

Une grande fille Âmes en ruines

Jean Beaulieu

Numéro 322, avril 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/93580ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Beaulieu, J. (2020). Une grande fille : âmes en ruines. *Séquences : la revue de cinéma*, (322), 16–17.



Une grande fille

Âmes en ruines JEAN BEAULIEU

« Une grande fille diffuse de toute part une lumière cendrée et blafarde, notamment grâce à la désaturation des couleurs, procédé conférant aux scènes une teinte presque sépia qui accentue ainsi la grisaille de la Russie soviétique sous Staline. »

Leningrad, automne-hiver 1945. Dans cette ville exsangue où un siège de près de 900 jours a été levé un an et demi plus tôt, il est étonnant de constater à quel point les bâtiments se trouvent étrangement bien préservés (du moins à l'écran). Seulement, derrière les façades en apparence indemnes, il n'en va pas de même pour ses habitants... surtout pour ces ex-combattants revenus du front brisés de l'extérieur, soignés par un personnel brisé de l'intérieur dans l'hôpital militaire où se passe en grande partie l'action du film. Bref, tous portent les stigmates de la guerre, qui ne fait en définitive aucun gagnant.

Film d'après-guerre donc, sans combats armés, vu à travers la lorgnette de personnages féminins (le scénario étant inspiré du roman *La guerre n'a pas un visage de femme*, de Svetlana Alexievitch, nobélisée en 2015, et basé sur des témoignages de femmes soldats de l'Armée rouge racontant leurs expériences pendant la Seconde Guerre mondiale), *Une grande fille* ne se laisse pas apprivoiser facilement. Certains plans s'étirent plus qu'il ne faut, imprimant un rythme parfois languissant à ce (déjà assez) long métrage. Toutefois, le spectateur ira de surprise en surprise, incapable de prévoir les intentions des héroïnes, dont la dérive sentimentale et psychologique n'obéit à aucune logique, sinon la leur. Il y sera question, entre

autres, d'euthanasie, de suicide, de viol, de maternité de substitution, d'homosexualité ou de bisexualité, d'inégalités sociales, de chantage... autant de sujets encore « chauds » dans la Russie actuelle.

Les lésions morales semblent vraiment être ce qui passionne le plus Kantemir Balagov, jeune réalisateur russe qui s'était fait remarquer en 2017 à Cannes, à 25 ans, avec son premier long métrage *Tesnota* (*Une vie à l'étroit* en français, ou *Closeness* en anglais), autre portrait de société sombre et sclérosant (contemporain celui-là), dégageant des relents de tensions ethniques, de violence et d'antisémitisme, où se démarquait déjà une jeune femme forte.

La grande fille du titre de ce second opus, surnommée la Girafe (ou *Beanpole* en anglais), c'est Iya, aide-soignante dans le susdit hôpital, elle-même en proie à des crises de catatonie causées par suite d'un choc post-traumatique (non explicité) et marquées par des hoquets spasmodiques. Elle a aussi la garde du petit Pashka, que son amie Masha lui avait confié pendant son séjour au front.

Le récit s'articule évidemment autour de ces deux protagonistes féminins aux corps contrastés et complémentaires, les hommes occupant un rôle plus secondaire, servant surtout à actionner les ressorts dramatiques (et parfois comiques) du

scénario. Notons Nikolay, le médecin qui dirige l'établissement, qui abrite des squelettes dans son placard, puis Stepan, le soldat invalide qui flirte un peu avec Iya pour se prouver qu'il est encore vivant, et le jeune Sasha, fils d'une famille aisée et prétendant de Masha à qui il apporte des vivres.

Toutefois, l'intrigue semble basculer progressivement, passant de la stoïque et soumise Iya, mince géante blonde presque albinos, à l'incandescente et exubérante Masha, sorte de petite belette à la chevelure foncée avec reflets roux, dont le caractère se révèle beaucoup plus complexe et ambigu, et qui assume pleinement ses contradictions. Il conviendra d'apprécier le jeu exceptionnel des deux actrices principales (toutes deux des nouvelles venues au cinéma), tant Viktoriya Miroshnichenko (Iya) et Vasilisa Perelygina (Masha) illuminent l'écran, donnant chair et âme à leurs personnages atypiques.

En dépit d'un sujet campé dans les jours qui suivirent la Seconde Guerre mondiale, le cinéaste a tenu à imprégner à son film une facture des plus modernes, notamment avec la succession de travellings dynamiques et une caméra tenue à l'épaule. Pas étonnant qu'*Une grande fille* ait obtenu le Prix de la mise en scène dans la section Un Certain Regard à Cannes l'an dernier. Mais, contrairement à *Tesnota*, composé de plans et séquences très sombres à l'image (hormis la finale), *Une grande fille* diffuse de toute part une lumière cendrée et blafarde, notamment grâce à la désaturation des couleurs, procédé conférant aux scènes une teinte presque sépia qui accentue ainsi la grisaille de la Russie soviétique sous Staline.

Saluons à cet égard la perspicacité de Balagov et de sa chef opératrice (l'encore plus jeune Ksenia Sereda) d'avoir su éviter le piège du « film d'auteur cadré en 4:3 dans un noir et blanc contrasté » et de s'être plutôt livrés à une étude chromatique à la symbolique obsédante et impénétrable. Car dans presque tous les plans se côtoient le vert, couleur souvent associée à l'espérance (d'une vie meilleure, de renouveau?) et surtout attribuée ici aux objets, notamment des segments de papier peint ou d'aplats de peinture sur les murs, et aux vêtements (la veste d'Iya, la robe de Masha, qui tourne de bonheur à l'idée de la revêtir pour rencontrer les parents de son fiancé), et l'orangé ou le rouille qu'on retrouve aussi dans les vêtements (dont le pull du petit garçon lors d'un épisode tragique), mais surtout sur le reflet des visages ou de la peau, éclairés parfois par la seule lueur d'une bougie ou d'un lampadaire la nuit (sans compter la couleur édulcorée du sang illustrée par l'épistaxis de Masha ou la cicatrice qui s'ouvre sous la chemise d'un patient), qui peut suggérer la mort, la maladie

ou le climat de sourde désolation qui accable une population qui vient tout juste d'échapper au rouleau compresseur nazi.

Balagov cultive aussi un sens aigu de l'ellipse (notamment lors des scènes où la mort frappe), des silences et du non-dit, quitte à laisser certaines questions sans réponse. Par ailleurs, la famine qui a sévi durant le siège et les passe-droits dont bénéficie toujours une certaine classe privilégiée sont aussi évoqués de façon subtile, parfois dans les dialogues, parfois dans l'image (ou une combinaison des deux). Par exemple, lorsque le petit Pashka fige devant le groupe d'éclopés amusés qui lui demande d'imiter un chien, une voix s'élève et dit : « Et où aurait-il vu un chien, puisqu'ils ont tous été mangés ? » Plus tard dans le film, la scène où Sasha vient présenter Masha à ses parents s'ouvre sur la mère de celui-ci (femme d'appartchik condescendante envers son fils et méprisante envers sa future fiancée) se dirigeant vers sa somptueuse résidence, de retour d'une promenade avec son chien de race.



Certains pourraient reprocher au réalisateur d'*Une grande fille*, malgré la distanciation historique, d'avoir tracé ce portrait implacable d'une société déréglée, paraissant tout entière hypnotisée sous l'effet du syndrome de stress post-traumatique, en utilisant une approche esthétisante. Néanmoins, Aleksandr Sokourov, avec qui le cinéaste a étudié, serait fier de son disciple. On pourrait même affirmer que Balagov est ce qui est arrivé de mieux au cinéma russe depuis l'émergence d'Andrei Zvyagintsev (*Le retour, Faute d'amour*), et qu'avec lui la relève semble assurée. ▲

1. Iya, la grande fille du titre, surnommée la Girafe

2. Deux actrices débutantes exceptionnelles : la brunette Vasilisa Perelygina et la blonde Viktoriya Miroshnichenko