï s'en trouve réaffirmée et plusieurs scènes le montrent plus conquérant, même s'il ne peut s'empêcher, juste après, de s'abaisser devant sa femme lorsqu'il réalise, après l'avoir involontairement frappée pour la deuxième et avant-dernière fois (après la chute de la pile de cartons sur sa tête), qu'il est debout, en position de force, et elle accroupie, affaiblie.

La fin du film confirme l'homme dans sa soumission, mais fait tout de même évoluer les rapports du couple, octroyant à Nicolaï une toute petite revanche. Certes, il présente ses excuses les plus plates à sa femme après l'avoir rudoyée. Et quand elle se redresse, il ne peut s'empêcher, comme par réflexe, de se reculer et de retourner à sa place, sans doute apeuré. Mais lorsqu'il obtient l'argent pour acheter les titres, c'est elle qui cette fois tend sa main pour qu'il la baise. Lui, tout en s'exécutant, ne parvient pas à réprimer une sorte de grimace.

« Le cinéma de Barnet est comme un commentaire mineur, intérieur au cinéma soviétique, un point de vue d'en bas, un mélange raffiné de drôlerie et de sensualité, un dégel constant », écrivait Serge Daney dans *Libération* (26 juillet 1982). Nous nous plairons à entendre le terme « mineur » comme un terme musical. Si Eisenstein et Dovjenko représentent le cinéma en mode majeur (jusqu'au génie ou à la grandiloquence), Barnet n'est pleinement lui-même que sur un mode mineur, comme le confirment les échecs (esthétiques) relatifs de *Moscou en octobre* et *La Débâcle*, ses deux films les plus explicitement historiques et politiques. Mais Barnet n'est pas homme à construire des monuments. L'humain seul est sa question. Dès lors, la révision d'une hiérarchie implicite des corps, le privilège accordé aux jambes sur la force expressive du visage et des bras, est en soi une petite révolution et l'expression concrète de ce « point de vue d'en bas » qui souvent aura déjoué les attentes du pouvoir et déconcerté les puissants.

Déroulant

Générique. Cartons initiaux : « Réalisé afin de faire la publicité des emprunts d'État. Il est intéressant pour l'étude des caractères et le lyrisme du sujet. »

1. [00:57] Dans la campagne enneigée, on découvre successivement Vogelev, le caissier de la gare (ou télégraphiste ?), mais surtout Natacha et son grand-père que celle-ci affuble, pour rire, du dernier chapeau qu'elle a réalisé. « J'ai peur que tu me quittes » confie le grand-père avant que Natacha et Vogelev ne partent pour la gare. « Pour me marier ? Ne crains rien » répond Natacha. Sur le chemin, Vogelev se ridiculise et peine à suivre Natacha.

2. [05:22] Vogelev arrive en courant dans la salle où Natacha et de nombreux autres passagers attendent pour acheter un billet. La vente peut commencer. La file d'attente s'écoule jusqu'à ce que Natacha se présente au guichet. Alors tout se fige. Les têtes des femmes qui attendent derrière elle paraissent sortir de son corps.

3. [7:19] Dans le train pour Moscou, Ilia Sneguirev (étudiant de Rabfac désigné dans le premier générique comme un ouvrier de province venu chercher du travail) laisse pendouiller ses pieds bottés devant le visage de Natacha assise sur la couchette inférieure. Elle toque l'un des pieds, qui se retire du champ. Elle frappe le deuxième. C'est alors que le visage de l'homme apparaît à la place de ses pieds. Ilia descend mais, ce faisant, marche dans le carton à chapeau transporté par Natacha. Un homme se moque de lui, mais Ilia le saisit par le col et le secoue. Natacha reprend son carton et interrompt tout contact.

4. [09:11] À Moscou, Ilia court après Natacha qui vient de quitter le train, en vain. Aussitôt sorti de la gare, il s'arrête et s'asseoit sur ses deux piles de livres, dos à la caméra.

5. [10:11] Dans le magasin de chapeau de Madame Irène, la servante Marfouchka s'active pour que tout soit bien propre et net. Par l'escalier en colimaçon qui figure au centre de l'espace apparaît Madame Irène, avant que l'on ne découvre Nikolai Matveevitch, son mari. La femme de ménage époussette l'espace de la caisse debout sur un petit escabeau, dans une position de plus en plus acrobatique, qui suscite la vive inquiétude subite de ses employeurs. Elle se rétablit sans difficulté. Le mari en profite pour baisser une deuxième fois la main de sa femme qui menace de le frapper. Redescendue, la servante annonce la présence du syndic.



Générique



séquence 1



séquence 1



séquence 1



séquence 1



séquence 1

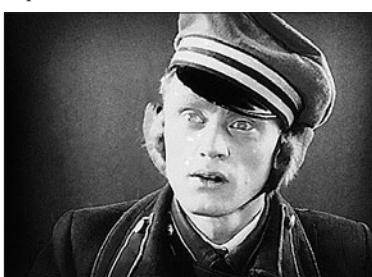
14 — Déroulant



séquence 1



séquence 2



séquence 2



séquence 2



séquence 3



séquence 4

6. [12:55] « Une pièce de l'appartement était en principe pour Natacha, mais elle était en réalité pour Nicolaï Matveïevitch », explique un intertitre. Dans un branlebas de combat indescriptible, les vêtements sont jetés d'une pièce à l'autre pour vider la chambre occupée par le mari. Mais l'inspection a lieu et le mari révèle maladroitement sa présence. Humilié, désolé, le mari baisse la tête devant sa femme hystérique de colère.

7. [14:41] À l'arrivée de Natacha, Madame Irène lui demande de dormir sur place de temps en temps pour ne pas avoir de problème avec le syndic. Un homme se présente, pour qui Natacha sert de modèle. Monsieur, qui l'a entendu arriver, sort tous les cartons à chapeau qu'il entrevoit et en descend une pile spectaculaire. L'homme n'est pas client, mais inspecteur des finances.

8. [17:08] Ilia erre dans Moscou à la recherche d'une chambre. N'en trouvant pas, il retourne à la gare. Dans la salle d'attente déserte, il fait tomber un rouble qui roule sous une rangée de chaises. Il rampe dessous au moment où Natacha entre en haut de l'image à gauche. Avec sa jambe, il *shoote* dans le carton de la jeune femme puis retrouve sa pièce sous son pied. Il sort de la rangée, tandis qu'apeurée, elle se réfugie dans le coin de la pièce. Il est à genoux devant elle. Sur le quai, au moment du départ de Natacha, leur premier dialogue se donne à lire : « Que me voulez-vous à la fin ? Je... J'ai laissé tomber un rouble et je n'ai nulle part où dormir. » Dans le train qui l'éloigne d'Ilia, Natacha sourit.

9. [20:37] Natacha songeuse se confie à son grand père. « J'ai pitié de lui, il n'a nulle part où dormir. »

10. [21:12] Ilia marche dans un Moscou embrumé et industriel. On le voit dormir assis sur un banc dans un parc. Quand il se réveille, il prend ses affaires, se lève et s'asseoit au bout du banc, sans savoir où aller. Pendant ce temps (montage alterné), Natacha le cherche dans la gare puis dans la rue. Elle croit le reconnaître et poursuit un homme qui se met à courir. Mais l'homme trouve refuge... dans une pissotière. Lorsqu'il en sort et qu'elle est enfin en mesure de l'identifier, elle découvre son erreur.

11. [24:38] Madame Irène se prépare à recevoir des invités. Ilia est assis dans la rue sur une pile de livres. Entre alors, par le haut du cadre à gauche, une paire de jambes qui se fige : c'est elle. Elle se poste devant lui et lui parle. Il prend peur et part, laissant sur place la moitié de ses livres. « Vous voulez une chambre ? » lui demande-t-elle. Et tous deux de repartir ensemble.

12. [25:59] À la mairie, Natacha et Ilia signent les papiers officiels d'un mariage on ne peut plus blanc.



séquence 5

13. [27:08] Le nouveau couple fait irruption chez les bourgeois attablés. « Selon votre souhait, je me suis arrangée. C'est mon mari. Il habitera ma chambre » indique Natacha à Madame Irène. « Personne n'entrera. Même si la chambre est à votre nom, elle n'est pas à vous » lui répond-elle. Et la bonne de les pousser vers la sortie avec leur paquetage. Ilia choisit alors de se révolter : « Laissez ma femme tranquille. C'est sa chambre, oui ou non ? C'est par où ? »



séquence 7

14. [29:09] « Voyez ça, précise Madame Irène à ses convives. C'est notre locataire et elle s'est mariée. Veuillez passer dans la pièce voisine ». La pièce est vidée de son contenu par les bourgeois et la bonne, complice. Les meubles mêmes et le tapis sont rapatriés. Mais un homme est oublié là, au milieu du salon, face au faux couple. Ilia enlève un portrait lui aussi oublié au mur et prend la chaise à bras-le-corps. Suivi par sa fausse femme, il évacue les derniers intrus. L'homme déplacé finit par se réveiller, prend sa chaise et va se poser de nouveau près de la table, probablement pour reprendre sa sieste.



séquence 8

15. [30:31] Natacha est figée devant la porte, face à son faux mari et dos à nous. Dans la pièce adjacente, la bonne bientôt aidée par un convive tire sur le tapis et déplace Natacha de l'autre côté de la porte. Elle tend les bras vers Ilia qui lui porte secours. Les personnes qui tiraien sur le tapis sont renversées et Nicolaï se retrouve transformé en socle, en piédestal, avec une petite statue de Vénus dénudée sur la tête. Natacha et Ilia se couchent par terre pour voir ce qu'il est advenu du tapis. « Ça va tomber », crie une convive, tandis que tous sont tendus vers l'homme qui risque de casser la sculpture. Elle tombe effectivement mais sur ses pieds, provoquant le rire hilare de Madame Irène et de son mari. Mais quand celui-ci se baisse pour la ramasser, il n'en relève que la tête détachée. Les faux époux se serrent la main. « Au revoir, mari, je passerai vous voir un de ces jours » précise Natacha en partant.



séquence 8

16. [32:07] « La première nuit s'est bien passée » nous dit un intertitre. Si Ilia se réveille seul, le couple de bourgeois a dormi ensemble. Torse nu, Ilia utilise ses livres comme haltères et se consacre à quelques exercices physiques, bientôt imité par Nicolaï qui, par le trou de la serrure, espionne son locataire indésirable au corps enviable. Par inadvertance, il frappe sa femme avant de se confondre en excuses. Dans la chambre adjacente, Ilia boxe seul, se déchaîne, tombe, se masse les jambes et les bras avant d'aller se laver.



séquence 9



séquence 10

16 — Déroulant



séquence 12



séquence 13



séquence 14



séquence 14



séquence 15



séquence 16

17. [34:35] Nicolaï Trager apporte au syndic une lettre de délation rédigée avec sa femme pour dénoncer leur sous-locataire absentéiste et son faux époux, dont ils demandent l'expulsion.

18. [35:27] À la caisse, Nicolaï, qui n'a plus que quelques roubles et des titres, supplie en vain sa femme de lui donner un peu d'argent. Natacha arrive, accueillie avec un grand sourire par Monsieur. Elle revendique le droit d'obtenir sa paye. Madame Irène sort de l'argent et le jette à son mari : « Paye cette garce. » Mais profitant du départ de sa femme, Nicolaï empoche l'argent et l'échange d'autorité contre un titre qui fait office de bon de loterie, non sans avoir coché sa perte. Radieux, de retour près de sa femme, il chante.

19. [38:06] Les deux représentants du syndic effectuent la visite de contrôle suscitée par la lettre de délation. La bonne leur ouvre en jubilant. Elle fait comme sa maîtresse et marche sur la pointe des pieds pour suivre les deux hommes. Son maître la bouscule pour la précéder et imite à son tour sa femme. Elle le suit en s'efforçant, alors qu'elle est toute petite, de regarder par dessus son épaule. Ilia est soumis à l'interrogatoire. Mais au moment où il est questionné sur l'absence de sa femme, celle-ci apparaît : « Je suis là. » Natacha entre et lui saute au cou pour l'embrasser. Le plus vieux des deux hommes du syndic, un rien voyeur, double ses lunettes pour voir leurs effusions, avant que l'un et l'autre ne s'éclipsent. Fou de joie, Ilia veut embrasser Natacha pour la remercier, mais elle prend ses distances. Il se rapproche d'elle et de la fenêtre. À tour de rôle, ils se regardent. Le vieil homme du syndic revient en se cachant cette fois les yeux d'une main, pour chercher sa canne restée plantée dans le sol.

20. [41:16] « Prêtez-moi trente kopeks jusqu'à demain pour mon billet de retour », demande Natacha à Ilia, qui fouille sa poche et lui donne une pièce. Le faux couple converse aimablement, tandis qu'en banlieue, Vogelev attend le retour de celle qu'il aime. Natacha qui continue de discuter avec Ilia réalise trop tard qu'elle a raté le dernier train. Elle part en courant... puis revient. Il lui propose de l'accueillir... chez elle. Tous deux ont l'air dépité. Mais Ilia sourit en fermant la porte, tandis que Vogelev désespère.

21. [43:23] « Ayant manqué son train, Natacha dormit chez Ilia », confirme un intertitre. Elle est cachée derrière deux cercles de cartons à chapeau. Tous deux, à même le sol, font mine de dormir mais se regardent en cachette. Il s'asseoit les yeux fermés, puis se lève. « Vous ne dormez pas ? » « Je dors ! », répond Natacha. « Ah... » Mais lorsqu'il retourne se coucher, c'est elle qui s'asseoit. En grattant son carton à chapeau, elle imite le bruit supposé de la souris. « J'ai peur, il y a une souris... », crie-t-elle. Il se redresse et se met en position de chien ou de chat à l'affût, un genou à terre,



séquence 17



séquence 18



séquence 19



séquence 21



séquence 22



séquence 22

le museau dressé, puis tape des pieds sur place pour effrayer la souris fantôme. Ce faisant, il se rapproche d'elle. Elle montre à quel point la souris était grande puis imite son museau. Pas dupe, il part et se met le tissu sur la tête. Mais surgit une véritable souris. En la voyant, Natacha hurle : « Mon dieu, un rat ! » L'homme lui fait un clin d'œil, puis se recouvre la tête de son foulard. Au réveil, on les croit réunis. Mais Natacha est déjà dans le train, partie sans prévenir et sans le titre « offert » par Nicolaï.

22. [47:23] Nicolaï, justement, a les yeux fermés et des écouteurs sur les oreilles. Il imagine la chanteuse qu'il écoute et l'orchestre qui l'accompagne, bientôt interrompus par un homme annonçant les résultats imminents du tirage au sort des lots du premier emprunt d'État. Le lot le plus élevé (vingt-cinq mille roubles) correspond au numéro du titre qu'il a remis à Natacha. Après avoir vérifié sur son calepin, il hurle, trépigne, arrache sa veste et va chercher la bonne, puis sa femme, pour avoir l'adresse de celle qui à ses yeux l'a volé. Ilia à l'écoute de ses cris comprend la situation et part en courant vers la gare, bientôt suivi par Nicolaï pour qui tous les moyens de transport sont bons.

23. [50:54] Dans la maison du grand-père, Vogelev assiste Natacha qui termine un chapeau. Il se brûle avec le fer, ce qui la fait rire. Il tente de lui faire du pied, sourit en pensant qu'elle se laisse faire, alors qu'il n'a de contact qu'avec les pieds du grand-père endormi. Face à son air bête, elle se lève. Il paraît sidéré. Elle s'amuse de l'erreur sur la personne.

24. [52:18] Nicolaï arrive en courant et pousse le grand-père sur la passerelle. Surpris de son entrée brutale dans la pièce, Vogelev en tombe à la renverse. Le bourgeois sourit, jette la chaise et se met à genoux devant Natacha, à qui il déclame une flamme bien soudaine, allant jusqu'à lui demander sa main avant de la supplier de lui restituer le billet contre de l'argent. « Je l'ai oublié dans la chambre d'Ilia », répond-elle en toute innocence. Il reprend son argent, se fait plus animal encore et menaçant. Ilia court dans la forêt et renverse à son tour le grand-père. Natacha se saisit du fer à repasser et de ciseaux pour se défendre en cas d'agression. Caché derrière le rideau, son soupirant dépose une plante verte pour pallier lui aussi toute attaque... Soudain, une main retient Nicolaï en agrippant sa veste. Il est jeté dehors, le nez dans la neige, suivi de sa veste et de son chapeau. Vogelev saute sur place comme s'il allait se mettre en action et répliquer. Mais il rejoint Nicolaï dans la neige.

25. [55:03] « Voici votre titre, vous avez gagné vingt-cinq mille roubles » annonce Ilia à Natacha. Elle écarquille les yeux puis hurle de joie en laissant tomber le titre pour lui sauter dans les bras et danser en tournoyant dans la pièce. « Adieu ! », lui dit alors Ilia. Mais elle lui saute dessus et le retient par le manteau à l'intérieur de la

18 — Déroulant



séquence 24



séquence 24



séquence 25



séquence 26



séquence 26



séquence 28

pièce. Dehors, le bourgeois et Vogelev se redressent, ayant échangé leur chapeau sans s'en rendre compte. Les deux amoureux sont assis côté à côté sur une banquette. Elle est nette à l'arrière-plan, hésitante, se mordillant les lèvres et triturant son tablier. Il est à l'avant-plan, stoïque. « Je voulais vous dire, j'accepte... d'être votre femme. » À plusieurs reprises, la netteté bascule. C'est lui qui est net et elle qui devient floue lorsque résonne cette sentence : « Maintenant, je ne peux pas, adieu. » Et Ilia se retire, tandis que le grand-père, par précaution, s'écarte de sa route pour ne pas être de nouveau bousculé. Les deux autres prétendants vaincus s'échangent leur chapeau et se serrent la main dans la neige.

26. (57:38) Ilia, écrit une lettre : « Je vous prie d'annuler mon mariage avec Korostleva, parce qu'elle a gagné vingt-cinq mille roubles et pourrait penser que je l'ai épousée par intérêt. » Puis il écrit : « J'accepte... » et laisse des points de suspension à compléter. Nicolaï incite la bonne à replacer l'armoire et restitue le fauteuil. Il ramasse les affaires de son sous-locataire, tout souriant, et le fait asseoir. « Votre épouse préférerait de l'argent, précise-t-il. C'est avec le plus grand plaisir... », « C'est Natacha qui a l'emprunt », le coupe Ilia. Nicolaï s'énerve, joue des bras, plie les genoux, tourne sur lui-même, ne sait plus où donner de la tête. C'est à ce moment-là que Natacha arrive. Le corps baissé, tendu vers elle, il la regarde avec avidité. Il retire son manteau et lui saute au cou. « Rends le billet », crie-t-il en l'étranglant. Dans la pièce d'à côté, Ilia profite des derniers instants avant de quitter son logement.

27. (59:52) « Avant qu'il ne soit trop tard, Vogelev a décidé de faire sa déclaration à Natacha » nous dit un intertitre. Il arrive en carriole, un bouquet de fleurs à la main. Natacha est allongée par terre, apparemment inconsciente, fouillée par le bourgeois, quand Vogelev pénètre dans la pièce. Il pose les fleurs au-dessus d'elle et s'en prend à son agresseur. Elle en profite pour prendre un peu de recul. Vogelev et Nicolaï se battent comme des chiffonniers. La bonne prend fait et cause pour son patron et, cachée par le poêle, plante une fourchette dans les fesses de son opposant.

28. (1:01:39) Natacha retourne dans sa chambre. Le fauteuil désormais fait face à la porte d'entrée. La pièce paraît vide. Mais sans qu'on puisse le voir, sur ce fauteuil repose un mot adressé à Natacha. Elle repose le mot et s'apprête à sortir en faisant la moue. Mais elle ferme la porte et regarde droit devant elle. Elle frappe contre le carton à chapeau pour qu'on lui dise d'entrer ou pour réveiller l'homme qui se cache



séquence 28



séquence 28



séquence 29



séquence 30



séquence 31



séquence 31

dans le plan... Elle sourit. Une tête avec casquette, de dos, émerge du fauteuil. « Signe la demande de divorce »... Il lui tend un stylo dont elle s'empare. Sur le carton à chapeau, elle s'appuie pour écrire. Elle lui tend le mot derrière elle, sans le regarder. Il quitte la pièce. Elle jubile et vient se positionner dos à nous, derrière le fauteuil. Les deux adversaires à bout de force et tout débraillés continuent à se défier et à se frapper sans ménagement. Ilia entre dans l'autre pièce avec le mot dans la bouche. « Moi, Korosteleva, je n'accepte pas. » « Pourquoi vous moquez-vous de moi ? » demande Ilia. Elle se rend près du porte-manteau et s'empare d'une aiguille. Elle reprise le vêtement et tout à coup se pique le doigt. Il lui prend la main et suce la plaie pour arrêter l'écoulement du sang. Elle réfléchit, se pince la lèvre et la pique à son tour, faisant pression sur ses lèvres pour accélérer le saignement. Il sourit. Elle se rapproche de lui et lui tend son visage. Ils s'embrassent.

29. [1:04:14] De leur côté, Nicolaï et Vogelev sont épuisés. Madame Irène fait son retour, catastrophée. Son mari, à la perception troublée par l'effort, la prend pour son adversaire lorsqu'elle passe derrière un drap et il lui saute dessus avant de la rouer de coups, encouragé par Vogelev. Il s'apprête à lui casser une chaise sur le dos quand elle parvient à sortir son visage de sous le drap. Vogelev entre dans la chambre et assiste à la suite du baiser. « Voici votre titre », dit-il à demi nu avant de repartir se battre. Ilia lui court après et le ramène de force vers Natacha.

30. [1:05:22] Dans la chambre à côté, Nicolaï présente ses excuses à sa femme qui a une serviette sur le crâne. Madame Irène cherche sous son matelas et tend de l'argent à son époux : « Idiot, achète cent titres » dit le carton en lettres énormes. Il sourit et compte l'argent. Elle lui tend sa main pour qu'il la baise. Il grimace un peu et l'embrasse.

31. [1:06:11] Dans la chambre, Natacha essaie tant bien que mal de rhabiller Vogelev dont la chemise est en lambeaux. Ilia puis Natacha lui chuchotent à l'oreille. Il sourit et les deux l'embrassent en même temps. Il est radieux, mais quand les deux amoureux se penchent de nouveau vers son visage, c'est pour s'embrasser à pleine bouche sous ses yeux. Gêné, il se tourne.

Fin de la copie vidéo (à vingt-cinq images seconde) à 1:06:42.

Analyse de séquence

Premier extrait : Découverte des protagonistes

Carton 1 : « Tous les jours, le caissier de la gare, Vogelev cherchait à la rencontrer... (V. Vogel) »

Plan 1 : Plan général. Arrivée, par le coin supérieur gauche du cadre, de Vogelev courant sur le pont (constituant une diagonale complète) qui emjambe une rivière recouverte de neige.

Carton 2 : « Elle », Natacha Korosteleva et son grand-père vivaient dans une petite maison (A. Sten et V. Mikhailov).

Plan 2 : Plan général sur la maison sous la neige, entourée par une barrière de bois.

Plan 3 : Plan rapproché buste sur le grand-père souriant, assis dans un fauteuil en cuir. Des bras nus de femme, manches retroussées, entrent dans le cadre. Les mains ajustent et réajustent un chapeau sur la tête du grand-père au visage androgyne. Amusés, tous deux s'embrassent.

Plan 4 : Plan d'ensemble sur l'intérieur de la maison, avec à l'avant-plan le couple enlacé en plan rapproché taille. La jeune fille, toujours de dos, serre la main de son grand-père, ôte le chapeau et s'en recoiffe. Elle tire sa révérence et s'enfonce à l'arrière-plan à gauche pour aller se mirer dans la pièce d'à côté.

Plan 5 : Gros plan sur le miroir qui surcadre la jeune fille en plan rapproché



Plan 3



Plan 6



Plan 7



Plan 10

ceinture. L'image est en partie floue, déformant son visage, qu'elle admire pour voir si le chapeau lui sied. Elle se l'enfonce sur la tête en riant et fait un signe de la main en se retournant vers son grand-père.

Plan 6 : Plan rapproché buste sur le grand-père qui ôte ses lunettes pour la regarder.

Plan 7 : Plan rapproché taille sur la jeune fille de face parlant, une main en avant, mais le chapeau abaissé sur les yeux. Elle le relève et pour la première fois, nous voyons directement son visage et ses yeux bleus lumineux.

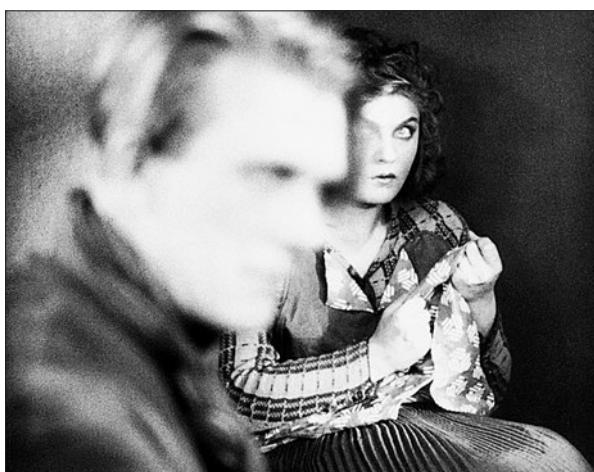
Plan 8 : Le cadre dans le cadre constitué à l'avant-plan par une porte et un rideau valorise la profondeur de champ qu'investit, à la demande probable de Natacha, le grand-père, après s'être levé de son fauteuil. La lumière valorise les chapeaux sur les présentoirs. Le vieillard sort un carton et range un premier chapeau.

Plan 10 : Retour au plan rapproché taille sur Natacha qui, tout sourire, couvre à présent son chef d'un bonnet blanc.

C'est donc au plan sept que l'on découvre vraiment le visage et la beauté de l'héroïne, incarnée par la sublime Anna Sten, que l'on reverra dans *Les Frères Karamazov* dirigé par Fyodor Otsep en 1931, puis dans *Nana* en 1934, mais aussi, parce que Sam Goldwin voulait en faire l'équivalent de Marylin Monroe ou de Greta Garbo dans *We live again* réalisé en 1934 par Rouben Mamoulian (avec Fredrich March) et *Soir de noces* mis en scène par King Vidor en 1935 aux côtés de Gary

Cooper. Auparavant, ce sont ses mains qui la désignent, autrement dit sa force de travail, son outil privilégié, ajustant le chapeau qu'elle vient de confectionner. Mais le contexte dans lequel son geste s'inscrit n'est que très peu professionnel. L'essayage a certes lieu, mais à domicile et, faute de tête maternelle à portée de main, Natacha couvre le chef de son grand-père que le port du chapeau féminise pour son plus grand contentement. Aussitôt le titre du film inscrit sur l'écran,

Boris Barnet désigne donc la profession de son héroïne, mais plus encore la complicité qui l'unit à son grand-père et la fantaisie proche de l'enfance qui habite leur datcha. On relèvera évidemment que l'absence (non formulée) des parents non seulement favorise le rapprochement de deux générations distantes, mais laisse ouverte la question de possibles père et mère de substitution. Or le couple de commerçants pour lequel elle travaille et qui, sous la contrainte, finit par l'ac-



cueillir sous son toit a sensiblement l'âge de l'avoir pour fille. Voilà qui renforce d'autant notre hostilité à l'égard de ces petits-bourgeois odieux et ridicules qui, quant à eux, semblent fort heureusement sans descendance. Quant à la substitution sur la tête de Natacha du chapeau qu'elle a réalisé par son bonnet blanc simple et quotidien (au plan 10), elle vient mettre fin à un double travestissement : sexuel, mais aussi social. Car si la jeune fille fabrique ces chapeaux, elle n'a absolument ni le droit ni les moyens de les porter, sinon comme modèle éphémère dans le cadre commercial de la boutique (à la manière, par exemple, de l'héroïne de *Lettre d'une inconnue* de Max Ophuls).

Le film s'ouvre donc sur un jeu *dans l'image* qui est également un jeu *avec l'image*. Car tout est fait pour différer la découverte de ce visage tour à tour enfantin et merveilleusement sensuel. Après avoir été assez longtemps hors champ, son faciès ne se dévoile que très progressivement. Ainsi lorsqu'elle pose le chapeau sur sa tête, elle salue de dos avant de s'enfoncer dans le plan. Puis on la retrouve en reflet brouillé dans le miroir en train d'ajuster l'accessoire. Son image paraît alors grimacer, constituant la figure d'une enfant-clown qui ne s'est pas encore vraiment découverte femme, sinon au détour d'un jeu guère plus sérieux que celui de la poupée. Or l'image brouillée de la jeune fille au miroir (puis aveuglée quand le chapeau lui est enfoncé sur les yeux) anticipe sur le gros plan de Vogelev qui, à son arrivée à la datcha, cherche à voir à l'intérieur alors que

la vitre est couverte de neige. Lorsqu'il a dégagé la vue, Natacha très vite protège d'ailleurs son intimité de ce regard intrusif en tirant le rideau. Un peu plus tard, c'est la femme de ménage qui apparaît de la sorte, faisant émerger son visage de la surface presque entièrement blanche des carreaux qu'elle lave avec une force et une conviction outrancières.

Ce jeu sur l'accès différé aux visages par le recours à des surfaces opaques ou déformantes renvoie le film au plaisir ludique qui préside à sa mise en scène. Combien d'entrées et de sorties de champ nous surprennent par leur orientation, leur vitesse ou par l'échelle de plan qu'elles révèlent ? L'une des beautés de *La Jeune Fille au carton à chapeau* tient à l'inventivité de ces irrutions impromptues. Comment de même oublier le plan unique, d'une modernité sidérante, où les deux amoureux sont assis côté à côté sur une banquette de la datcha, elle, dans un premier temps, parfaitement nette à l'arrière-plan, hésitante, se mordillant les lèvres et triturant son tablier, lui, à l'avant-plan, stoïque et flou ? « Je voulais vous dire », ose-t-elle, « j'accepte... » Mais lorsqu'elle prononce la partie décisive de la phrase « ... d'être votre femme », la mise au point bascule et se focalise sur l'homme. Dès lors, un jeu s'instaure entre le net et le flou, qui accentue la soudaine distance entre ces faux époux qui n'osent se dire leurs sentiments. Plus ou moins précis, l'œil bleu de Natacha est dardé sur Ilia qui n'arrive pas la regarder en face. Naturellement, cette oscillation répétée n'est nullement gratuite. Elle ren-

voie à l'hésitation des protagonistes, à leur incapacité à sceller, à fixer leur avenir commun. « Maintenant, je ne peux pas, adieu », répond l'homme qui entend, par son refus, prouver son désintéressement, à défaut de son désintérêt pour la jeune fille. En d'autres termes, le couple sera réellement formé lorsque sera confirmée leur appartenance au même espace, au même régime de visibilité.

Deuxième extrait : Vogelev accompagne Natacha

Carton 1 : Tous les matins, Natacha livrait ses chapeaux à Moscou...

Plan 1 : La campagne enneigée filmée en plan d'ensemble. Natacha précède Vogelev qui porte son carton au premier plan. Tous deux se dirigent vers la passerelle qui conduit hors champ vers la gare. Au cœur du plan, un repli, un dénivelé qui escamote les corps et fait hésiter Vogelev qui s'accroche à la rampe de bois, tandis que la jeune fille est déjà loin devant.

Plan 2 : Contrechamp sur la passerelle, comme si la caméra l'avait franchie. En plan d'ensemble, avec une composition qui tend vers la diagonale gauche-droite, on voit Natacha et Vogelev arriver. Natacha se retourne pour voir où en est son soupirant.

Plan 3 : Raccord regard. Plan moyen sur la passerelle, face à Vogelev qui, agrippé à la rampe, essaie de remonter la pente, mais peine à le faire.

Plan 4 : Contrechamp sur Natacha en plan rapproché taille et légère contreplongée. Elle paraît le sommer d'arriver.

Plan 5 : Retour au plan 3. Même échelle de plan, même action. Tant bien que mal, Vogelev arrive à monter et termine cadré en plan américain.

Plan 6 : Contrechamp sur le visage de Natacha, cette fois en gros plan. Elle fronce les sourcils et recule la tête, sceptique.



Plan 1

Plan 7 : Retour au plan sur Vogelev qui sourit béatement en plan rapproché taille, enfin stabilisé.

Plan 8 : Contrechamp très rapide sur Natacha.

Plan 9 : Retour aux motifs et à la valeur du plan 7. Mais Vogelev déchante et baisse la tête.

Car face à lui (**plan 10**, identique au plan 8), Natacha a l'air grave et tend le bras.



Plan 2

Plan 11 : Retour au plan rapproché sur Vogelev (identique au plan 9). Il lui tend son carton à chapeau. La main de la jeune fille entre dans le cadre, ce qui permet un raccord sur le geste lorsque nous repassons au contrechamp sur la jeune femme (**plan 12**). Elle baisse les paupières avec, peut-être, un rien de mépris.

Plan 13 : Plan moyen frontal sur Vogelev qui réajuste son col et joint ses mains de-



Plan 3



Plan 4



Plan 5



Plan 7



Plan 14



Plan 15



Plan 16

vant lui. Mais il glisse en arrière et redescend debout la pente qu'il avait vaincu. Il chute et remonte très vite sur la passerelle et essaie de remonter mais tombe. Aussitôt cette chute survenue, plan rapproché taille (**plan 14**) en contre-plongée sur Natacha qui tourne le dos et part. Retour en plan moyen (**plan 15**) sur Vogelev et derrière lui la passerelle enneigée. Il glisse de nouveau. Plan de demi ensemble (**plan 16**) sur Natacha qui se retourne rapidement mais ne s'arrête que pour lui dire au revoir d'un geste de la main. Elle continue de s'enfoncer dans l'image.

Plan 17 : La passerelle en plan de demi ensemble. Vogelev prend son élan pour rentrer dans le champ et surmonter l'obstacle en courant et en s'aidant de la rampe. **Plan 18 :** Plan identique au plan 16. Mais la femme, très loin de la caméra, est sur le point de disparaître à l'horizon, ce qu'elle accomplit lentement. Il s'agit donc désormais d'un plan général, puis d'un plan vide dominé par la blancheur de la neige et la pâleur du ciel.

Plan 19 : Plan d'ensemble de profil sur la course de Vogelev dans un plan dont la partie basse est consacrée à la blancheur de la neige et la partie haute à une rangée d'arbres obscurs. Il traverse le plan à toute allure.

Plan 20 : Plan d'ensemble sur une salle d'attente, où patientent, assises, une majorité de femmes. Deux corps à l'avant-plan de dos, une rangée de femmes assises à l'arrière-plan et au centre une lumière : seule Natacha reste debout et se place près du comptoir puis se recule.

Plan 21 : Même échelle de plan que le plan 18, même si le plan a l'air plus large

encore. Mais cette fois, c'est le corps sombre de Vogelev qui le traverse de droite à gauche en courant sur l'horizon. **Plan 22 :** Reprise du plan 20, là où on l'avait laissé. Surgissement de Vogelev qui traverse le plan de droite à gauche et se rue sur son guichet. Toutes les personnes qui étaient présentes constituent en un clin d'œil une file d'attente dont Natacha est le centre.

Plan 23 : Plan rapproché buste sur Vogelev qui a enlevé son couvre-chef. Il pose une casquette sur sa tête et se saisit de la première pièce.

Plan 24 : Plan rapproché taille sur les personnes en file indienne, de dos, qui attendent. La file avance très très rapidement jusqu'à ce que Natacha se présente au guichet. Là, tout se fige.

Cette séquence burlesque (comique de répétition compris) ridiculise le soupirant Vogelev et indique clairement le peu de chances qu'a ce dernier de conquérir, en dépit de ses efforts, l'impitoyable Natacha. Le principe de variation inhérent au genre permet à Barnet de faire rire à la fois des chutes et de leur évitement, lorsque le caissier redescend la pente debout. Quelles que soient leurs modalités, ces glissades répétées confirment son invraisemblable maladresse, son incapacité à maîtriser pleinement son corps et sa propension à être dominé par l'espace plutôt qu'à le dominer. Mais cette scène est également un exemple remarquable du soin apporté par Boris Barnet au découpage, au jeu sur les échelles de plan et aux raccords inédits, à l'instar du saisissant surgissement de Vogelev dans la

salle d'attente de la gare. L'éloignement de Natacha, quant à lui, est signifié par le maintien du point de vue au plus près de Vogelev et par une échelle de plan quasi invariable, dans une logique de champ / contrechamp mesurant la distance géographique autant que psychologique qui se creuse sous nos yeux. Comme son maître Lev Koulechov dans l'extraordinaire *Dura Lex* (1926), Barnet a recours aux plans d'ensemble ou aux plans généraux quasi déserts sur le sol de Russie enneigé que traversent de rares silhouettes isolées attirées par l'horizon. En résultent des plans presque abstraits, jouant sur des gammes de blanc et de gris en aplats, une douzaine d'années après l'acte de naissance du suprématisme de Malevitch. Mais c'est surtout du théâtre constructiviste que se nourrit cette esthétique. « *La Jeune Fille au carton à chapeau*, écrit Jacques Lourcelles (dans la lignée de Paul Davay), se situe à un véritable carrefour d'influences, là où se croisent celle de Koulechov pour le montage et celle du théâtre "constructiviste" pour la stylisation dépouillée du décor, celle de la FEKS (Fabrique de l'acteur excentrique), qui recommandait un jeu irréaliste, saccadé, caricatural et celle des burlesques américains qu'adorait personnellement Barnet. » Peu d'extraits illustrent aussi bien ce « carrefour d'influences¹. » Mais, de fait, nombreux sont les décors « stylisés », « dépouillés » qui font explicitement référence au constructivisme : que l'on songe à la salle

¹ Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1992, p. 787.

d'attente déserte de la gare de Moscou, traversée en son centre par l'enfilade des bancs sous laquelle se glisse Ilia, ou bien à l'escalier en colimaçon qui s'élève au centre du magasin de Madame Irène pour établir le lien entre son commerce et ses appartements privés. Que l'on pense surtout à la chambre de Monsieur, vidée en urgence pour faire croire au partage démocratique de l'espace avec sa jeune modiste. Ce jeu du remplissage ou de

l'évidement se trouve au cœur du film, aussi bien dans la répartition des aires géographiques globales (la campagne *versus* Moscou) que des espaces clos, publics et privés. Il participe du goût de l'épure manifeste chez Barnet, qui va de pair avec la naïveté qu'il aime à célébrer. Comme si chaque espace devait réinventer le monde, repartir du néant, pour que des sentiments plus purs puissent y trouver place.

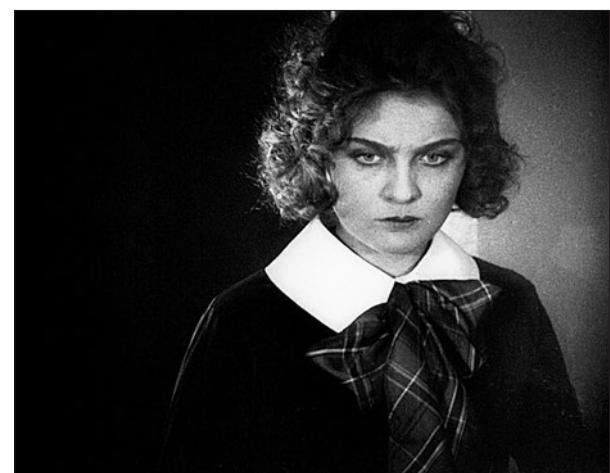
Troisième extrait : la demande de divorce (1.01.39)

Plan 1 : Un fauteuil en cuir de dos face à une porte dans la chambre vide que le jeune couple s'est appropriée. Elle entre, regarde le fauteuil face à elle puis sur sa gauche.

Plan 2 : Raccord dans l'axe. Elle scrute partout autour d'elle et revient vers le fauteuil, face à elle.



Plan 1



Plan 2



Plan 4



Plan 5

26 — Analyse de séquence

Plan 3 : Raccord dans l'axe arrière et retour au plan 1. Elle s'approche du fauteuil et se saisit d'un mot.

Plan 4 : Nouveau raccord dans l'axe avant. En plan rapproché taille, on la voit lire cette lettre puis réfléchir.

Plan 5 : Retour au plan 3. Elle replace le mot là où elle l'a pris. Elle se retourne, donne l'impression qu'elle va quitter la pièce, mais ferme la porte devant elle et se retourne.

Plan 6 : Nouveau raccord dans l'axe pour revenir à un plan rapproché taille de Natacha qui touche sur son carton à chapeau, comme si elle voulait signaler sa présence à quelqu'un ou être invitée à entrer... ce qu'elle a déjà fait ! Elle sourit.

Plan 7 : Retour au plan 5. Une casquette apparaît, une tête. Ilia se lève du fauteuil et lui parle.

Plan 8 : Plan italien de face d'Ilia qui a la lettre et un tissu en main. « Signez la demande de divorce » dit-il. Il lui tend la lettre.

Plan 9 : Plan italien de face sur la jeune femme qui relit la lettre. Elle prend le stylo qu'il lui tend.

Plan 10 : Retour au plan 7.

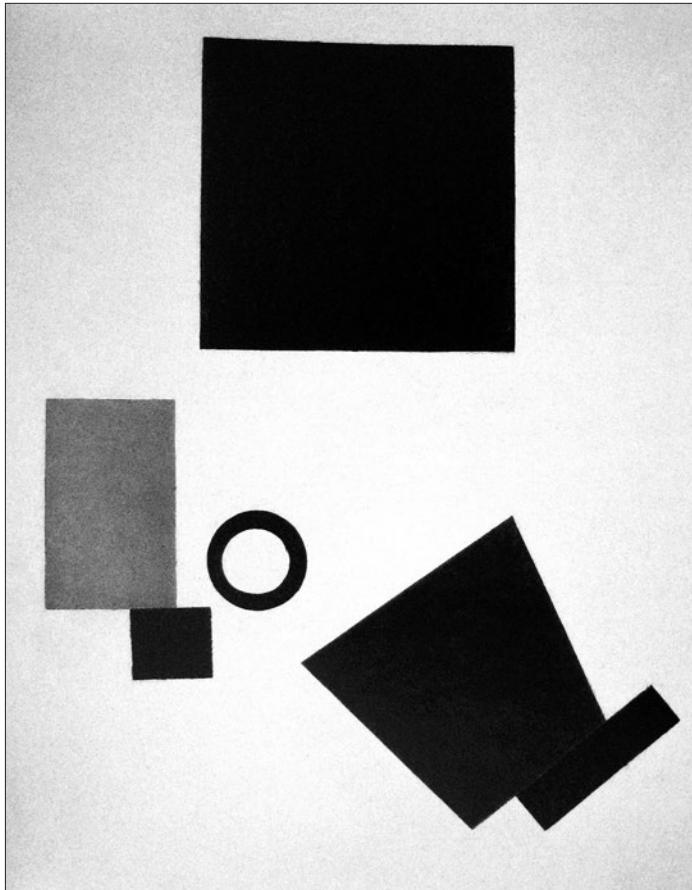
Plan 11 : Plan rapproché de dos et décadré du cou aux cuisses de Natacha penchée sur son carton à chapeau utilisé comme support pour écrire.

Plan 12 : Reprise du plan 10. Elle finit d'écrire et, sans le regarder, lui tend le papier. Il le prend sans le regarder et sort. Elle se précipite, visiblement heureuse, de l'autre côté du fauteuil, nous tournant désormais le dos en plan moyen, penchée vers la porte.

Comme dans la séquence de la gymnas-tique ou de la nuit commune, la chambre occupée par Ilia est des plus dépouillée. On croit même cette fois que l'espace a été déserté par son locataire provisoire. Mais son corps est là, inscrit dans le plan et pourtant invisible, assoupi dans le fauteuil en cuir qui fait face à la porte d'entrée et à sa visiteuse. Ce n'est pas la première fois qu'Ilia est présent sans être apparent. Déjà, dans la salle d'attente de la gare, il était caché par la rangée de bancs et surgissait du ras du sol au grand étonnement de Natacha. Mais cette fois, c'est le spectateur et non plus Natacha qui est dupé et ne réalise pas tout de suite sa présence dans le champ. Un autre effet d'écho se fait entendre dans cette scène. La signature du papier sans même le lire puis

sa réception sans le moindre coup d'œil renvoient au mariage blanc accepté par Ilia sans même prendre connaissance du contrat après une courte suspension du geste. Cette fois, le papier sera rempli mais dans un sens différent de ce qui est attendu, la surprise de l'apparition de l'homme précédant la découverte de l'ex-cédent textuel. Mais ce qui est le plus remarquable dans cette séquence, c'est bien son découpage d'une simplicité déconcertante, fondée sur le champ / contre-champ et le raccord dans l'axe, maintes fois pratiqué dans un esprit on ne peut plus ludique. Après avoir joué au chat et à la souris, les amoureux jouent une dernière fois à cache-cache. Car l'amour pour Barnet ne saurait être qu'un jeu d'enfant prolongé dans le monde des adultes.





UNE IMAGE-RICOCHET

Autoportrait en deux dimensions de Kasimir Malevitch, 1915 (Stedelijk Museum, Amsterdam).

Ou comment dresser l'autoportrait d'un homme (ou le portrait d'une femme) simplement par la combinaison de figures géométriques élémentaires et sans chercher le moins du monde la ressemblance. « Du point de vue des Suprématistes, les apparences extérieures de la nature n'offrent aucun intérêt. (...) L'art arrive à un désert, dans lequel il n'y a rien de reconnaissable en dehors de la sensibilité », écrit Malevitch dans Le Suprématisme comme modèle de la non-représentation.

Mais en voyant certains plans de La Jeune Fille au carton à chapeau sur la plaine russe sous la neige, on songe également à la fameuse Composition suprématiste : blanc sur blanc (1918, MOMA de New York), surnommé Carré blanc sur fond blanc. Avant même le début des années 1920, les œuvres de Malevitch, jugées inutiles, voire dangereuses, sont interdites d'exposition, le pouvoir assurant désormais la promotion du politiquement correct « réalisme socialiste ». Ce qui n'empêche nullement certains cinéastes de prolonger ses recherches formelles pour leur propre compte, avec les spécificités de leur champ d'expression.

Promenades pédagogiques

Promu « travailleur émérite des arts » en 1936, adhérent du Parti communiste à partir de 1939, Boris Barnet n'a semble-t-il guère été réfractaire au régime soviétique. Mais de toute évidence, dans son cinéma, cette dimension politique reste secondaire, à l'image de cette scène d'*Okraïna* (1933) où pendant le discours patriotique sur le sacrifice beau et nécessaire des fils de l'URSS, le réalisateur se focalise, en contrepoint et contre-champ, sur un ivrogne qui boit en cachette. Barnet n'est pas homme à se vouer corps et âme à faire œuvre de propagande, ce qui n'empêche nullement d'analyser l'idéologie de *La Jeune Fille au carton à chapeau*. On commencera évidemment par relever que le film est une commande officielle du Narkomfin, le Commissariat du peuple aux finances. Il est explicitement destiné à promouvoir les obligations à lots de l'État, qui avaient déjà inspiré, dans le champ des arts, *La Maison de Gleb Alexeev*, *Merveilles en cage* d'Alexis Tolstoï et surtout *Le Tailleur de Torjok*, réalisé par Protazanov en 1925. Dans cette optique de film publicitaire, trois scènes principales retiennent l'attention : le don du titre, en guise de vol et d'arnaque, par Nicolaï à Natacha, le tirage au sort des billets gagnants par un enfant in-

nocent et la commande finale de Madame Irène à son mari d'aller « acheter cent titres » (elle qui refusait jusqu'alors de lui donner le moindre rouble), comme si naturellement le fait de tomber sur un billet gagnant était presque assuré. On peut imaginer l'équivalent de la Française des jeux commandant *Le Million* à René Clair... Pour autant, même si cette donnée contraint les scénaristes et le réalisateur, elle est moins porteuse d'idéologie que ne le sont les définitions des personnages.

L'un d'entre eux, particulièrement truculent, fait l'objet d'une satire féroce et idéologiquement marquée : Marfoucha, la bonne à tout faire du couple Trager. Elle incarne avec drôlerie la figure de la trahison des siens. Qu'on la voie jubiler en ouvrant aux deux hommes du syndic venus expulser Ilia ou planter une fourchette dans les fesses de Vogelev, adversaire de son patron, elle ne cesse de manifester combien elle s'est identifiée aux intérêts de la classe qui la domine. Cette aliénation (dans une perspective marxiste) trouve son expression burlesque dans le sens surréel de l'équilibre dont fait preuve la servante lorsqu'elle traque, du haut de son escabeau, la poussière des meubles, dans une scène irrésistible à laquelle Otar Iosseliani rend explicitement hommage dans *La Chasse aux paillons*.

Le contexte sociologique et historique du récit doit également être rappelé. L'un des arrière-plans du film est la pénurie de logements qui frappe la capitale russe dans les années 1920. C'est bien cette crise qui jette Ilia à la rue et, sans domicile, le condamne à dormir sur des bancs qui eux-mêmes finissent par être surpeuplés et conduire à son expulsion.

L'historienne Katerina Azarova explique le contexte his-



torique du récit : « Le communautarisme urbain de la Russie soviétique naît au cours de la "Réforme révolutionnaire du logement", autrement dit, la répartition égalitaire de mètres carrés habitables, entre 1918 et 1922 (...), en référence au "partage noir" qui dès 1917 opère la répartition des terres entre les paysans. Au cours de cette Réforme, annoncée comme une mesure nécessaire et prévue pour aider les citadins démunis, s'instaure l'habitation communautaire – logements, généralement de grandes dimensions, mais prévus pour une seule famille, avec une cuisine, une chambre de bonne, un wc et une salle de bains, qui sont partagés par plusieurs familles, dont chacune bénéficie d'une pièce. Cette

Réforme devait permettre de résoudre - bien que temporairement et partiellement – la crise du logement. (...) Elle devait également servir quelques objectifs idéologiques – tels que la guerre contre la mentalité et le mode de vie "petit-bourgeois", ou le rapprochement des représentants des différentes classes et différents milieux sociaux, réunis par ce nouveau voisinage communautaire, pour entamer la réelle création d'une société égalitaire¹. »

C'est à partir de 1922 que l'Inspection sanitaire recommande de laisser aux habitants le choix du ou des locataires avec lesquels ils acceptent de résider pour densifier l'habitat urbain. Mais de multiples différends et règlements de compte se produisent, qu'évoquent également deux nouvelles de Mikhail Boulgakov, *Cœur de chien* (éd. Véria, 1992) et *L'Appartement de Zoïka*.

Plus généralement, *La Jeune Fille au carton à chapeau* est l'un des représentants de « l'âge d'or du cinéma soviétique » (Aïcha Kherroubi) qui correspond à la Nouvelle Politique Économique (NEP), promulguée par Lénine le 21 mars 1921 et officiellement abolie par Staline le 6 janvier 1930, mais



abandonnée en réalité quelque années plus tôt, lorsque sont promulgués les premiers plans quinquennaux et lorsque Troski, qui avait imaginé la NEP, est condamné à l'exil (le 15 novembre 1927). Bernard Eisenschitz, dans un chapitre du livre *Le Cinéma russe et soviétique* intitulé « Le cinéma de la NEP » (p.54) en rappelle l'origine et les grands principes : « En mars 1921, lorsque se réunit le X^e congrès du PC, la situation du pays est dramatique. Le communisme de guerre est à bout de souffle. Les paysans refusent de livrer leur production, beaucoup d'usines ont fermé et les citadins sont repartis en grand nombre dans les campagnes. Les magasins sont vides. La guerre civile, à peine terminée, a laissé une situation désespérée. (...) Si la Nouvelle Politique Économique n'est pas un "retour" au capitalisme, c'est un assouplissement certain : on réduit les réquisitions et on augmente les prix d'achat aux paysans. On autorise non seulement l'artisanat et le commerce privé, mais aussi les petites fabriques (jusqu'à vingt ouvriers). On essaie d'attirer les investissements occidentaux. Du coup,

¹ Pour le texte intégral : http://resohab.univ-paris1.fr/jclh05/article.php3?id_article=29

beaucoup de choses changent. Les marchandises ressortent sur les étals. L'exode rural reprend. Les couches moyennes resurgissent, les fameux *nepman*². »

C'est précisément cette classe des *Nepman* que raille le film à travers Madame Irène et son mari Nicolaï. Car cette phase de libéralisation économique et sociale bénéficia à ceux que les communistes appelaient les « ennemis de classe », les commerçants, au détriment des « travailleurs », que le Parti déclarait représenter. La richesse des vendeurs de chapeaux relève en un sens de l'imposture. Quel est leur talent au juste, si ce n'est celui d'exploiter les mains habiles de Natacha, la réelle force de production du film, occasionnellement transformée en mannequin pour faire la démonstration de la beauté de ses créations ? Pendant tout le film, les époux Trager multiplient les escroqueries. Non contents de spolier autrui (de la chambre allouée par le syndic à Natacha), ils mentent aux représentants de l'État avant de jouer, auprès de ceux-ci, les odieux délateurs. Puis Nicolaï, dans le dos de sa propre femme, détourne l'argent du ménage et l'échange contre une obligation à lot qu'il constraint Natacha à accepter en lieu et place de son salaire. Enfin, il supplie Natacha à genoux de l'épouser, sans bien sûr éprouver pour elle le moindre sentiment (contrairement aux deux autres héros). Nicolaï, à l'image de sa classe, est clairement prêt à tout pour s'enrichir.

Mais Natacha et Ilia restituent aux *nepman* la monnaie de leur pièce. Plus encore, ils leur rendent *coup pour coup*. Car eux aussi, en contractant un mariage blanc, trompent les autorités, bien plus d'ailleurs qu'ils ne dupent les commerçants, qui ne tardent guère à les dénoncer. Plus curieux, eux aussi se mentent, mais sur le mode du jeu de séduction, comme dans la scène de leur nuit partagée. Les concernant toutefois, le mensonge est moral et finalement les sert. Dans tous ses films, Barnet n'aime rien davantage qu'entrelacer le vrai et le faux, mais sur une modalité autre que Koulechov dans *Les Aventures extraordinaires de Mister West au pays des bolchéviks*, où un Américain et son cow-boy garde du corps (interprété par Boris Barnet) se rendaient, contre l'avis de leurs proches, en URSS mais étaient manipulés par une bande d'escrocs qui, pour leur soutirer de l'argent, leur faisaient visiter un pays de terre brûlée, conforme

aux caricatures de bolchéviks vues dans la presse américaine. C'est la confusion du vrai et du faux qui passionne le réalisateur de *La Jeune Fille au carton à chapeau*, bien plus que leur opposition didactique. Le chanteur lyrique des *Novgorodiens* (1943) meurt réellement dans un paysage dévasté qui s'est peu à peu mué en décor d'opéra tragique. Plus précisément, le faux finit presque toujours, chez lui, par devenir vrai. Le fils qui fait mine d'être mort dans les tranchées d'*Okraïna* sera abattu par les siens pour trahison, même si Barnet lui offre le temps d'un dernier sourire. Dans son chef-d'œuvre de 1927, *Ilia*, le faux mari de Natacha, finira très probablement par l'épouser, comme leur baiser le suggère. De même, la souris imaginaire que la jeune fille invente (à l'image du loup dans *La Chèvre de Monsieur Seguin...*) s'incarne soudain lors de leur première nuit côté à côté. Mais il y a plus subtil : les titres du premier emprunt d'État sont eux-mêmes, en quelque sorte, des mensonges qui deviennent vérités, des fortunes virtuelles qui parfois se réalisent. La contrainte est respectée à la lettre, mais le film autorise donc une possible lecture critique de la commande.

Cette confusion du vrai et du faux entend rester fidèle à la complexité du réel, quand le cinéma soviétique officiel (génies exceptés) tend souvent à la simplifier, à la réduire au profit de messages préexistants qu'il faut véhiculer. La beauté du cinéma de Barnet est dans cette tension entre son apparente naïveté, son souci explicite de rendre compte du bonheur le plus simple (ce papillon fragile dont les couleurs s'altèrent lorsque des doigts, furent-ils précautionneux, l'étreignent) et sa justesse dans la restitution des plus riches contradictions humaines. Encore une fois, c'est l'invention du geste qui porte et résout ce conflit et permet de contester, par l'incongruité, les attentes psychologiques et idéologiques en tous genres. Ses écrits insistent d'ailleurs sur ce point : l'action doit se nourrir de contrepoints gestuels. Barnet aimait ainsi à commenter une scène de discussion entre les deux rivaux masculins d'*Au bord de la mer bleue* pour laquelle il avait demandé à ses acteurs de parler en mangeant des citrons crus. Grimaces incontrôlées, mimiques déplacées garanties. La fuite paradoxale engagée par Ilia dans *La Jeune Fille au carton à chapeau*, lorsqu'après avoir dormi sur le banc, il voit Natacha se présenter à lui, prépare



celle, célèbre, qui figure dans *Au bord de la mer bleue* (film cité dans la récente exposition de Jean-Luc Godard au centre Georges Pompidou). Aliocha et Youssouf, qui croyaient Macha noyée, au lieu de lui sauter au cou, fuient en la voyant repaire vivante, rapportée sur la plage par les flots. De même dans *La Maison de la rue Troubnaïa*, la bonne rebrousse chemin lorsqu'elle est acclamée par l'immeuble presque entier. Le geste chez Barnet s'inscrit dans notre mémoire comme un fait de résistance involontaire au récit principal. Comment oublier, par exemple, celui qui ouvre l'inégal *Annouchka* (1959) ? L'héroïne porte son bébé à la hauteur de sa joue pour vérifier s'il a les fesses trempées. Associé au quotidien, ce mouvement suscite pourtant une impression de jamais-vu. Car il n'y a guère qu'en danse qu'on assiste à de tels portés, mais la finalité généralement en est bien moins triviale. Combien de cinéastes osent consacrer toute une séquence - à fortiori la première - à la juste prémonition d'un désir d'uriner ? Et cependant combien de gestes témoignent avec cette force, par la seule sensation, de l'intimité qui unit une mère et son enfant ? La scène est d'autant plus belle que son calme précède le cataclysme : quasiment tout ce qui est apparu ici sera très prochainement

détruit, la ville comme l'enfant. En cette séquence apparemment anodine accrochée à un souvenir futile se concentre une époque tranquille et heureuse, à jamais révolue pour l'héroïne.

« En Russie, nous combattons toujours le passé, raconte l'historien du cinéma Naum Kleiman, directeur du musée du cinéma de Moscou. Pendant la Perestroika, on a commencé à mettre en cause les anciennes avant-gardes, à les accuser de complicité avec le stalinisme. Mais Barnet ne convenait pas davantage : il est trop "normal", trop heureux. On disait : "Barnet est formidable, puisque Tarkovski l'aimait". Évidemment, ce n'est pas un argument. (...) Aujourd'hui, Barnet a du succès auprès du public du Musée, mais les réalisateurs ne le comprennent pas. Il y a chez lui ce qui leur manque actuellement : sa naïveté géniale, son goût du bonheur². »

² Bernard Eisenschitz, « Le cinéma de la NEP », dans *Le Cinéma russe et soviétique*, éd. L'équerre, Centre Georges Pompidou, 1981, p. 54.

³ Gels et dégels (1926-1968), *Une autre histoire du cinéma soviétique*, sous la direction de Bernard Eisenschitz, éd. Centre Pompidou/Mazotta, Paris, 2002, p. 19.



- *Alice* de Jan Svankmajer, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Argent de poche* de François Truffaut, écrit par Alain Bergala.
- *Cinq Burlesques américains*, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Cerf-volant du bout du monde* de Roger Pigaut, écrit par Gérard Lefèvre.
- *Chang* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, écrit par Pierre-Olivier Toulza.
- *Le Cheval venu de la mer* de Mike Newell, écrit par Émile Breton.
- *Le Cirque* de Charlie Chaplin, écrit par Charles Tesson.
- *Courts métrages*, écrit par Jacques Kermabon et Pascal Vimenet.
- *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang, écrit par Alain Bergala.
- *Le Corsaire rouge* de Robert Siodmak, écrit par Michel Marie.
- *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy, écrit par Michel Marie.
- *Edward aux mains d'argent* de Tim Burton, écrit par Charles Tesson.
- *L'Étrange Noël de Mr Jack* d'Henry Selick et Tim Burton, écrit par Pascal Vimenet.
- *Le Garçon aux cheveux verts* de Joseph Losey, écrit par Jacques Aumont
- *Gosses de Tokyo* de Yasujiro Ozu, écrit par Charles Tesson.
- *L'Histoire sans fin n°1* de Wolfgang Petersen, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Homme invisible* de James Whale, écrit par Charles Tesson.
- *Jeune et innocent* d'Alfred Hitchcock, écrit par Alain Bergala.
- *Jour de fête* de Jacques Tati, écrit par Jacques Aumont.
- *Katia et le crocodile* de Vera Simkova et Jan Kusera, écrit par Anne-Sophie Zuber.
- *Les Lumière*, écrit par Vincent Pinel.
- *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming, écrit par Carole Desbarats.
- *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, écrit par Charles Tesson.
- *Le Passager* d'Abbas Kiarostami, écrit par Charles Tesson.
- *Peau d'Âne* de Jacques Demy, écrit par Alain Philippon.
- *Porco Rosso* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Princess Bride* de Rob Reiner, écrit par Jean-Pierre Berthomé.
- *Rabi* de Gaston Gaboré, écrit par Luce Vigo.
- *Le Roi et l'oiseau* de Paul Grimault, écrit par Pascal Vimenet.
- *Storm Boy* d'Henri Safran, écrit par Luce Vigo.
- *La Table tournante* de Paul Grimault, écrit par Jean-Pierre Berthomé
- *Les Vacances de Monsieur Hulot* de Jacques Tati, écrit par Carole Desbarats.
- *La Vie est immense et pleine de dangers* de Denis Gheerbrandt, rédaction collective (D. Gheerbrandt, D. Oppenheim, psychanaliste, M.-C. Pouchelle, ethnologue).
- *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio de Sica, écrit par Alain Bergala et Nathalie Bourgeois.
- *Le Monde vivant* de Eugène Green, écrit par Jean-Charles Fitoussi

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.

Mise en page : Thomas Jungblut.

Photogrammes : Laboratoire Pro Image Service.

Repérages : Jean-Charles Fitoussi.

Impression : Raymond Vervinckt.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce Cahier de notes sur... *La Jeune Fille au carton à chapeau* a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national de la Cinématographie, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche.

© *Les enfants de cinéma*, décembre 2006.

Les textes et les documents publiés dans ce Cahier de notes sur... ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*. 2 rue de Turenne - 75004 Paris.