

BARBE À PAPA (LA)

Peter Bogdanovich | 1973 | Etats-Unis

GENERIQUE

Résumé

À 9 ans, Addie vient de perdre sa mère. Un homme qui pourrait être son père se présente à l'enterrement ; elle lui ressemble, dit-on. On lui confie l'enfant pour qu'il la conduise chez la seule parente qui lui reste : une tante dans un État voisin du Kansas, le Missouri.

Le voyage occupe la totalité du récit : en cours de route, l'adulte et l'enfant apprennent à se connaître et Addie perfectionne son éducation, de manière un peu particulière.

Au début du périple, Moze s'essaie au chantage sur le frère de celui qui a tué la mère d'Addie dans un accident de voiture. Il ne réussit qu'à lui extorquer 200 dollars, dont Addie estime qu'ils lui appartiennent ; elle ne cédera jamais sur ce point. Auprès de Moze, improbable vendeur de bibles, elle apprend comment escroquer des veuves éplorées ou des commerçants crédules. Très vite, elle dépasse son maître qui, sidéré par son habileté, la laisse mener les opérations. En cours de route, le duo – qui pourrait être celui d'un père et d'une fille –, rencontre une danseuse délurée, prostituée à ses heures, Trixie Delight, accompagnée d'Imogène, une adolescente de 15 ans : la crise économique a poussé sa mère à la placer comme domestique auprès de Trixie. Frivole à souhait, la jeune femme mène Moze par le bout du nez et menace de lui faire dilapider le trésor de guerre sur lequel Addie veille farouchement : après tout, c'est là son seul héritage. Les deux enfants s'unissent donc pour briser le couple naissant : Addie organise un traquenard dans lequel tombent les adultes, plus naïfs qu'elle. Elle fait monter le concierge de l'hôtel dans la chambre de Trixie – qu'elle soudoie pour qu'elle le reçoive – et s'arrange pour que Moze les surprenne en pleine action.

Une fois Trixie confondue, Addie et Moze repartent sur la route. Ils vont devoir affronter des voyous plus forts qu'eux : Moze a volé du whisky qu'il a revendu à son propre propriétaire mais celui-ci a un allié puissant, son frère le shérif, qui arrête les truands amateurs. Grâce à l'ingéniosité d'Addie, le duo réussit toutefois à s'échapper du poste de police.

De nouveau sur les routes. Pour se débarrasser de la voiture trop voyante, Moze doit affronter un fermier rustaud à la lutte : paradoxalement, il gagne et remporte l'enjeu du pari, une vieille camionnette avec laquelle les deux fugitifs continuent leur voyage. Mais le shérif a retrouvé leur trace : ses acolytes tabassent Moze et le dépouillent de son magot.

Une fois arrivés à Saint Joseph, Addie est bien obligée de constater que Moze ne va pas la garder avec lui et qu'il l'amène chez sa tante, qui l'accueille chaleureusement. Pourtant, Addie s'aperçoit vite qu'elle préfère les aventures avec ce « père », si imparfait soit-il, à ce nouveau foyer. Elle

court, rattrape Moze qui voudrait la faire repartir mais la guimbarde dont les freins ont lâché prend la décision pour eux : elle s'engage sur la route en pente, le duo court, saute dans le véhicule en marche et part vers de nouvelles aventures.

Générique

La Barbe à papa (Paper Moon) de Peter Bogdanovich

Le titre original aurait pu se traduire par « lune de papier ». Il fait référence à la séquence de la fête foraine au cours de laquelle Addie se fait photographe sur une lune de carton, photo qu'elle laissera comme ultime message dans la voiture de Moze avant de rejoindre sa tante à la fin du film. Par ailleurs, le générique est accompagné d'une chanson d'époque qui porte le même titre et dont les paroles donnent à penser qu'un faux-semblant – la lune de carton – peut être un symbole de bonheur si l'on a confiance en l'être aimé.

Progressivement, depuis la ressortie en France, le film est plutôt désigné par son titre original, *Paper Moon*.

États-Unis, 1973. Noir et blanc. 1h38.

Production

The Directors Company. (Il s'agit de la société des réalisateurs fondée par Peter Bogdanovich avec William Friedkin et Francis Ford Coppola et dont *Paper Moon* est la première production).

Interprétation

Tatum O'Neal (Addie Loggins), Ryan O'Neal (Moses "Moze" Pray), Madeline Kahn (Trixie Delight), John Hillerman (le shérif Hardin / Jess Hardin), P.J. Johnson (Imogène)

Réalisation et production : Peter Bogdanovich

Scénario : Alvin Sargent d'après le roman *Addie Pray*, de Joe David Brown

Image : László Kovács

Décor : Polly Platt

Montage : Verna Fields

AUTOUR DU FILM

Le Nouvel Hollywood

La Barbe à papa (Paper moon) s'inscrit dans une période particulière de l'histoire du cinéma américain, le Nouvel Hollywood, qui commence dans les années soixante-dix. En effet, l'ère du cinéma classique hollywoodien s'achève dans les années soixante avec la déchéance des studios : une crise économique entraîne le déclin de grandes firmes. Mais le choc n'est pas que financier, les usages changent et les réalisateurs prennent une place centrale dans la création, ce qui était certes l'usage en Europe mais pas aux États-Unis où, jusque-là, le producteur était tout-puissant. En témoigne le fait que Peter Bogdanovich fonde, avec Friedkin et Coppola, une maison de production qui s'appelle la Compagnie des réalisateurs (*The Directors Company*).

Comme le constate Peter Biskind, « *Les années soixante-dix furent en effet la décennie des réalisateurs. Ceux-ci jouirent alors d'un plus grand pouvoir, de plus de prestige et de prospérité que jamais. Les grands metteurs en scène traditionnels de l'époque des studios comme John Ford et Howard Hawks se considéraient comme des salariés surpayés pour produire des divertissements, des fabricants d'histoires évitant d'imprimer leur style de peur de perturber les affaires en cours. Les metteurs en scène du Nouvel Hollywood acceptèrent, eux, sans complexe, le rôle de l'artiste et firent passer avant tout l'intégrité de leur style.* » Arrivent donc deux générations de jeunes cinéastes qui vont prendre la place des anciens : tout d'abord, celle dans laquelle s'insère Bogdanovich, celle de Woody Allen, Robert Altman, John Cassavetes, Francis Ford Coppola, William Friedkin, Stanley Kubrick, Dennis Hopper, Arthur Penn... puis celle des baby-boomers passés par des écoles de cinéma : les Michael Cimino, Brian De Palma, George Lucas, Terrence Malick, Martin Scorsese, Steven Spielberg, etc.

Peter Bogdanovich, critique, acteur, réalisateur

Il faut maintenant ménager une place particulière à Peter Bogdanovich. Certes, il est peu connu du public français aujourd'hui, même s'il a sorti une comédie à relatif succès en 2015, *Broadway Therapy*. On a peine à se souvenir qu'en 1972, son film *On s'fait la valise, docteur ? (What's Up, Doc?)* s'était placé en troisième position du box-office derrière *Le Parrain*, de Coppola. Par ailleurs, Bogdanovich était un proche ami d'Orson Welles.

Dans les années soixante-dix, Bogdanovich, cinéphile émérite, est d'abord un critique apprécié : comme les cinéastes de la Nouvelle Vague française, il a d'abord commencé par écrire sur le cinéma avant de réaliser et ses livres sur Ford, Lang ou Welles ont fait autorité.

Peter Bogdanovich a aussi été acteur : après une formation de comédien, il a joué dans des courts métrages d'Orson Welles – *Vienna* (1968), *The Other Side of the Wind* (1971) –, dans *Lions Love* d'Agnès Varda (1969), *Opening Night* de Cassavetes (1977), ou dans un court de Sofia Coppola, *Lick the Star* (1998). En plus, il a su ne pas mépriser les apparitions dans des séries, aussi bien dans *Les Soprano*, où il interprète le psychanalyste de la thérapeute de Tony Soprano,

que dans *The Good Wife* dans son propre rôle en 2014, ce qui donne un indice sur sa popularité aux États-Unis, encore aujourd'hui.

Cette constance explique probablement pourquoi il est aussi investi dans la direction d'acteurs sur ses tournages.

Peter Bogdanovich a également écrit des scénarios et a bien sûr réalisé. En effet, il a rencontré Roger Corman qui lui a donné sa chance comme assistant sur *Les Anges sauvages* et il dit volontiers avoir tout appris sur ce tournage, puis, en 1968, le même Corman lui permet de réaliser son premier film, *La Cible (Targets)*. Après quelques grands succès, dont *La Barbe à papa*, la carrière de Bogdanovich est en dents de scie. Pourtant, sa popularité personnelle, faite de sympathie et de détestation, ne faiblit pas aux États-Unis.

En décalage avec le Nouvel Hollywood

Très vite, à l'orée des années soixante-dix, il trouve un style qui détonne dans une décennie où le cinéma américain d'auteur est souvent engagé dans la critique sociale. En effet, le désengagement progressif du Vietnam réclamé par les campus et les élites démocrates commence ; la guerre est à un tournant avec l'offensive du Têt en 1968, année où Martin Luther King et Robert Kennedy sont assassinés. Parallèlement, la décennie soixante a vu la reconnaissance de certains droits pour les noirs : interdiction de la discrimination à l'emploi (*Civil Rights Act*) en 1964, droit de vote en 1965, bref la discrimination positive se met en place. S'en souvenir permet de mieux apprécier le rôle de la jeune Imogène (P.J. Johnson) dans *La Barbe à papa* : à cette époque, on commence à peine à voir des personnages noirs non-stéréotypés au cinéma.

Pendant ce temps, Bogdanovich travaille une veine comique voire burlesque qui, à la différence de bien des cinéastes contemporains, critique plutôt les travers que les structures de la société ; et ses films, même lorsqu'ils abordent des genres différents, sont surtout marqués par l'empreinte cinéphilique laissée par son admiration pour Capra, Ford, Hawks ou Lubitsch.

Il est donc curieusement à la fois partie prenante d'un mouvement qui s'inscrit en rupture avec les pratiques esthétiques du cinéma classique et, dans le même temps, zéléteur de ces mêmes grands anciens. Altman ne s'était d'ailleurs pas privé de le traiter de « cinéaste photocopieur ». Ainsi, *On s'fait la valise, docteur ? (What's Up, Doc ?)* serait sous influence du grand Howard Hawks là où *La Dernière Séance (The Last Picture Show)*, entrepris sur les conseils d'Orson Welles et réalisé en 1971, se tourne avec une nostalgie presque fordienne vers les années cinquante, tout comme, au début des années soixante-dix, *La Barbe à papa* se centre sur les années trente. On pourrait même avancer que *Paper Moon* est fordo-hawksien, avec *Les Raisins de la colère* et certaines comédies screwball de Hawks en horizon lointain, quelque part entre la Grande Dépression vue par Ford et un personnage féminin haut en couleur, un peu comme si la petite Tatum O'Neal avait pris la grande Katharine Hepburn de *L'Impossible Monsieur Bébé* comme modèle.

L'importance des acteurs

Cet amour du cinéma incline Peter Bogdanovich à accorder une grande importance aux acteurs, cela a été dit. Dans *La Barbe à papa*, cette attention se manifeste dès le casting : son coup de génie aura été de demander à la fille de Ryan O'Neal de jouer sa supposée progéniture. Plus exactement, c'est Polly Platt, un temps la femme de Bogdanovich, aussi cinéphile et férue des *Cahiers du cinéma* français que lui, qui lui proposa d'auditionner Tatum, et, dans un second temps, le réalisateur s'avisa que le père pourrait bien jouer lui aussi dans le film. Ryan O'Neal, le « prince charmant » de Hollywood, qui va tourner par la suite plusieurs films avec Bogdanovich, est l'interprète principal de *Love Story* en 1970 et – deux ans après *La Barbe à papa* –, de *Barry Lyndon* de Kubrick. L'enfant, elle, se montre admirable de présence, de naturel, d'insolence à tel point qu'elle décroche l'oscar du meilleur second rôle féminin. Comme la plupart des *baby stars*, Tatum n'a pas eu une grande carrière même si elle est restée fidèle à Bogdanovich (elle joue dans *Nickelodeon* en 1976 et *Broadway Therapy* en 2014). Même si ce n'est pas essentiel, on ne résistera pas à dire que cette petite fille rebelle est devenue une femme à forte personnalité qui, après avoir épousé John McEnroe, a eu une liaison avec Michael Jackson et fréquenté aussi bien Jean-Claude Van Damme qu'Albert de Monaco...

La sortie du film

À sa sortie, en 1973, le film obtient un grand succès tant public que critique. Les statuts de la société de production, *The Directors Company*, font que les réalisateurs bénéficient d'une liberté inhabituelle dans les studios hollywoodiens à condition de respecter le budget (ici, 3 millions de dollars). D'autre part, les bénéfices doivent être partagés entre les associés : *La Barbe à papa* a donc rapporté de l'argent à son réalisateur, bien sûr, mais aussi 300 000 dollars à Friedkin... et à Coppola qui venait de sortir *Le Parrain* un an avant !

LE POINT DE VUE DE L'AUTEUR

Une petite fille réfractaire

L'Académie des Oscars a commis un contresens en décernant l'Oscar du second rôle féminin à Tatum O'Neal. Comment penser que, dans *La Barbe à papa*, le personnage d'Addie soit secondaire ? Non seulement elle est omniprésente, mais *a minima* elle peut être considérée comme la partenaire de Ryan O'Neal, comme Bonnie est celle de Clyde ou Katharine Hepburn celle de Cary Grant dans les comédies de Hawks... On retrouve là un des grands travers du cinéma qui « oublie » régulièrement les noms des petits acteurs ou ne leur donne pas la place qu'ils méritent.

Dans le cas du film de Peter Bogdanovich, l'erreur est révélatrice d'un éventuel déni : n'a-t-on pas souvent l'impression que, au grand dam du politiquement correct, c'est la petite fille qui y mène les opérations, de l'arnaque à l'organisation d'une fuite ? Peut-être même cette maîtrise est-elle troublante. On est loin des petites filles modèles qu'affectionne le cinéma et en particulier le cinéma hollywoodien classique, celles qui font de charmants « mots d'enfants », qui sont bien coiffées, pimpantes, hardies dans la limite de la décence, et surtout si féminines déjà, de vraies « petites bonnes femmes » comme le disait le titre original des *Quatre Filles du docteur March*, de Louisa May Alcott : *Little Women*. En 1868.

Addie est taciturne, coiffée et habillée sans grâce, presque à la garçonne et, pire encore, elle ne cède rien, jamais, comme le ferait une femme que la vie a endurcie et qui résiste. De sa voix éraillée, elle répond du tac au tac et pas avec la joliesse d'une charmante réplique délicieusement enfantine. En effet, quand Addie rétorque à Moze que, certes, elle ne sait pas ce que sont les scrupules mais que si lui en a, c'est qu'il les a volés, elle adopte la tranquille assurance de ceux qui ne se laissent pas faire, ce qui rappelle plutôt la piquante Katharine Hepburn de *L'Impossible Monsieur Bébé* que la « charmante » Shirley Temple.

En fait, le personnage d'Addie est corrosif : elle est à peu près dépourvue de naïveté, en tout cas de celle que l'on attribue aux enfants de son âge. Sauf quand elle joue à imiter ce qu'elle imagine avoir été les attitudes de sa mère (qui travaillait dans un bar), elle est d'une gravité étonnante. Mieux, ce qui surprend, voire dérange, est l'absence d'illusions qui la caractérise. À côté d'elle, son père présumé est tout de sucre candi, ce qui explique qu'il se laisse enjôler par Trixie et ne voie que du feu dans sa stratégie si féminine, là où Addie est parfaitement au clair avec ce qui se passe.

Cette lucidité dépourvue de la moindre illusion sur la façon dont va le monde et cette exigence de franchise qui en découle sont originales, non dans la vie, mais dans la représentation cinématographique.

Reprenons : Addie ne sourit pour ainsi dire pas pendant la première moitié du film. Elle ne pleure pas non plus : le film commence au bord de la tombe de sa mère. Le visage de l'enfant est

parfaitement impassible. Les codes sont d'emblée mis à mal. On imagine les grosses larmes qui, en de pareilles circonstances fictionnelles auraient roulé sur les joues rebondies de Shirley Temple, « la petite fiancée » de l'Amérique. Ici, Tatum O'Neal est plus proche d'un autre personnage d'enfant impavide, pas grognon, non, sans expression : le petit Max Baissette de Malglaive dans le film *Versailles*, de Pierre Schoeller. Le stéréotype est fracassé : les enfants peuvent-ils être tellement malheureux qu'ils ne sourient même pas à travers leurs larmes ? Ou faut-il dire qu'ils n'essaient même pas de séduire les adultes tant ils ont perdu confiance en eux ?

Le parallèle avec l'enfant du film de Schoeller permettra d'avancer des hypothèses : abandonné par sa mère, l'orphelin temporaire va vivre dans les bois auprès du SDF qui l'a recueilli. Ici, la description de la misère sociale, psychologique et culturelle qui accable la mère rend plausibles l'absence de charme de cet enfant et son visage fermé : Schoeller se refuse à idéaliser la détresse. Dans *La Barbe à papa*, la petite Addie a perdu ses deux parents. Qui plus est, dès les premières minutes du film, elle est présentée comme un fardeau dont les adultes veulent se débarrasser. Par ailleurs, elle n'arrive pas à obtenir confirmation ferme de sa filiation de la part de celui qu'elle soupçonne être son père (et nous non plus, par la même occasion). Et pourtant, des indices nous inclinent à penser que Moze est bien son géniteur : le fait qu'ils aient le même menton, la réplique au bord de la tombe qui montre une grande intimité avec la morte, les moments où Moze montre à nouveau qu'il connaissait bien cette femme, voire celui dans la voiture où il fait presque promettre à Addie de ne pas devenir comme Trixie – ou comme sa mère, comprenons-nous.

Addie est donc vraiment abandonnée : orpheline de mère et de père inconnu, après l'enterrement, elle est renvoyée d'un adulte à l'autre. Pourquoi leur ferait-elle confiance ? Moze voudrait s'approprier les deux cents dollars obtenus par chantage. Pourtant ils constituent le seul dédommagement que l'enfant aurait pu obtenir sans un procès contre celui qui a tué sa mère dans un accident de voiture. Pire encore, autour d'elle, les adultes sont faibles, voyous ou arnaqueurs à la petite semaine comme Moze ; les représentants de la loi corrompus sont en cheville avec des trafiquants d'alcool, et le modèle féminin est répulsif : celui de Trixie ne lui convient pas, davantage parce que la jeune femme ment et s'abaisse à des stratégies de séduction méprisables que parce qu'elle est prostituée à ses heures.

Car Addie a un sens moral plus développé que celui des adultes qui l'entourent : c'est elle qui empêche Moze d'escroquer la veuve aux six enfants, elle qui voudrait aider les malheureux paysans chassés de leurs terres que la crise de la Grande Dépression pousse sur les routes. Et si, progressivement, elle devient meilleure escroc que son « père », c'est bien parce que celui-ci, non seulement ne lui propose aucun autre modèle que la transgression de la loi, mais aussi parce qu'il n'a aucune autorité sur elle. Quand elle fume au lit et qu'il lui demande d'arrêter, ce n'est pas parce que c'est mauvais pour les enfants mais pour une raison annexe : elle risque de mettre le feu au lit. Et quand elle ne lui obéit pas (pour arrêter la radio, par exemple), il bat très vite en retraite.

Pour charmant et séduisant qu'il soit, Moze est un être veule et d'une naïveté confondante pour quelqu'un qui vit en arnaquant plus faible que lui ; de surcroît, selon le point de vue des deux enfants, Addie et Imogène, il est pleutre puisqu'il n'affronte pas le concierge de l'hôtel quand il le surprend avec Trixie. Le seul moment où il nous étonne un peu est lorsqu'il gagne à la lutte pieds nus contre un gaillard bien plus fort que lui, mais c'est dans une bagarre qui accepte les coups tordus. En fait, il n'est même pas capable de la réflexion minimale que fait un repris de justice au

petit Philip qu'il a enlevé et dont il se sent responsable : « C'est mal de voler mais si tu as besoin et pas d'argent, c'est l'exception à la règle. » (Kevin Costner dans *Un Monde parfait de Clint Eastwood*, 1993).

En tout cas, qu'il soit son père ou non, l'adulte qui est en charge de cette enfant ne lui propose aucun repère moral, aucun argumentaire et n'est pas capable de faire respecter des consignes. Heureusement qu'Addie peut au moins se référer à un « père » de la nation : Franklin Delano Roosevelt !

Le contexte historique de *Paper Moon* est effectivement important : au début des années soixante-dix, Bogdanovich choisit de raconter une histoire qui se situe pendant une des périodes les plus noires de l'histoire des États-Unis : la Grande Dépression. Certes, avec *La Barbe à papa*, il réalise le troisième volet de son triptyque rétro qui commence par *La Dernière Séance* et se poursuit avec *On s'fait la valise, Docteur ?* Assouvissant ainsi son intérêt pour le passé qui est une variante de sa fascination pour les grands cinéastes classiques. Cela étant, dans *La Barbe à papa*, il prend bien soin de développer à plusieurs reprises la question de la crise économique : les plans sur les familles sans logis sur les routes, les paysages arides qui évoquent le Dust Bowl – la série de tempêtes de poussière qui ruina des campagnes du centre des États-Unis dans les années trente –, les développements sur la Prohibition, sont autant d'indices qui nous poussent à ne pas négliger ce climat de désastre économique générateur d'un possible affaiblissement moral. D'ailleurs, Addie, qui est une nouvelle fois plus adulte que son « père », voit la misère des paysans chassés de leurs terres là où Moze reste totalement indifférent. Bien sûr, on pense aux *Raisins de la colère* que John Ford a tiré du roman de Steinbeck en 1940 (pour fuir le Dust Bowl, la famille Joad quitte les terres de l'Oklahoma dans une vieille guimbarde où s'entassaient tous ses biens).

C'est avec un choix de mise en scène très fort que Bogdanovich insiste sur la déliquescence morale des États-Unis de cette époque. Il a confié le rôle du shérif et celui du bootlegger – le contrebandier d'alcool –, au même acteur (John Hillerman), ce qui est une façon cinématographique de souligner la collusion entre représentants de la loi et truands : ce sont les mêmes.

Du coup, le fait que ce père soit dépourvu de sens moral ne s'explique pas que par sa personnalité : certes, cet homme est faible, mais il se trouve aussi victime d'une époque où, après la Première Guerre mondiale et le krach boursier de 1929, les banques font faillite et deux millions d'Américains au moins se trouvent sans travail et sans abri. En 1932, Roosevelt lance un programme de grands travaux pour construire des infrastructures routières et hydrauliques, le New Deal, réduisant ainsi un peu le chômage. Et comme Moze n'a pas la force morale des héros de Ford affrontant la même crise dans *Les Raisins de la colère*, il survit de petites escroqueries.

On comprend alors que cette faiblesse morale et le contexte socio-économique ne l'aident pas à se comporter en père digne, et qu'il ne soit donc pas en mesure de transmettre une vision éthique du monde à la petite fille dont il a la charge.

Car une des caractéristiques de ce petit personnage de fiction de 9 ans est que, contrairement à beaucoup d'enfants de son âge, Addie ne pratique pas la pensée magique qui efface les difficultés, au moins en pensée : elle fait face au réel, si âpre soit-il, pour survivre et, à force de s'y

confronter, elle sait que le mal y règne. Notre héroïne est avant tout pragmatique. Allié à sa lucidité, un solide sens pratique lui permet de résister dans un milieu hostile et, mieux encore, de tirer d'affaire le duo dans les circonstances les plus difficiles : au commissariat, elle a anticipé une fouille et caché l'argent dans son chapeau, puis observé la topographie des lieux ce qui leur permet de s'enfuir.

Cette primauté à l'action est éclairante : parce qu'elle sait ne pouvoir compter que sur ses propres forces, Addie compose avec les difficultés du réel non seulement pour sa survie mais aussi pour défendre son autonomie morale et son droit de penser. Et cette petite fille mal élevée et étonnamment libre, du coup, peut se permettre d'exiger des autres une franchise que, de son côté, elle pratique.

Voilà qui peut irriter des spectateurs adultes : cette enfant a perdu ses illusions. Et Bogdanovich va loin : *La Barbe à papa* est un film qui refuse la mièvrerie, celle des films « pour » enfants qui font des gamins d'improbables et peu réalistes réductions d'adultes, qui les idéalisent pour les mettre à l'écart d'une double et terrible vérité : le mal existe et les adultes ne sont pas aussi puissants qu'ils le prétendent.

En fait, c'est bien cet abandon qui entraîne Addie au-delà des règles morales de base que – il faut bien le rappeler – personne ne lui inculque. Pire, il semble bien qu'au fur et à mesure que le récit avance, elle perde le sens moral qui la caractérisait au début quand, par exemple, elle montrait sa réprobation au moment où elle constatait pour la première fois que Moze escroque des femmes qui viennent de perdre leur mari. On en est loin quand, dans la deuxième moitié du film, elle organise une passe avec une prostituée pour déniaiser son père, ce qui est franchement transgressif !

Mais Bogdanovich ne se complaît pas dans la provocation : peu avant cette séquence, il a mis en scène un moment dans lequel il montre que son personnage d'enfant peut parfaitement bien se conduire. Il suffit que l'on lui parle sincèrement, en supposant qu'elle est capable de comprendre : quand, à la fin de la séquence du pique-nique, Trixie se dévoile à elle dans un parler vrai qui la convainc, Addie fait un beau et franc sourire, accepte de se quitter sa position de refus et rejoint le petit groupe dans la voiture (cf. *Déroulant* : 42.10 à 47.30). Mais c'est la seule fois qu'un adulte s'adresse à elle aussi frontalement et en lui faisant confiance.

Alors, on comprend mieux l'âpreté d'une mère qui se défend et dont la méfiance la range aux côtés de ceux que Philippe Arnaud appelait non les rebelles mais les réfractaires, « ceux dont le refus, la résistance et parfois l'aphasie ne se rapportent à aucune cause décelable, pas même à une idée exceptionnelle d'[eux-mêmes]. ». Et c'est peut-être pour amener son spectateur à « déceler » quand même des causes que Bogdanovich filme en longs plans-séquences, pour nous donner le temps de regarder et d'aller plus loin que la surface des choses, plus loin que le fait qu'une enfant fume. La durée de ces plans nous incite à chercher à comprendre ce qui fait agir cette formidable petite fille, si différente des personnages d'enfants sauveurs de l'humanité de l'heroic fantasy, d'éternelles victimes souriantes et impuissantes des mélodrames, ou encore des incroyables rédempteurs d'adultes inconséquents du cinéma industriel.

Nous retrouvons là les caractéristiques du cinéma de Bogdanovich, qui travaille une tonalité classique – le récit d’initiation de très sage facture, en noir et blanc alors que cette modalité a presque disparu dans les années soixante-dix – pour décrire des personnages que le cinéma hollywoodien de l’apogée des années cinquante aurait réprouvés voire censurés. En témoigne le dernier plan qui, en hommage à Chaplin, fait repartir le duo sur les routes : Addie préfère un père faible que pas de père du tout, et une vie aventureuse plutôt que le piano qui l’attendait dans un foyer aimant mais conventionnel.

Peut-être le bouillonnement intellectuel des années soixante-dix aux États-Unis – la contre-culture des campus, du pop art, des travaux de sciences humaines qui remettent en cause la place des noirs, des femmes, des enfants –, est-il passé par là. Probablement aussi, comme bien des artistes américains, ce cinéaste qui se rêve classique a-t-il été quand même traversé par l’effervescence d’une société et d’un cinéma qui se veulent modernes. Cette ambivalence avait bien été pressentie par Scorsese qui disait, deux ans avant *La Barbe à papa* qu’avec *La Dernière Séance*, Bogdanovich avait été « le dernier à avoir réalisé un film classique américain ».

Par son insolence et son « franc filmer », *Paper Moon* campe bien dans le Nouvel Hollywood.

DEROULANT

Séquence 1 | Une orpheline

de 01.48 à 04.49

Ouverture sur le visage à demi dans l'ombre d'une petite fille, Addie. Son expression est impénétrable.

2e plan : Un cercueil au fond d'une fosse. Un pasteur et deux femmes entourent l'enfant.

[02.18] Un homme sort d'une guimbarde pétaradante. Il rejoint l'assistance avec, à la main, un bouquet de fleurs qu'il a volé sur une tombe voisine. Le pasteur lit la Bible : « (...) *je fuirai l'hypocrisie (...)* », un programme pour le récit du film ? Le nouvel arrivant ne répond pas vraiment quand on lui demande s'il fait partie de la famille et élude lorsque l'on lui fait remarquer qu'il a le même menton (*jaw*, mâchoire en anglais) que la petite. Il part le dernier et adresse une plaisanterie grivoise à celle qui repose dans sa tombe. Il s'est toutefois laissé convaincre d'emmener Addie auprès de sa seule parente connue, une tante à Saint Joseph : ce vendeur de bibles ne peut décemment pas se montrer sans cœur devant un pasteur, deux dames pincées et une orpheline dont on commence déjà à se demander si elle n'est pas sa fille...

Séquence 2 | Départ du Kansas

de 04.50 à 13.14

État mitoyen du Missouri, en voiture. Addie pose frontalement la question : « *Comment ça se fait que tu m'emmènes ?* » D'emblée, l'enfant est mature, lucide, et ne mâche pas ses mots. La réponse est à la hauteur du cynisme que l'on devine en cet homme : « *Parce que c'est mon chemin !* »

[05.18] Premier arrêt chez un commerçant dont le frère a été impliqué dans l'accident de voiture ayant provoqué la mort de la mère d'Addie. Moze fait sortir l'enfant et se livre à un chantage au procès qui ne lui fait gagner que 200 dollars là où il en demandait 2 000. Derrière la porte, Addie n'en perd pas une miette.

[06.56] À la gare pour un billet de train afin d'expédier Addie chez sa tante à Saint Joseph (Missouri), puis dans un restaurant. Toujours frontale, Addie constate que certains ont trouvé une ressemblance entre Moze et elle et, sans détour, elle pose la question : « *Est-ce que tu es mon père ? – Bien sûr que non !* » Et de lui raconter que lui aussi a perdu ses parents. Loin de se laisser attendrir, Addie réclame les 200 dollars qui, logiquement, lui reviennent puisque Moze n'est pas son père. Le ton monte et l'enfant ne cède pas. À chantage, chantage et demi, l'adulte trouve son maître et capitule.

Séquence 3 | Les escroqueries de Moze

de 13.15 à 25.29

Arrêt, de travail cette fois-ci. Moze est un arnaqueur de petite envergure : il escroque des veuves en leur faisant croire que leur mari a commandé une bible pour elle juste avant de décéder et qu'il leur faut la payer. Addie, très attentive, découvre la manipulation et marque sa réprobation par une mimique sans équivoque.

[15.50] La nuit, dans un motel. L'adulte dort par terre. À sa demande, elle éteint la radio puis allume une cigarette. Moze furieux, lui dit : « *Tu es trop jeune pour fumer et tu risques de mettre le feu* », ce qui n'a aucun effet sur Addie. Moze rend les armes et retourne se coucher sans s'être fait obéir.

[17.35] Sur la route, ils croisent une famille visiblement chassée de son logis. Addie : « *Frank D. Roosevelt a dit "L'Amérique va bien"* ». Moze se moque d'elle et Addie constate sobrement qu'il ne l'aime pas. Il confirme.

[18.22] Deuxième « cliente ». Cette fois, un homme, shérif de surcroît, surgit au côté de la veuve. Les choses tournent mal et Addie sauve la situation : elle appelle Moze « *Papa* » et dit qu'il faut partir car elle veut aller prier pour sa mère. Ce double mensonge est purement pragmatique puisque Addie ne ment pas sur les questions de sentiment. Naît alors une alliance qui, à défaut d'être filiale, est efficacement commerciale : quand il s'agit de donner le prix de la bible, l'enfant prend les devants et annonce un prix bien supérieur au tarif pratiqué par son « père », 12 dollars. Et cela marche.

[20.02] Premier sourire de complicité. Mais Moze est fermement invité à ne pas s'y tromper : Addie lui rappelle quelle somme – exacte au cent près – il lui doit sur les 200 dollars extorqués par chantage au nom de son intérêt de pauvre orpheline.

[20.23] Bien obligé, Moze subit les émissions de radio que lui impose Addie. Il lui propose de s'associer. La petite fille répond du tac au tac : « *Au lieu de me rembourser ?* » Ils arrivent à un compromis où le « père » sauve les apparences, c'est lui qui commandera. Puis il prend conscience que, telle qu'elle est accoutrée et coiffée, Addie ne correspond pas du tout à ce que l'on attend d'une petite fille sage.

[22.00] : Addie, en salopette, est affublée d'un nœud dans les cheveux et visiblement, elle n'apprécie pas du tout. Dans la foulée, Moze se livre à une classique escroquerie à l'échange de monnaie, qu'Addie repère bien avant la victime.

[23.45] Troisième « cliente ». Cette veuve-là a la charge de six enfants. Émue, Addie devance son père et désamorce l'escroquerie : « *Cette bible était déjà payée !* »

[24.26] Quatrième « cliente ». D'un coup d'œil, Addie évalue le prix du mobilier, des bijoux de la veuve et double le prix de la bible, 24 dollars, ce qui ne pose aucun problème. Elle franchit une étape supplémentaire quand elle prétend porter le nom de son père : « *Pray* » (prier). L'enfant aurait-elle adopté l'adulte ?

[25.30] Sur le chemin, les deux routards croisent une famille dont le camion – qui porte tous leurs biens – est en panne. Addie veut les aider : Roosevelt a demandé aux Américains d'être solidaires. Mais Moze n'a que faire de l'entraide entre défavorisés. Ils se disputent comme un vieux couple et lorsqu'Addie propose qu'il la dépose à la prochaine gare, une fois de plus, le « père » cale et fait celui qui n'a rien entendu.

Séquence 4 | Faire d'un garçon manqué une petite fille classique

de 28.12 à 33.04

Elle dort, la radio allumée. Le retour de son père qui essaie de se débarrasser d'une femme insistante au seuil de leur chambre d'hôtel la réveille. Quand, à son tour, il dort, elle s'enferme dans la salle de bains pour ouvrir la boîte aux trésors qui ne la quitte jamais : sous la liasse de billets (le reliquat des 200 dollars augmenté du butin des diverses escroqueries), des petits bijoux et une photo d'elle avec celle que l'on devine être sa mère et qui rit, peut-être comme la femme dans le couloir tout à l'heure ? Alors, ce garçon manqué qu'est Addie imite la pose très « féminine » de sa mère, se pare de ses bijoux et de parfum dans l'intimité de la salle de bains. Et, pour une fois, elle sourit. Elle se sourit.

[31.44] Le barbier prend Addie pour un garçon, ce qui la vexa. Pour la consoler, Moze lui affirme qu'elle est aussi belle que sa mère mais qu'il faut peut-être changer ses vêtements de garçonnet pour plus féminin.

[33.05] Cette fois, l'escroquerie est organisée par les deux complices qui, de mèche, roulent une caissière.

Séquence 5 | À la fête foraine, la lune de carton

de 35.15 à 38.39

Addie reprend de son propre chef l'escroquerie à l'échange de monnaie. Moze qui veut retourner une fois de plus voir le numéro de semi strip-tease tente de la rassurer : « *Ne t'inquiète pas, je ne vais pas t'abandonner, j'ai des scrupules. Tu sais ce que c'est ? – Non, mais si tu en as, ils ne sont sûrement pas à toi.* », lui répond la Zazie du Kansas. Et l'adulte de la renvoyer à saint Roosevelt. Addie retourne chercher la photo qu'elle avait prise, juchée sur une lune de carton et

elle répond au forain qui lui demande quand son père va revenir la chercher, « *Ce n'est pas mon père !* » Sur la bande-son, à nouveau la chanson *Paper Moon*.

[37.42] À l'hôtel. Addie attend son père en fumant au lit. Il lui interdit, non de fumer, mais de le faire demain dans la voiture : ils emmèneront Trixie Delight, la danseuse de la fête foraine, et sa domestique pour un bout de chemin.

Séquence 6 | Le voyage à quatre

de 38.40 à 48.55

Les adultes se séduisent, les enfants font connaissance. La jeune Imogène dévoile délibérément certains aspects de la personnalité trouble de sa maîtresse à tout le monde, ce qui fâche Trixie.

[40.20] Restées seules pendant l'arrêt pipi, les deux enfants se confient : Imogène a 15 ans, Addie, 9. L'adolescente n'a pas d'autre choix, en ces temps de crise économique, que de suivre cette danseuse de Burlesque qui ne la paye pas vraiment : c'est sa propre mère qui l'a placée. On apprend que Trixie se prostitue à l'occasion et qu'elle veut d'abord « éponger » Moze avant de lui donner satisfaction. Pour une fois, Addie ment en détournant une question gênante : Moze est bien son père puisqu'elle est avec lui.

[42.10] Après un pique-nique, Addie refuse de rejoindre la voiture. Son père est incapable de la faire bouger. Trixie vient à son tour essayer de la convaincre par différentes simagrées. Addie ne bronche pas. Alors la jeune femme change de tactique et parle vrai : qu'Addie la laisse prendre un peu de bon temps avec son père, cela ne durera pas, elle en a l'habitude. Touchée par ces propos qui disent la vérité et la traitent avec respect, l'enfant sourit et rejoint la voiture.

[47.30] Sous l'influence de Trixie, Moze achète une nouvelle voiture avec l'argent de la caisse commune. Addie est furieuse.

Séquence 7 | La vengeance

d'Addie

de 48.56 à 01.09.08

Il s'agit d'une séquence qui occupe un bloc important dans le récit, contrairement aux scènes plus courtes qui l'ont précédée.

À l'hôtel. Pour éloigner Trixie qui menace de faire dépenser tout le pécule par cet homme pusillanime qu'est Moze, l'enfant y manipule trois adultes : Trixie, dont elle éveille la cupidité en lui envoyant un client qui paie cher, le portier de l'hôtel à qui elle a fait croire que Trixie l'attend, séduite, et Moze, dont elle s'arrange avec l'aide d'Imogène pour qu'il les surprenne en action. Elle a prélevé 25 dollars sur le magot pour organiser ce qui se révèle être... une passe. Et elle

gagne : sans même risquer de se battre avec son adversaire, Moze décide d'abandonner Trixie et de repartir sans elle.

[01.00.18] Dans la voiture, les deux comparses, de dos. Addie ment délibérément : oui, Trixie a eu d'autres hommes depuis le début du voyage. Moze lui fait promettre de ne pas devenir une femme « *comme ça* ». Il ne leur reste que 212 dollars.

Séquence 8 | Flics et voyous

de 01.01.09 à 01.17.11

Dans le hall d'un hôtel, Addie remarque les curieuses allées et venues d'un homme que Moze identifie comme un *bootlegger* (contrebandier d'alcool). Il est vrai que nous sommes pendant la période de la Prohibition où le trafic d'alcool interdit à la vente fait florès. Addie découvre la cache des bouteilles. Pendant qu'elle fait le guet, Moze s'empare du whisky pour le revendre... à son propriétaire pour 625 dollars.

[01.09.10] Pour la première fois, Addie semble inquiète et elle a raison : ils sont vite arrêtés par le shérif, amenés au poste et fouillés. Mais, prévoyante, Addie avait caché l'argent dans la doublure de son chapeau. Toujours à la conduite des opérations, elle manigance leur fuite.

Séquence 9 | Course-poursuite avec cascades

de 01.17.12 à 01.19.34

Les deux fuyards sont effrayés mais cela n'empêche pas Addie d'appuyer sur l'accélérateur quand Moze n'ose pas le faire. Il faut dire qu'il ne se trouve pas malin d'avoir vendu de l'alcool au frère du shérif, lui-même corrompu (et interprété par le même acteur). Comme le dit Addie, ils s'en sont tirés, mais, pour autant, Moze n'a pas perdu de vue le fait d'amener la petite orpheline chez sa tante ; Addie ne peut cacher sa déception quand elle le découvre.

Séquence 10 | Changer de voiture

de 01.19.35 à 01.24.25

Dans une ferme, Moze propose de troquer sa belle auto contre une vieille camionnette.

[01.22.50] La transaction n'intéresse pas les paysans. En désespoir de cause, Moze propose de la jouer à la lutte, au catch, pieds nus contre le plus grand des rustres. De manière surprenante, Moze gagne, et rapidement encore, non sans adresser un clin d'œil complice et autosatisfait à Addie. On découvre alors une autre facette de celui que les bouseux ont traité de « *gommeux* ».

[01.23.50] De nouveau sur la route dans la guimbarde qui tombe en panne. Addie conduit tandis que Moze pousse.

Séquence 11 | Arrivée dans le Missouri

de 01.24.26 à 01.30.11

À 8 km de Saint Joe. Les deux comparses partagent une cigarette et Addie suggère de se « *refaire* ». Il leur reste 837 dollars. À l'hôtel, le duo monte un nouveau coup et fait des plans pour l'avenir, sauf que le shérif les attend à la sortie.

[01.27.18] Moze s'enfuit mais il est rattrapé et tabassé par les policiers.

[01.28.30] Addie, ignorant ce qui arrive à son « père », se rend au rendez-vous fixé à une future victime. Inquiète, elle finit par retrouver Moze ensanglanté. Qui plus est, les représentants de la loi lui ont pris tout leur argent. Par prudence, elle avait gardé 10 dollars mais que faire avec une somme aussi dérisoire ? Refaire l'escroquerie aux veuves ? Mais Addie comprend vite que, cette fois, Moze va l'emmener chez sa tante.

Séquence 12 | Arrivée chez la tante

de 01.30.12 à 01.35.01

Adieux, et Moze confirme encore qu'il n'est pas le père d'Addie, même s'il a le même menton qu'elle.

[01.32.30] Une fois Moze parti, Addie toque à la porte. Sa tante la reçoit avec chaleur.

[01.33.06] La camionnette cale. À l'arrêt, dans l'enveloppe que lui a laissée Addie, Moze découvre la photo prise à la fête foraine où sa « fille » est assise sur une lune de papier et cela le laisse pensif.

[01.34.10] Addie découvre l'intérieur accueillant de sa nouvelle maison, des fleurs, un piano comme elle en rêvait. Sa tante trouve qu'elle est le portrait craché de sa mère.

Séquence 13 | Vers de nouvelles aventures

de 01.35.02 à fin

Dans le rétroviseur, Moze voit arriver Addie qui court vers lui, sa valise à la main. Il lui dit ne pas vouloir d'elle, ce à quoi elle oppose qu'il lui doit toujours 200 dollars. La vieille guimbarde aux freins cassés prend la décision pour eux : elle commence à partir sur la route en pente. Les deux complices la rattrapent et partent pour de nouvelles aventures.

ANALYSE DE SEQUENCE

L'ouverture d'un film est toujours un moment stratégique : le réalisateur y place des tonalités qui vont influencer sur le reste du récit, un peu comme un bémol à la clef en musique. Toute la difficulté est de procéder avec discrétion afin que le spectateur ne se sente pas trop directement orienté : nous n'aimons rien tant que l'impression de découvrir nous-mêmes des causes, des relations que souvent, en fait, le réalisateur a subtilement tissées pour nous dans le tapis, pour reprendre l'expression d'Henry James.

C'est bien ce que fait ici Peter Bogdanovich : il commence son film par une séquence d'enterrement, celui d'une mère de surcroît, et il dynamite allègrement les clichés qui accompagnent ce genre de scènes. Pas d'assistance en larmes, une orpheline impavide voire méfiante, un intrus qui se livre à une plaisanterie grivoise à l'attention de la morte, un marchandage bien loin des bons sentiments hollywoodiens pour savoir qui s'occupera de l'enfant, le tout dans un paysage aride qui inviterait plutôt à la méditation. Un mélange de tonalités donc, dans lequel ni la tristesse ni le comique ne l'emporte. De quoi intriguer le spectateur et lui donner envie d'entrer dans le film.

Premier plan après le générique : le noir qui occupe tout l'écran se dissout et le visage d'Addie apparaît en gros plan. Une petite fille de neuf ans, à l'expression impénétrable. Seuls les psaumes chantés en voix *off* par des adultes donnent une indication de religiosité et de gravité.

Un rapide coup d'œil à l'image-ricochet, le portrait de Shirley Temple, donnera une idée de l'originalité du choix de Tatum O'Neal, qui se situe aux antipodes de celui, attendu, de la *sugar baby star*, celle qui durant des décennies a servi de standard à Hollywood. Mais, si l'action de *La Barbe à papa* se situe vers 1930, époque du règne sans partage de Shirley Temple sur la représentation des petites filles, le tournage, lui, se déroule en 1972, époque de la contre-culture américaine et de la fin de la guerre du Viet-Nam.

2 : Contre-champ : nous sommes dans le regard d'Addie. La caméra filme une fosse en plongée. Au fond du trou, un cercueil très sobre et une petite gerbe de fleurs. Il ne s'agit pas d'un enterrement fastueux.

3 : Plan général. Cette fois, nous voyons les adultes qui entourent l'enfant : un pasteur et deux femmes en noir. La composition de l'image est travaillée. La caméra est près du sol pour une contre-plongée non déformante sur l'assistance en vêtements de deuil. L'enfant, en blanc, semble davantage encadrée par les deux arbustes au loin que par les adultes. La profondeur de champ^[1] est marquée : nous voyons très loin dans ce paysage plat et sec qui contribue à rendre l'atmosphère lugubre jusqu'à ce qu'une pétarade se fasse entendre et modifie le caractère de la scène, comme si tout à coup arrivait la voiture de Monsieur Hulot.

Ce changement de tonalité annonce le caractère non-conventionnel du film : pourquoi un son aussi trivial perturbe-t-il la solennité des obsèques ?

4 : Toujours dans la profondeur de champ avec des stèles au premier plan. Arrive la source sonore, une voiture.

5 : Saute d'axe. Nous voyons l'assistance de dos. Malgré la perturbation sonore incongrue, le chant ne s'était pas interrompu. Le pasteur commence son sermon.

6 : Au loin, dans la profondeur du champ, au sens strict, la voiture s'arrête. En descend un homme. Nous voyons les deux tombes du plan 4 selon un autre angle. Et comme la distance entre l'arrivant et ceux qui se recueillent est grande, le plan dure le temps que l'homme les rejoigne, non sans voler au passage un bouquet de fleurs sur une tombe voisine. Certes, l'acte n'est pas répréhensible par la loi, en revanche il suscite une réprobation morale : voler les morts est un acte lâche et indigne. En même temps, le geste est délié, léger, presque élégant, contribuant ainsi à diminuer sa portée transgressive.

7 : Encore un autre angle sur la petite assemblée. Cette fois-ci, plus encore que dans les plans précédents, la composition graphique est accusée : le groupe, les arbres (des ifs?), les stèles se détachent sur le ciel qui occupe les quatre cinquièmes de l'image, ce qui nous fait revenir un instant à l'atmosphère de recueillement que l'intrus a troublée. On pense à certains plans de John Ford, cinéaste que Bogdanovich révère, et dans lesquels les personnages se dressent, tout petits, contre le ciel, dans une nature majestueuse, celle des paysages grandioses de la Monument Valley.

Le pasteur dit alors « Je n'ai pas côtoyé le mal... »

8 : « et je fuirai l'hypocrisie ». Le montage est très précis : celui que le récit montrera faible et fuyant vient de rejoindre le groupe à ce moment exact. Apporterait-il, *a minima*, l'hypocrisie ?

9 : L'échelle a changé. En se rapprochant du groupe (suffisamment pour en exclure les deux femmes), la caméra donne à voir combien cette enfant est fragile et désemparée.

Croit-on, pour l'instant.

Un lent mouvement resserre le cadre sur l'intrus et une des deux femmes qui émet une hypothèse : « J'avais cru voir une ressemblance... ». Cet homme ferait-il partie de la famille ?

10 : Plongée sur l'enfant, toute petite entre ces adultes. Le blanc éclatant de sa robe^[2] et la pâleur de son teint la désignent comme l'objet du plan. Nous sommes dans le regard de l'intrus.

11 : Contre-plongée sur le dialogue qui continue de nous apporter des informations : l'orpheline n'a plus de famille sauf dans le Missouri et elle a vraiment le même bas du visage que cet homme.

Dans la version originale, on entend le mot « jaws » normalement traduit en français par « mâchoires » mais ici transformé en « menton » qui se dit « chin ». Le choix de traduction permet probablement d'adoucir l'expression, et c'est dommage car, du coup, on perd en sel dans l'insistance de Trixie Delight qui, bien plus tard dans le récit, pérore sur le fait qu'elle s'est fabriquée une « structure » physique qui lui plaît. Père et fille n'ont-ils pas déjà cette fameuse structure, au moins par ce trait remarquable des mâchoires ?

En tous cas, c'est là, dès le début du film, interroger sur la possible parenté entre Addie et Moze. Le cadre se resserre encore jusqu'à isoler le prétendu père en gros plan pendant qu'il vérifie lui-même cette allégation et la dénie verbalement. Ce plan est savoureux : Ryan O' Neal, l'acteur qui joue Moze est bien le père de Tatum O' Neal qui interprète Addie...

12 : Plongée sur l'enfant et fin de la prière. Le groupe quitte le champ par la gauche. L'homme qui reste seul se livre à une plaisanterie grivoise qui prouve bien son degré de connaissance, charnel en l'occurrence, de la défunte. Lui aussi quitte le champ.

13 : Changement de point de vue. Autour de la pompe. Là aussi le réalisateur laisse le temps à Moze de rejoindre le groupe qui se détache sur le ciel. Autour de l'enfant qui n'a toujours pas dit un mot, le groupe négocie pour que l'homme qui va vers le Missouri emmène cette petite chez sa tante. Curieusement, sa destination est précisément celle qui sauverait Addie de l'abandon. Serait-il apitoyé ? Mais comme tout ce qui touche cet homme est ambigu, il convient de ne pas oublier que Kansas et Missouri sont deux états voisins. Il y a donc une logique géographique qui peut lui servir d'alibi. Le réalisateur nous laisse décider de l'interprétation de cette ambivalence.

Cet homme vend des bibles. Dieu le regarde, il ne peut pas se dérober, même s'il n'est pas le père dit-il.

14 : Plan bref sur Moze.

15 : Contre-champ sur le visage buté d'Addie. On ne comprend pas son expression si ce n'est qu'elle est toute de méfiance : l'enfant n'a clairement aucune reconnaissance pour celui qui se charge d'elle. Elle n'a toujours pas dit un mot.

16 : Plan très court où l'homme fait un sourire qui a tout de la grimace.

Au plan 17 qui ne figure pas dans notre séquence puisqu'il ouvre la suivante, Addie élève la voix pour la première fois, dans une question qui donne le la de ses interventions à venir. Elle énonce clairement la question que se pose le spectateur : « Comment ça se fait que tu m'emmènes ? ». Dans un film plus classique, nous aurions attendu les pleurs de l'orpheline ou un sourire de reconnaissance à travers les larmes. Or, nous avons droit à une question frontale, qui s'évite toute l'hypocrisie dénoncée dans le sermon du pasteur et qui surtout serait supposée être celle d'un adulte, conscient de l'ambiguïté du comportement de Moze, bref une question de non-dupe. Or, c'est une enfant de neuf ans qui la pose.

Cela veut donc dire, dès l'ouverture du film, que cette petite fille n'a aucune illusion sur les adultes, sur le monde, qu'elle se méfie d'actes en apparence généreux, probablement parce qu'elle a assez souffert pour savoir que le mal existe. Scandale !

Moze et le spectateur vont en prendre pour leur grade.

Les enfants, tels que les décrit Peter Bogdanovich, ne sont pas des sous-adultes qui voient le monde en rose. Cela donne un beau personnage de cinéma, un peu comme si l'on pouvait

reprendre l'aphorisme d'Hitchcock sur les méchants et avancer que « Meilleur est l'enfant, meilleur est le film ».

[1] : cf. Promenades pédagogiques : *Un voyage dans le Sud des Etats-Unis en noir et blanc*

[2] : Sur la question du blanc, cf. là aussi *Un voyage dans le Sud des Etats-Unis en noir et blanc*.

IMAGE RICOCHET

Le président Roosevelt a dit d'elle « Tant que le pays aura Shirley Temple, tout ira bien. ». La plus célèbre des enfants stars de Hollywood incarne à elle seule des valeurs optimistes qui campent résolument dans le camp du bien. Dans les temps de crise économique de la Grande Dépression (durant laquelle se déroule la fiction de La Barbe à papa), elle a été une mascotte pour les États-Unis : en incarnant une représentation idéalisée voire ripolinée de l'enfance, elle permettait aux spectateurs de rêver que tout allait bien, comme le disait Franklin Roosevelt, ce qu'Addie rappelle dans le film. Addie qui lui est diamétralement opposée...

Carole Desbarats

Promenade 1 | Un récit initiatique

Le cinéma hérite d'une tradition littéraire solidement implantée depuis le XVIII^e siècle, le récit d'apprentissage, et l'on constate que très souvent, lorsque le personnage principal est un enfant, la trame narrative s'organise autour de l'initiation. Quoi de plus normal ? L'enfant doit cheminer pour trouver l'adulte qu'il sera et le film s'achève lorsqu'il a acquis un comportement qui, au moins, prélude à celui qu'il adoptera quand il sera adulte. L'évolution du personnage incite alors à l'identification puisque le récit le confronte de manière réitérative à une question essentielle : comment réagir face au réel ? Autant dire qu'une des constantes de ce type de récit est l'apprentissage de la partition entre le bien et le mal. Chaque situation induit alors un rite de passage, ce qui donne l'occasion au héros de faire ses preuves voire de trouver son terrain d'excellence, et cette succession mène peu à peu à l'émancipation du personnage qui perd ses illusions pour gagner en lucidité.

Contes et films regorgent d'exemples et les enfants peuvent puiser dans leur culture personnelle pour alimenter les comparaisons et repérer des constantes.

Le cas de *La Barbe à papa* est un peu particulier et mérite d'être considéré après cet inventaire : en effet, le film commence alors que la petite héroïne a perdu toutes ses illusions. Elle se méfie des adultes, sait qu'ils peuvent lui nuire, qu'elle aura parfois à lutter contre eux, bref, elle sait déjà que le mal existe. Et pourtant, ce film est quand même un récit d'apprentissage. Qu'apprend Addie ? Comment évolue-t-elle ? Quel est son itinéraire ?

Promenade 2 | La figure de l'orphelin au cinéma

Comme le démontrent les travaux de Philippe Ariès sur la constitution de la famille et l'idée de l'enfant aux XVII^e et XVIII^e siècles, c'est à cette période que se cristallise le statut d'individu pour un enfant, et que, par voie de conséquence, s'ouvre la possibilité d'en faire un personnage de roman. Lorsque le cinéma apparaît à la fin du XIX^e siècle, la question de la figuration de l'enfant orphelin est largement installée dans la littérature : l'urbanisation et l'industrialisation de l'Europe favorisent cet imaginaire jusqu'à presque en faire un stéréotype dont le septième art hérite.

Cette figure présente plusieurs avantages narratifs : privé de parents, ce personnage offre une surface narrative vierge. Mais surtout, l'enfant orphelin est fragile à la fois par le manque d'affection dont il souffre et plus encore par l'absence de protection adulte qui le soumet à tous les dangers. L'intensité des situations périlleuses suscite à la fois l'identification des enfants

spectateurs et le sentiment protecteur chez les adultes, et ce d'autant plus que nous sommes tous, quel que soit notre âge, experts sur la question de l'enfance.

S'instaure alors le clivage entre personnage stéréotypé et personnage plus complexe. Les cinéastes qui s'essaient à ne pas simplifier leurs personnages travaillent leur écriture, du scénario à la réalisation, pour faire face à un défi narratif majeur : que devient l'innocence d'un enfant confronté au mal ? Reste-t-il lisse et inoxydable – comme dans les films commerciaux –, ou en est-il affecté, comme tout être humain, et comment ?

On pourrait donc proposer des comparaisons à la réflexion des élèves et, plutôt que de les rechercher dans les films sans envergure, les choisir dans de beaux films, en particulier ceux qui se trouvent au catalogue d'*École et cinéma* et dont on trouvera des extraits sur la plateforme pédagogique Nanouk. En effet, en se référant à des œuvres de qualité, on favorisera davantage l'argumentation comparative que le redoutable « J'aime / j'aime pas ». On citera ici au moins [Le Kid](#) de Chaplin, [La Nuit du chasseur](#) de Charles Laughton, [Les Contrebandiers de Moonfleet](#) de Fritz Lang, [Sidewalk Stories](#) de Charles Lane.

Promenade 3 | L'inversion des rôles

De grands fils reposent sur un duo inversé : un enfant impose à un adulte de l'adopter, de se comporter en parent. Le plus célèbre est l'œuvre de Fritz Lang, [Les Contrebandiers de Moonfleet](#), qui figure au catalogue d'*École et cinéma*. *Un Monde parfait* de Clint Eastwood met également cette figure en jeu.

La Barbe à papa entre dans cette catégorie : la petite fille hésite puis se convainc que Moze est son père et il peut être intéressant, dans un exercice de remémoration, de repérer les moments où Addie tente sa chance auprès de celui que nous croyons bien être son père, nous aussi. Et l'on peut s'appuyer sur le fait que dans la vie, Tatum et Ryan sont fille et père, ce qui a probablement facilité le tournage.

Peter Bogdanovich a soigneusement évité de nous donner des preuves formelles de cette parenté. Du coup, cela induit une position de spectateur particulière : nous sommes obligés, enfants comme adultes, de nous reposer sur notre intime conviction, ce qui ouvre des questions passionnantes : est-ce que seuls les liens du sang induisent la parenté ? Est-ce que le fait d'élever un enfant met en position de parent même si aucun lien biologique ne nous unit à lui ? Les réponses ne peuvent pas être dogmatiques, elles rendent donc le débat et la réflexion possibles.

Promenade 4 | La figure de la petite fille qui n'est pas « modèle »

La tentation est grande, pour les cinéastes paresseux, d'essentialiser les personnages d'enfants et de les idéaliser. Ils aboutissent alors à des descriptions qui sont très loin de ce que sont réellement les enfants et, en cette matière, l'enfer est pavé de bonnes intentions : « *Mes petites filles modèles*, écrivait la Comtesse de Ségur en 1858, *ne sont pas des créations, elles existent bien réellement : ce sont des portraits ; la preuve en est dans leurs imperfections mêmes.* » Quiconque a lu ce roman est en droit de concevoir des doutes sur la « réalité » ou la vraisemblance de ces descriptions d'enfants.

Mais surtout, le problème n'est pas dans la question du portrait ressemblant ou pas, il est dans le désir de présenter des personnages d'enfant comme des modèles d'une perfection que l'âge adulte fait disparaître. Il est pourtant fort possible que les élèves, qui ont vu beaucoup de films commerciaux, soient choqués par le portrait inhabituel de petite fille qui est ici présenté, non pas par rapport au réel, mais par rapport aux représentations dont ils ont l'habitude. En effet, même si les studios Disney ont récemment fait un effort pour présenter des héroïnes moins compassées, les personnages d'enfants – et en particulier de petites filles – obéissent à des codes très figés.

Il est donc intéressant de faire décrire précisément Addie, sa façon de s'habiller, de parler, l'évolution de ses manières au cours du film, la façon dont elle est filmée (les gros plans de son visage) et de les comparer à d'autres héroïnes vues dans les programmes *École et cinéma*, à Dorothée (Judy Garland) dans *Le Magicien d'Oz*, (sait-on que l'actrice, qui avait 16 ans pendant le tournage, a eu les seins bandés pour apparaître comme une petite fille ?), à Pearl dans [La Nuit du chasseur](#), à [La Petite Vendeuse de Soleil](#), à l'héroïne de [Azur et Asmar](#), etc. La comparaison pourrait permettre de relever ressemblances et différences, et de constater que si Addie est une petite fille clairement mal ou pas élevée, elle aurait bien des points communs avec d'autres héros de cinéma formidables, par exemple la Zazie de Louis Malle ou le jeune révolté des [400 coups](#) de Truffaut...

Promenade 5 | Un voyage dans le Midwest des États-Unis en noir et blanc

La Barbe à papa est un film d'apprentissage qui renoue avec la tradition du voyage initiatique. C'est donc aussi un *road movie* qui traverse des paysages à l'aridité tout à fait remarquable. Les filmer a supposé des techniques précises, d'une part celle qui fait appel à la profondeur de champ, et celle qui travaille le noir et blanc dont il faut rappeler qu'en 1972, année du tournage, il n'est pas majoritaire dans le cinéma américain.

Si l'on veut apprécier l'immensité des paysages traversés et leur désolation, il faut donner l'impression que l'on voit très loin (que l'on pense au plan final pour cela). Dans une image en deux dimensions, c'est ce que l'on appelle la profondeur de champ. Il se trouve que Peter Bogdanovich est l'ami d'un des plus prestigieux cinéastes de toute l'histoire du cinéma, Orson Welles, qui, justement a été un des premiers, à la fin des années trente, il y a presque un siècle, à faire un usage concerté de cette possibilité du cinéma. On pourrait montrer quelques extraits de *Citizen Kane* pour en faire prendre conscience.

Orson Welles a conseillé son ami sur le tournage de *La Barbe à papa* et plus particulièrement son chef opérateur, le remarquable László Kovács, qui a accompagné les cinéastes du Nouvel Hollywood. Que l'on en juge : en 1969, il fait l'image d'*Easy Rider* de Dennis Hopper, en 1970 de *Cinq Pièces faciles* (*Five Easy Pieces*) de Bob Rafelson, en 1977 de *New York, New York* de Scorsese, en 1984 de *S.O.S. Fantômes* d'Ivan Reitman et de plusieurs films de Peter Bogdanovich depuis son premier, *La Cible* (*Targets*). Ce fidèle collaborateur était à même de réussir de très longs plans favorisant le travail des acteurs et la lisibilité de l'action même si filmer une enfant sur des répliques aussi longues s'est montré difficile.

Par ailleurs, Orson Welles a aussi aidé László Kovács sur un point très délicat, le rendu des blancs : il lui a suggéré de placer un filtre de couleur rouge devant l'objectif, ce qui a rendu les ciels plus sombres et les blancs plus intenses et ainsi contribué à l'atmosphère de ce voyage dans une contrée désolée, ravagée par le Dust Bowl (cf. [Point de vue](#)).

PETITE BIBLIOGRAPHIE

De Peter Bogdanovich (livres traduits en français)

John Ford, Edilig, 1988.

Fritz Lang en Amérique. Entretiens, Cahiers du cinéma, 1990.

Orson Welles et Peter Bogdanovich, *Moi, Orson Welles*, Belfond, 1994.

À propos des enfants

Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime*, Plon, 1960.

Les Cahiers de notes sur... : [Le Kid](#) de Charles Chaplin, [La Vie est immense et pleine de dangers](#) de Denis Gheerbrant, [Sidewalk Stories](#) de Charles Lane, [Les Contrebandiers de Moonfleet](#) de Fritz Lang, [La Nuit du chasseur](#) de Charles Laughton, entre autres.

Carole Desbarats, *La figure de l'orphelin à partir de Versailles de Pierre Schoeller in L'Enfant, le droit et le cinéma*, sous la direction de Agnès de Luget et Magalie Flores-Lonjou, Presses universitaires de Rennes, 2012.

NOTES SUR L'AUTEUR

Après avoir enseigné le français en collège et le cinéma à l'université de Toulouse II, Carole Desbarats a dirigé les études à la Fémis puis créé le pôle de communication de l'École normale supérieure (Ulm).

Elle participe au comité de rédaction de la revue *Esprit* et accompagne *Les enfants de cinéma* depuis la création de l'association.

Dernier ouvrage paru : *The West Wing, au cœur du pouvoir*, Presses universitaires de France, 2016.