



La fugue et la rébellion dans La Maternelle

Pascal Laborderie

► **To cite this version:**

Pascal Laborderie. La fugue et la rébellion dans La Maternelle. Cahiers Robinson, Centre de recherches littéraires Imaginaire et didactique (Arras), 2013, pp.15-30. hal-02108609

HAL Id: hal-02108609

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02108609>

Submitted on 10 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Filmer la classe : du pensionnat de fiction au huis-clos documentaire de la classe d'aujourd'hui, un genre entre tradition cinématographique et médiatisation de faits de société »

Pascal Laborderie

Les stéréotypes de la fugue et de la rébellion dans *la Maternelle* (Jean Benoit-Lévy et Marie Epstein, 1932)

Dans l'entre-deux-guerres, les Offices régionaux du cinéma éducateur affiliés à la Ligue de l'enseignement au sein de l'Union française des offices du cinéma éducateur laïque (UFOCEL) ainsi que leurs correspondants, principalement des établissements scolaires publics, instituent un réseau d'enseignement et d'éducation par le cinéma de première importance : le cinéma scolaire et éducateur. Ayant réalisé et produit près de trois cents films, Jean Benoit-Lévy est sans nul doute le réalisateur le plus important de ce réseau non commercial d'éducation populaire laïque par le cinéma. En 1932, il adapte *la Maternelle*, le roman de Léon Frapié, en collaboration avec Marie Epstein¹. Ce film, qui bénéficie d'une distribution dans le circuit commercial par Universal, non seulement en France, mais aussi en Allemagne et aux États-Unis, constitue le premier grand succès de Jean Benoit-Lévy, comme cet éloge d'Henri Fescourt en témoigne :

Survint le parlant. Jean Benoit-Lévy produisit et réalisa *Cœur de Paris* et *Jimmy Bruiteur*... Personne ne prévoyait le coup d'éclat qui en 1933 le révélerait [...] Lorsque le dernier tableau de *La Maternelle* se fut effacé, une ovation salua le film... La foule des spectateurs ne s'était pas encore écoulée que les directeurs des Agriculteurs, salle spécialisée, arrachaient l'exclusivité... La bande tint l'affiche plusieurs mois. Tous les cinémas la guettaient. Tous les publics y prirent du plaisir. Elle atteignait l'âme.²

Contrairement aux deux premiers longs métrages parlants de Jean Benoit-Lévy, *Jimmy bruiteur* et *le Cœur de Paris*³, qui sont des fictions de pur divertissement, *la Maternelle* se présente comme une parabole en faveur de la protection et de l'éducation de la petite enfance et s'inscrit par là-même dans la lignée des films d'éducation populaire qui ont fait le succès de Jean Benoit-Lévy dans les réseaux du cinéma éducateur⁴. Tourné après une longue période d'immersion dans l'école maternelle, se situant sur la frange dans laquelle documentaire et fiction s'interpénètrent, le film est emblématique des goûts du monde de l'éducation populaire pour un cinéma à la fois éducatif et récréatif. Il constitue ainsi un fleuron du cinéma éducateur laïque en même temps qu'il occupe une place centrale dans l'œuvre de Jean Benoit-Lévy, puisqu'il récapitule les thèmes et la forme des films d'éducation populaire tout en se tournant résolument vers le parlant et le réseau du cinéma commercial.

¹ Fiche technique : *la Maternelle* ; France ; Production : 1932 ; Sortie : 1933 ; Scénariste et réalisateur : Jean Benoit-Lévy ; Assistant réalisateur : Marie Epstein ; Scénario d'après un roman de Léon Frapié ; Musique : Edouard Flament ; Photographie : Georges Asselin ; Son : Jean Dubuis ; Procédé sonore : Photosonor ; Distributeur : Universal ; Distribution : Madeleine Renaud (Rose), Henri Debain (le docteur Libois), Mady Berry (Mme Paulin), Alice Tissot (la directrice), Sylvette Fillacier (M^{me} Coeuret), Alex Bernard (le recteur), Paulette Élamberg (Marie Coeuret) ; Noir et blanc ; Sonore ; Durée : 1 h 30 mn 30 s ; Film conservé par les Archives françaises du film du Centre national de la cinématographie.

² Henri Fescourt, *La foi et les montagnes ou le 7^e art au passé*, Paris, Paul Montel, 1959, p. 403.

³ *Jimmy Bruiteur* (Jean Benoit-Lévy et Marie Epstein, 1930 ; *le Cœur de Paris* (Jean Benoit-Lévy et Marie Epstein, 1931).

⁴ Valérie Vignaux souligne ainsi que « le film perpétue les problématiques sociales des récits d'éducation populaire ». Valérie Vignaux, *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie, une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux-guerres en France*, Paris, AFRHC, 2007, pp. 94 et 105-107.

Précédent d'une année *Zéro de conduite* (Jean Vigo, 1933), *la Maternelle* est à notre connaissance le premier film français parlant où apparaît à la fois le stéréotype de la fugue et celui de la rébellion des enfants dans la classe. Il mérite à ce titre d'être reconsidéré comme le précurseur d'une longue série dans l'histoire du cinéma. Cependant, ces stéréotypes sont avant tout les symptômes d'enjeux sociaux, qui sont représentés précisément dans l'enceinte scolaire, parce que l'école de la III^e République prétend constituer une microsociété idéale. En ce début des années 1930, au moment même de l'émergence du cinéma parlant, la critique sociale apparaît notamment dans la contestation de la parole du maître. Cette étude se propose ainsi d'envisager comment un travail spécifique sur le son coïncide avec la médiatisation des tensions sociales qui s'expriment à l'intérieur même de la classe.

Les thématiques sociales du film d'éducation populaire laïque

Par son idéologie, le scénario de *la Maternelle* mobilise les thèmes chers au cinéma éducateur laïque : Rose, une jeune fille de bonne famille, se retrouve sans ressources à la suite de la mort de son père et de l'abandon de son fiancé. Malgré son rang, elle accepte un emploi de fille de service dans une école maternelle. Cette décision de la directrice est mal accueillie par le docteur Libois, le médecin référent de la maternelle, qui aurait préféré l'embauche d'une autre candidate. En revanche, Rose est mieux acceptée par Mme Paulin, une femme de ménage au parler populaire, un peu bourru mais au bon cœur. La jeune femme s'éprend de ce travail et découvre les difficultés sociales auxquelles les enfants sont confrontés. Elle s'attache à Marie Coeuret, une enfant dont la mère se prostitue et l'abandonne pour suivre un homme recherché par la police. Rose finit par recueillir chez elle la petite fille. Cependant la directrice apprend que Rose est titulaire d'un brevet d'études supérieures et lui propose un emploi d'institutrice dans une autre école. Dans le même temps, le docteur, qui s'est épris de la jeune femme, lui demande sa main. Dans les deux cas, Rose devrait se séparer de Marie. L'enfant, qui croit être une nouvelle fois abandonnée, fugue le long de la Seine. Elle tombe à l'eau (ce qui constitue un quasi-suicide), mais est finalement sauvée. Plutôt que d'abandonner la petite fille, Rose préfère refuser le bel avenir personnel et professionnel qu'on lui promet. Ce don de soi force l'admiration de la directrice et du docteur, qui finissent par accepter les raisons de Rose. La jeune femme pourra demeurer à la maternelle et épouser le docteur qui adopte lui aussi la petite Marie.

Dans ses thématiques, le film reprend les principales préoccupations des précédents films d'éducation populaire de Jean Benoit-Lévy tels que *le Voile sacré* (Jean Benoit-Lévy et Louis Devraigne, 1926) ou *Âmes d'enfants* (Jean Benoit-Lévy et Marie Epstein, 1928)⁵. Le stéréotype de la fille mère qui scelle l'alliance du film d'éducation populaire avec le mélodrame, la description des bas-fonds où règnent tous les fléaux (le taudis, la tuberculose, la prostitution) dont souffrent les enfants par atavisme, la doctrine solidariste de Léon Bourgeois à travers la mise en œuvre d'un dialogue entre les diverses classes sociales, l'interventionnisme de l'État en matière d'assistance et de protection de l'enfance sont autant de thèmes que l'on retrouve dans le cinéma de Jean Benoit-Lévy, qui reprend à son compte l'idéologie des gauches radicale et socialiste.

Une parabole en faveur de l'éducation de la petite enfance

⁵ Le scénario de *la Maternelle*, s'il s'inspire du roman de Léon Frapié, réinvente la plupart des personnages et des situations. Le tapuscrit signé par Jean Benoit-Lévy s'inscrit ainsi dans la lignée des scénarios du *Voile sacré* et d'*Âmes d'enfants*. Des analyses de l'idéologie (le solidarisme) et de la rhétorique (la parabole) de ces films sont proposées dans les articles suivants : Pascal Laborderie, « *Le Voile sacré* (Jean Benoit-Lévy, 1926), un film d'éducation populaire dans le réseau du cinéma éducateur laïque » (*L'image dans l'histoire de la formation des adultes*, dir. Françoise F. Laot, Paris, L'Harmattan, 2010) et « *Âmes d'enfants*, un "film-parabole" exemplaire de la propagande solidariste en France dans l'entre-deux-guerres » (*Cinémas*, vol. 2, n° 1, 2011, pp. 151-173).

Dans sa rhétorique, *la Maternelle* se conforme à un genre formel que nous proposons d'appeler « film-parabole »⁶ et qui propose un système d'énonciation et une organisation discursive relativement stables et autonomes. En ce qui concerne son énonciation, le film-parabole propose un système énonciatif qui se dédouble en un récit et un discours. Cette construction d'un énonciateur fictif et d'un énonciateur réel correspond au modèle de la fabulisation explicité par Roger Odin dans *De la fiction*⁷. Cette double énonciation est particulièrement identifiable dans le générique d'ouverture, qui occupe habituellement une fonction métadiscursive bien connue et qui en l'occurrence favorise l'entrée du spectateur non pas dans la fiction, mais dans la parabole. Dans *la Maternelle*, ce dédoublement est mis en œuvre par deux types de mentions écrites : l'incrustation de texte dans l'image et l'intertitre. La distribution des rôles est tout d'abord énoncée classiquement par des cartons génériques. Ce générique ordinaire est interrompu par un plan d'ensemble en légère plongée qui montre un groupe d'enfants sur lequel apparaît en surimpression la mention écrite « *des gosses* ». Puis un intertitre mentionne une citation de l'auteur du roman dont le film est inspiré : « La Maternelle... c'est le premier labourage et la première semaille... LÉON FRAPIÉ ». Tandis que la référence aux gosses, par son registre de langue et sa calligraphie enfantine, prépare l'entrée du spectateur dans l'univers du film, le dédoublement du récit en discours est introduit par la citation dont la dimension auctoriale est accentuée par la typographie littéraire et l'utilisation des majuscules dans la désignation de son auteur.



La double ouverture générique dans *la Maternelle*

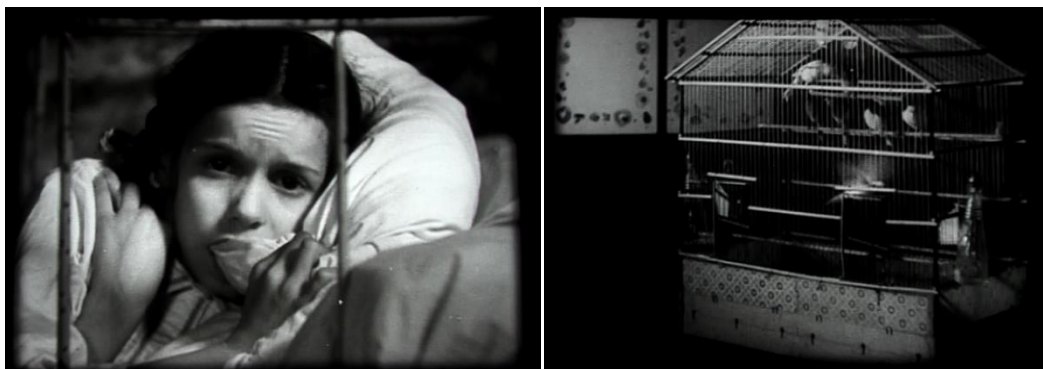
En ce qui concerne son infrastructure, le film-parabole présente une organisation qui joue sur les effets de symétrie et d'enchâssement⁸. Tout d'abord, le récit est structuré en deux grandes parties, où les personnages principaux, Rose et Marie, connaissent toutes deux la chute puis le rachat. Rose est dans un premier temps abandonnée par son fiancé et finit par retrouver le goût à la vie au contact des enfants de la maternelle. De manière symétrique, la petite Marie est d'abord abandonnée par sa mère, pour finalement être adoptée par Rose et le docteur Libois. Enchâssées dans ces deux parties, deux séquences se répondent l'une l'autre concernant leur thématique et occupent une fonction de commentaire par rapport à la fiction. C'est pourquoi nous proposons de les appeler « récits-paraboles ». En l'occurrence, le film construit un rapport d'analogie entre la petite Marie et les souris que Mme Paulin tente de piéger. Dans une des premières scènes du film, Mme Paulin attrape une souris et la brûle, ce qui déclenche la colère de Marie. À la fin du film, le docteur Libois apparaît comme un héros aux yeux de la petite fille, car il sauve une souris des flammes auxquelles Mme Paulin la destinait. On l'aura compris, ces deux récits-paraboles renvoient à l'abandon, puis à l'adoption de la petite fille, de même que symboliquement ils connotent la situation d'emprisonnement à la fois psychologique et social dans laquelle la petite se trouve. Située au milieu du film, une séquence-clef est ainsi fortement chargée symboliquement. Cette scène centrale file la métaphore animalière, puisqu'elle met en jeu une autre espèce de rongeur : le lapin. Le recteur

⁶ Pascal Laborderie, « *Le film-parabole dans les Offices du "cinéma éducateur" en France dans l'entre-deux-guerres* », Thèse de doctorat en études cinématographiques, dir. M. Marie, Paris 3, 2009, pp. 251-269.

⁷ Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, pp. 68-69.

⁸ Nous proposons en annexe un schéma qui illustre l'infrastructure du film-parabole dans *la Maternelle*.

souhaite récapituler une expérience pédagogique sur le lapin qui a fait sa notoriété mondiale. Avant l'arrivée du recteur, Rose se charge de présenter le lapin aux enfants. Ceux-ci associent naturellement le lapin à la jeune femme, qui imite avec ses lèvres le mouvement du museau du lapin. Le recteur entre alors dans la classe et propose aux enfants d'envoyer le lapin à la cantinière, ce qui déclenche inévitablement une révolte.



La métaphore de l'animal pris au piège dans *la Maternelle*

Enfin, selon une structure en boucle, la séquence finale répond à la séquence initiale. Le film commence en effet par une séquence où l'amant de Rose lui promet le mariage. A cette parole mensongère répond symétriquement à la fin du film la confirmation de l'engagement de Rose envers la petite Marie. Aussi, c'est tout un discours sur la notion d'engagement qui est mis en place à travers une réflexion sur la parole donnée. Le discours du film porte sur l'obligation de la société en matière de protection de l'enfance. Cet impératif moral est illustré par le parcours de Rose qui accepte de mettre au second plan sa vie privée et professionnelle afin de se consacrer aux enfants de la maternelle. Le film se distingue ainsi dans sa dimension linguistique par un travail sur la parole qu'il est possible d'étudier soit dans la mise en scène de la promesse, soit dans le travail idéologique de typage sur l'expression orale des personnages.

De la parole donnée à la promesse déçue

En 1930 et 1931, Jean Benoit-Lévy réalise respectivement *Jimmy Bruiteur* et *le Cœur de Paris*, où il entreprend d'expérimenter la relation image-son dans toutes ses dimensions⁹. Située dans le prolongement de cette exploration systématique, *la Maternelle* est pourtant marquée dans son générique d'ouverture par un retour aux mentions écrites. Dans la mesure où Jean Benoit-Lévy n'en est pas à son premier essai de cinéma parlant, l'utilisation de l'intertitre semble bien résulter d'un choix et non d'une difficulté à passer au cinéma parlant. La mention écrite « *des gosses* » sur un plan d'ensemble d'enfants, tout comme la citation de Léon Frapié, participent ainsi d'une volonté de trouver un équilibre énonciatif qui aménage l'entrée du spectateur dans la fiction tout en favorisant une prise de distance nécessaire à la construction d'un discours, qui en l'occurrence porte sur la valeur de la parole, comprise comme un acte de langage.

Aussi, l'introduction de la parole dans *la Maternelle* fait l'objet d'un traitement spécifique. Ce film sonore est en effet dans un premier temps privé de parole. Dans la première séquence, un couple danse dans une soirée mondaine. Puis les deux amants s'écartent de la piste de danse. La jeune femme s'assoit et sourit. Elle est vêtue d'une robe blanche. À l'arrière plan, un bouquet de fleurs blanches couronne sa tête. Sur cette figure annonciatrice d'un mariage, les premières paroles du film sont prononcées à voix basse par une voix masculine sans qu'il soit possible d'identifier la source : « pour

⁹ Dans ces films, Jean Benoit-Lévy n'utilise pas seulement le son dans une perspective synchroniste, mais expérimente aussi la scansion, le creusement, le contraste, le contrepoint ou encore la contradiction. Ces divers rapports image-son sont décrits par Michel Chion dans *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. essais, 2003, pp. 342-346.

toujours ». L'homme passe une bague de fiançailles à l'annulaire de la jeune femme et lui baise la main. La séquence est fermée par un fondu au noir qui préfigure l'abandon de la fiancée. Comment qualifier le régime de cette voix qui prononce les mots « pour toujours » ? De prime abord, la masculinité de la voix et la logique de l'action laissent penser qu'il s'agit d'une parole prononcée par l'amant de Rose. Cependant elle apparaît sur l'image sans qu'aucune continuité sonore ne confirme qu'il s'agit d'une voix hors-champ. Cette locution, parce qu'elle survient isolément, pourrait certes correspondre à un morceau de dialogue volontairement tronqué. Mais il est tout autant possible de considérer que « pour toujours » constitue un résumé des propos de l'amant qui seraient rapportés avec une certaine liberté par une voix over. D'une certaine manière, cette condensation de la parole serait la transposition à l'oral du traitement des mentions verbales par les intertitres que Michel Chion a appelé « la parole élastique » :

À un premier niveau, l'inter-titre donne, de façon résumée, le texte des dialogues, texte toujours donné à lire entre guillemets, ce qui en fait une citation, un extrait de texte romanesque. On ne cache pas au spectateur que ce qu'il lit est souvent plus court que ce qu'il voit dire, ce qui laisse une place pour l'imagination.¹⁰

Dans *la Maternelle*, cette élasticité de la parole n'est pas aussi conventionnelle qu'elle ne l'est dans les intertitres du cinéma muet. Elle participe en effet à l'élaboration d'un jeu interprétatif qui conduit le spectateur à s'interroger sur la valeur de la parole. Les premiers mots du film, tels qu'ils apparaissent en contexte dans une séquence de fiançailles, constituent une promesse. La mise en exergue de cette parole initiale est l'amorce d'un discours sur ce que parler veut dire. À cette première parole non tenue, répond en effet tout un ensemble d'éléments qui viennent critiquer la valeur de la parole. Les deux personnages principaux, Rose et Marie, sont peu loquaces. Leur réserve tranche avec la bavardise de Mme Paulin, qui n'est pas avare de commérages. La relation de Rose et de la petite fille se noue de préférence par des échanges de regard.

Plusieurs séquences du film sont montrées à travers le regard de la petite fille. Par exemple, dans les bas-fonds, Marie assiste à une scène d'attouchement entre sa mère et un individu louche. La petite fille observe le client avec un regard si insistant qu'il finit par s'enfuir. Plus loin, la séquence où le docteur demande Rose en mariage est partiellement racontée à travers les yeux et les oreilles de Marie. Le docteur et Rose se sont enfermés dans la cuisine de l'école. Marie assiste à la scène à travers les murs vitrés qui l'empêchent d'entendre la conversation. Le montage alterne des vues à l'intérieur et à l'extérieur de la cuisine. Cette alternance aménage un effet sonore, puisque le discours de demande en mariage est coupé à chaque fois que le point de vue est délocalisé à l'extérieur de la cuisine. Du coup, la demande en mariage est distribuée par le son de manière discontinue. Les bribes de dialogue demeurent néanmoins compréhensibles. Le montage laisse en effet émerger plusieurs segments de phrases, qui font sens en raison de leur caractère stéréotypé : « ...pour toute la vie », « écoutez, Rose, écoutez ! » ou encore « Rose, voulez-vous... ». Pour Rose, cette situation rappelle naturellement la séquence des fiançailles rompues au début du film. Ici, la mise en scène insiste sur la position de Rose, en tant que destinataire d'une demande qu'elle peut tout aussi bien refuser : les promesses ne valent que pour ceux qui les reçoivent. Cependant Rose consent à épouser le docteur. En ce qui concerne la petite Marie, cette annonce de mariage correspond à un nouvel abandon.

¹⁰ Michel Chion, *op. cit.*, p. 19.



Le point de vue de l'enfant dans *la Maternelle*

La fugue de l'enfant : une réponse au désengagement de l'adulte

À ces paroles données, usées et décevantes, répond une parole leitmotiv qui va finir par symboliser de manière très contextualisée l'engagement de Rose envers Marie. Lors de leur rencontre, Rose tente de corriger la mauvaise tenue de la petite fille : « Marie, tiens-toi droite ! ». Au cours du film, cette phrase devient un leitmotiv, puisqu'elle sera prononcée six fois encore. Dans les premières reprises, Rose demande à Marie de se tenir droite dans des scènes traitées de manière naturaliste. Dans la séquence de la fugue de Marie, cette phrase est reprise d'une manière tout à fait originale. Tandis que Marie s'approche de la Seine, elle aperçoit sur une péniche un couple d'amants s'embrasser. La petite regarde l'eau à la surface de laquelle l'image des deux amants se reflète de manière inversée. Ce spectacle appelle d'autres images inversées qui font partager au spectateur l'univers mental de l'enfant. Un montage d'attractions qui comprend huit plans en un peu moins de trois secondes récapitule toutes les images traumatiques distribuées au cours du film. L'inversion des images, leur surimpression sur une eau ondulante ainsi que le rythme du montage évoquent la perte des repères de la petite fille qui s'est approchée dangereusement du bord. Puis l'image de Rose se reflète dans l'eau. Marie filmée en contreplongée semble la regarder. Sur ce plan d'enfant qui s'apprête à tomber dans l'eau, la musique s'interrompt brutalement pour laisser place à la voix de Rose : « Marie, tiens-toi droite ! Marie, tiens-toi droite ! Marie, tiens-toi droite ! ». La chute de l'enfant n'est pas racontée de manière naturaliste : un plan montre les amants sur la péniche continuer de s'embrasser, tandis qu'un son non réaliste, celui d'un glas, vient interrompre leur baiser.



Les images mentales de l'enfant dans *la Maternelle*

Le régime de la voix qui intime à Marie de se tenir droite est tout autant difficile à définir que celui de la voix qui promettait le mariage à Rose au début du film. Dans cette séquence, la source de la voix de Rose ne peut jamais être située dans le champ. Si nous considérons que le spectateur partage les hallucinations visuelles et sonores de Marie, la voix de Rose est hors-champ. Mais dans la mesure où cette voix n'est jamais située dans le champ, il est possible de considérer qu'il s'agit plutôt d'une voix over, diégétisée de surcroît, en raison de la reprise. La réplique leitmotiv « Marie, tiens-toi droite ! » finit ainsi par symboliser l'engagement éducatif et moral que Rose a contracté envers

l'enfant et qu'elle s'apprête à rompre. Sa reprise au moment même de cette séquence de fugue ne fait que souligner la désillusion de Marie face au désengagement de Rose.

Contrairement à la mythologie romantique de la littérature jeunesse fréquemment peuplée d'enfants fugueurs épris de liberté, la fugue est montrée ici comme un acte désespéré. La petite Marie annonce de la sorte la ribambelle d'enfants fugueurs dont le cinéma sera friand, au premier rang desquels se trouve le personnage d'Antoine Doinel. À propos des *400 coups* (François Truffaut, 1959), Patrick Louguet souligne du reste qu'Antoine emprunte dans sa fuite une voie sans issue, le mouvement circulaire de la caméra dans la séquence finale traduisant en effet un enfermement¹¹. Dans une perspective psychologique, la fugue et la tentative de suicide de la petite Marie sont ainsi montrées, non pas comme un acte d'émancipation, mais comme une réponse à la désertion de l'adulte qui ne tient pas sa parole.

En revanche, la séquence finale illustre une parole enfin tenue. Rose retrouve Marie sauvée des eaux, l'étreint et lui dit pour la septième fois : « Marie, tiens-toi droite ! ». Prononcée en voix-in, cette réplique semble s'inscrire en plein dans la fiction. Pourtant, selon un effet boule de neige, ces dernières paroles ramassent tout le discours développé depuis le début du film sur la valeur de la parole. Dans le contexte, « Marie, tiens-toi droite ! » connote l'attachement indéfectible qui unit Rose et Marie et plus généralement le devoir de protection et d'éducation de la société envers la petite enfance. Tandis que jusqu'alors la voix over était diégétisée, la voix-in est ici en quelque sorte discursivisée. Il est à noter que ces deux régimes intermédiaires de la voix correspondent au système énonciatif du film-parabole en tant qu'il articule un récit et un discours¹². En somme, ces régimes qui paraissent atypiques dans les films de fiction¹³ constituent en fait les marques d'énonciation d'un genre formel de la non-fiction.

Dissensions vocales et contestation de la parole magistrale

Toutes les paroles mises en exergue dans le film, qu'elles aient une valeur de promesse ou une valeur d'ordre, constituent des actes de langage. Cette mobilisation de paroles performatives nous semble faire sens dans un genre de films dont les visées sont fréquemment persuasives. Cet intérêt pour les actes de langage est en effet symptomatique d'un cinéma qui ambitionne d'agir sur le réel. Le cinéma de Jean Benoit-Lévy, s'il participe principalement à une propagande de type sociologique, supporte un discours plus politique d'obédiences radicale et socialiste. Aussi, *la Maternelle* exprime les tensions sociales qui se font plus présentes au début des années 1930.

Dans cette perspective, le travail de typage sur le registre de langue, le ton et l'accent permet d'opposer le parler populaire à la parole des élites. Par exemple, la directrice de l'école maternelle, jouée par Alice Tissot, utilise une langue châtiée. Par opposition, Mady Berry incarne le personnage de Madame Paulin, une femme de service au registre de langue populaire, avec cet accent parigot qui a fait la célébrité de Carette¹⁴. De la même manière, la séquence-clef où le recteur se livre à une expérience pédagogique à propos d'un lapin exploite ces différences d'ordre suprasegmental. À l'annonce de la visite du recteur, la directrice de la maternelle est sur le pied de guerre. Elle demande à tout le personnel ainsi qu'aux enfants une tenue irréprochable. Rose et chargée d'amener dans la

¹¹ Patrick Louguet, « L'enfant fugueur au cœur de l'art du cinéma : les *400 coups* de François Truffaut », Arras, *Cahiers Robinson* n° 24, *Critiquer la littérature de jeunesse*, 2008, pp. 229-230.

¹² La question de l'utilisation de ces régimes intermédiaires de la voix dans les films d'éducation populaire est abordée dans Pascal Laborderie, « Voix over et film-fable : le cinéma d'éducation populaire à l'épreuve du parlant », *Cahiers de Narratologie – Analyse et théorie narratives*, n°20, 2011, mis en ligne le 25 août 2011, <http://narratologie.revues.org/6332>.

¹³ Michel Chion souligne ainsi le caractère mystérieux de « la frontière off/hors-champ ». Michel Chion, *op. cit.*, p. 234.

¹⁴ Michel Chion note que cette exploitation de l'accent local est relativement rare dans le cinéma français. Michel Chion, *La toile trouée. La parole au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. essais, 1988, p. 72.

salle de classe le lapin nécessaire à l'expérience. Tandis que l'institutrice s'absente quelques instants, les enfants en profitent pour rompre avec le dispositif traditionnel emprunté à l'école primaire. Ils quittent leurs tables et viennent entourer Rose qui leur montre le lapin et finit par faire la classe. Arrivé à l'impromptu, le recteur assiste avec bienveillance à toute la leçon à travers la vitre. La jeune femme informe les enfants des intentions du recteur de manger le lapin, ce qui provoque leur indignation. Au moment où le recteur franchit la porte, il est accueilli par une pluie d'insultes : « Oh, salop ! ». Ces invectives sont reprises en chœur avec un accent de titi parisien, ce qui ajoute au timbre enfantin l'accent parigot, le parler populaire et la parole collective. Le calme revenu, le recteur qui tient à poursuivre l'expérience jusqu'au bout s'adresse aux enfants avec un ton professoral, un accent parfaitement neutre et un registre de langue soutenu : « Je vais demander à Madame la Directrice qu'on fasse porter le lapin à la cuisine pour que la cantinière nous le prépare pour le déjeuner ». Cette proposition déclenche la rébellion de la petite Marie qui sort de son habituel mutisme pour s'écrier : « Oh, non, non, non, faut pas le tuer, le petit lapin ! » (on notera l'utilisation d'une syntaxe enfantine). Puis elle s'élançe pour arracher le panier dans lequel se trouve le lapin, monte en chair et le brandit tout en répétant : « Non, j'veux pas qu'on tue le petit lapin ! ». Les enfants viennent à leur tour faire barrière de leur corps pour protéger l'animal sous le regard satisfait du recteur. Il est à noter que les enfants ainsi placés forment une montagne en haut de laquelle Marie porte le panier comme le drapeau de la liberté guidant le peuple.



L'expérience « lapinologique » dans *la Maternelle*

La rébellion dans la Maternelle : une critique modérée du système

La Maternelle donne ainsi la parole au peuple et conteste d'une certaine manière la parole des élites et en particulier la parole du maître¹⁵. Plus exactement, le film aménage un espace de mixité sociale, où les paroles cohabitent dans leur diversité. Cette mise en scène d'une parole plurielle permet d'évoquer les tensions sociales tout en les euphémisant au profit d'un discours qui prône la concorde sociale, selon une philosophie politique plus proche des gauches radicale et socialiste que des mouvements communiste et anarchiste. Un an après *la Maternelle*, *Zéro de conduite* (Jean Vigo, 1933) donnera une toute autre version du chahut organisé. La fronde de l'élève Tabart est véritablement tournée contre un système scolaire jugé injuste, brutal et absurde. À partir d'une rébellion qui commence comme dans *la Maternelle* par un juron populaire (Le « Y'a la merde ! » lancé par Tabart à la tête du professeur de physique, puis au Proviseur), la révolte tourne à l'émeute dans la séquence de la fête du collège où les jeunes gens lancent des projectiles sur les personnalités venues faire la visite et s'enfuient par les toits. L'attaque est constante dans la représentation des personnels aux premiers rangs desquels trône un proviseur incarné par un nain. Il est à noter que cette critique acerbe de l'organisation hiérarchique est aussi présente dans le roman *la Maternelle* écrit en 1904 par Léon Frapié, dont se démarque nettement le film de Jean Benoit-Lévy. Le roman constitue en effet une véritable diatribe contre l'esprit bureaucratique des fonctionnaires qui témoignent d'une trop grande déférence envers l'administration :

Dans l'enseignement, le mot d'ordre n'est pas de fournir des leçons qui profitent aux enfants, il s'agit de leçons qui *fassent de l'effet au regard du public*. Et pas moyen d'échapper à cette obligation. Extérieur ! Extérieur ! Apparence ! L'instituteur, l'inspecteur, ne peuvent pas travailler pour les enfants, ils sont forcés de travailler pour les notes hiérarchiques, pour le règlement, pour l'administration. Et l'administration est forcée de fonctionner « pour la statistique », pour les rapports et les comptes rendus. La *frime* s'impose dans tout¹⁶.

Tandis que *Zéro de conduite* s'inscrit dans la tradition libertaire de gauche, le roman de Léon Frapié a des accents anarchistes de droite. Une vingtaine d'années seulement après les débuts de l'école laïque, le roman mène une attaque féroce contre une école qui prétendument cherche à libérer le peuple et qui finalement ne réussit qu'à l'asservir :

Avec le système de jeter de la poudre aux yeux, de s'attacher à l'extérieur, de niveler surtout, l'école diminue les enfants ; autant de simulacres imposés, autant de personnalité retirée. Et il ne faut pas oublier que nous avons affaire à une race débilitée et que, parmi les causes de la misère, se place en premier lieu le défaut de volonté profonde, réfléchi. Que deviendront les enfants-marionnettes, sortant de l'école, l'énergie changée en politesse hypocrite, la décision subordonnée uniquement au souci du trompe-l'œil ?¹⁷

Prenant des accents nietzschéens, le roman de Léon Frapié en vient à valoriser la force de vie des élèves désobéissants qui semblent les seuls capables de résister à l'esprit administratif :

Il faut le dire : c'est le meilleur de l'individu qui se dissout à l'école. De même que l'art est vivifié et renouvelé par les excessifs, par les « sauvages », de même la vie est orientée vers le mieux par les turbulents. *L'espoir de la génération est dans les mauvais écoliers*. C'est Adam, surnommé par ces dames « L'Exempt de bien faire » qui présente pour moi l'avenir en progrès. Que diable ! ce n'est pas le sage Léon Chéron, le discipliné ne contenant aucun imprévu, qui peut recéler l'*Espoir* !¹⁸

¹⁵ Un mouvement similaire se retrouve dans *la Vie est à nous* (Collectif CGTU, Jacques Becker, Jacques Brunius, Jean-Paul Dreyfus, Jean Renoir, André Zwobada, 1936) où la parole du maître (joué par Jean Dasté) est commentée après l'école par un groupe d'élèves à l'accent parigot bien prononcé.

¹⁶ Léon Frapié, *La Maternelle*, Paris, Albin Michel, 1904, p. 222.

¹⁷ Léon Frapié, *op. cit.*, p. 225.

¹⁸ Léon Frapié, *op. cit.*, p. 279.

Réalisée cinquante ans après les lois Ferry, l'adaptation libre de Jean Benoit-Lévy porte un regard critique mais modéré sur le monde de l'éducation populaire. Le film n'est en effet pas aussi sévère que le roman à l'égard de l'école laïque, mais l'égratigne un peu. L'expérience du lapin critique en creux le système, puisqu'elle est montrée comme faisant exception. D'une manière générale, la classe de l'école maternelle semble encore calquée sur le dispositif frontal de l'école primaire. Le film plaide pour une pédagogie plus attentive à l'intérêt des tous petits, s'inscrivant par là-même dans son époque marquée par l'Éducation nouvelle. Dans la séquence de l'expérience sur le lapin, le déplacement du recteur dans la salle de classe est représentatif du glissement d'une pédagogie centrée sur le maître vers une pédagogie centrée sur l'élève. Lorsque le recteur entre dans la classe, il vient d'abord se placer en chaire pour interroger les élèves et adopte en cela le comportement des inspecteurs sous la III^e République. Cependant, au moment où les enfants prennent d'assaut la chaire, il finit par venir se positionner derrière eux, visiblement satisfait de la tournure des événements. Le recours à l'expérimentation est lui-même symptomatique des pédagogies scientifiques de la petite enfance, telles qu'elles apparaissent par exemple chez Maria Montessori. La séquence de la fugue, où le spectateur est amené à partager l'environnement cognitif de l'enfant, est aussi l'expression de l'intérêt porté à la psychologie de la petite enfance par les mouvements de l'Éducation nouvelle. De fait, si l'Éducation nouvelle apparaît à la fin du XIX^e siècle, elle n'opère une percée dans le système éducatif français qu'à partir des années 1930 précisément à l'école maternelle qui occupe à cet égard un rôle pionnier.

Le film de Jean Benoit-Lévy traduit cette évolution récente, mais n'en comporte pas moins une dimension prospective, notamment lorsqu'il milite pour une plus grande mixité. Rappelons d'abord qu'au moment où le film est réalisé, la maternelle est la seule école où la mixité sexuelle est acceptée, puisque la gémination ne sera légalisée à l'école primaire qu'en 1933. Le film décrit la maternelle comme un lieu possiblement ouvert à une mixité sexuelle, sociale et culturelle, dont le filmage quasi-documentaire d'une petite fille noire présente tout au long du film devient le symbole. Cependant l'école maternelle, elle-même héritière des salles d'asile, demeure une école des pauvres plutôt qu'une école pour tous. D'une certaine manière, ce rôle d'assistance et de protection l'empêche d'évoluer vers des missions d'éducation seules susceptibles de favoriser la promotion sociale. Le film est ainsi porteur d'un discours ambitieux en matière de réussite sociale, en particulier lorsqu'il milite contre l'étanchéité des classes sociales. Dans cette perspective, l'impossibilité d'exercer une profession considérée comme subalterne, celle de femme de ménage, pour une jeune femme issue de la bourgeoisie est montrée comme une limite du système. Dans le contexte de l'entre-deux-guerres, les écoles publiques maternelles et primaires sont en effet animées par des normaliennes généralement issues du peuple. Rose, issue d'un milieu bourgeois et possédant son brevet supérieur, a toutes les peines du monde à se faire accepter par les divers personnels de la maternelle. Loin de présenter les quatre murs de la classe comme les murs d'une prison, *la Maternelle* ne décrit pas l'école comme un espace d'enfermement, mais de protection. Pour autant le film pointe cette prison plus invisible quant à elle, celle que forment les classes sociales et dont l'école éprouve des difficultés à s'affranchir. Si l'école laïque a derrière elle cinquante ans d'existence, une conception élargie de la notion de laïcité la porte en ce début des années 1930 sur le terrain social. *La Maternelle* de Jean Benoit-Lévy annonce ainsi le renouveau du projet d'éducation nationale dont le Front populaire sera porteur.

Pour citer l'article :

« Les stéréotypes de la fugue et de la rébellion dans *la Maternelle* (Jean Benoit-Lévy et Marie Epstein, 1932) », *Cahiers Robinson*, n° 33, 2013, pp. 15-30.