



HAL
open science

Parabole et discours laïque dans les films de Jean Benoit-Lévy : l'exemple de la Maternelle (1932)

Pascal Laborderie

► **To cite this version:**

Pascal Laborderie. Parabole et discours laïque dans les films de Jean Benoit-Lévy : l'exemple de la Maternelle (1932). Driss Ablali; Duygu Öztin Passerat. Les Masques du discours, Anka Matbaa, pp.183-185, 2018, 978-605-81934-0-6. hal-02141085

HAL Id: hal-02141085

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02141085>

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.

Parabole et discours laïque dans les films de Jean Benoit-Lévy : l'exemple de *la Maternelle* (1932)

Pascal Laborderie

Introduction

Si la démarche sémiologique, telle que Roland Barthes et à sa suite Roger Odin la définissent, consiste à « démasquer l'évidence pour essayer de faire apparaître derrière elle les codes qui la fonde »¹, cette communication s'inscrit sans nul doute dans le champ disciplinaire de la sémiologie du film. En effet, la parabole, telle qu'elle est utilisée, entre autres, dans les films de Jean Benoit-Lévy, présente un jeu interprétatif complexe, qui permet notamment d'évoquer des tabous tout en les euphémisant, et dont il s'agit d'explicitier ici le mode de fonctionnement.

On s'en doute bien, le phénomène de parabolisation au cinéma dépasse de loin le cadre des films de Jean Benoit-Lévy. Pour autant, circonscrire l'étude des paraboles filmiques à un contexte (les dispositifs d'éducation par le cinéma dans les années 1930), à un genre cinématographique (le film d'éducation pour adultes et le drame social) et à une cinématographie (celle de Jean Benoit-Lévy) permet de mieux cerner les effets de sens liés à ces différents éléments (qui en quelque sorte constituent les invariants de l'étude) et ceux générés en propre par la parabole.

Afin de mieux comprendre comment ce mode de production de sens est mis en œuvre dans les films, nous avons construit un modèle d'analyse que nous avons expérimenté à propos des films de Jean Benoit-Lévy². Ayant réalisé près de 300 courts et longs métrages, principalement des films de propagande sanitaire et sociale, Jean Benoit-Lévy est considéré comme le « propagandiste patenté » de la IIIe République. Pour autant cette propagande relativement consensuelle en matière d'hygiène développe aussi des thématiques qui constituent le socle d'un discours laïque plus marqué politiquement.

¹ Roger Odin, explicitant la leçon de Roland Barthes, dans « Six questions à Roger Odin », URL : <http://www.cinememoire.net/index.php/interview-roger-odin>.

A propos de la source, on se référera par exemple à la Leçon inaugurale au Collège de France : « il s'agissait en somme de comprendre (ou de décrire) comment une société produit de stéréotypes, c'est-à-dire des combles d'artifices, qu'elle consomme ensuite comme des sens innés, c'est-à-dire des combles de nature. » (Barthes R., *Leçon*, Paris, Points-Seuil, 1978, p. 32).

² Si le modèle heuristique d'analyse d'un corpus de film-parabole a été présenté dans *Le cinéma éducateur laïque* (Laborderie P., L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2015), l'exemplification de ce modèle à partir de l'analyse de *la Maternelle* (J. Benoit-Lévy et Marie Epstein, 1932) est nouvelle quant à elle.

Afin de montrer comment s'articulent tous ces éléments, j'expliquerai tout d'abord en quoi ces paraboles filmiques supportent une idéologie laïque. Ensuite, je présenterai ensuite un modèle d'analyse qui permette d'expliquer ce que j'entends par « film-parabole ». Enfin, j'envisagerai comment le film-parabole mobilise les matières de l'expression cinématographique à partir de l'exemple du film intitulé *la Maternelle*. En définitive, cette étude de la parabole filmique permettra d'aborder trois types de masques, qui portent sur trois niveaux de production de sens :

1. le niveau de la situation de communication : en tant que cinéma de propagande, la cinématographie de Jean Benoit-Lévy est justiciable d'une expertise qui démasque les stratégies mises en œuvre dans le dispositif de production et de diffusions des films. En l'occurrence, ce dispositif est double car *la Maternelle* est à la fois diffusé dans le circuit du cinéma commercial, en France et à l'étranger, ainsi que dans le réseau du cinéma éducateur laïque, c'est-à-dire le réseau de cinéma d'éducation populaire constitué par la Ligue française de l'enseignement en France à partir des années 1920.

2. le niveau narrativo-discursif : selon sa visée persuasive, la parabole filmique tentent d'émouvoir les spectateurs en évoquant des tabous moraux et sociaux tout en les euphémisant. De la même manière, elle propose un mode d'argumentation suffisamment élaboré pour amener le spectateur à tirer ses propres conclusions du film. C'est à ce niveau discursif que la parabole engage à la fois des processus psychoaffectifs et des stratégies argumentatives que l'analyse de discours doit mettre en évidence.

3. le niveau filmique : en tant qu'elle emprunte une forme filmique, la parabole au cinéma mobilise des figures de rhétoriques spécifiques, qui, s'appuyant sur les matières de l'expression filmique, implicent le sens et proposent au spectateur un jeu interprétatif attractif.

On le voit le travail de démasquage est toujours multiple puisqu'il doit rendre compte à la fois de ces trois niveaux de masquage. On pourrait même avancer que l'analyse du film n'est aboutie que lorsqu'elle réussit à rendre compte de la manière dont ces trois niveaux s'articulent. Aussi, pastichant Kipling, je dirais que rien n'est jamais démasqué tant que tout n'est pas démasqué. C'est la raison pour laquelle je ne m'attacherai dans cet article qu'à un seul exemple, afin de montrer comment ces trois niveaux de masquage peuvent fonctionner dans le détail et d'envisager spécifiquement les masques de l'image et du son.

Premier niveau de masquage : une propagande peut toujours en cacher une autre

Nous proposons ainsi un modèle d'inspiration bakhtinienne qui permette de décrire les films-paraboles selon trois axes complémentaires : la situation de communication sur laquelle ils reposent, leur organisation narrativo-discursive et leur caractéristiques langagières.

À propos de la situation de communication qu'ils mettent en œuvre, les films-paraboles ont globalement pour fonction d'éduquer et de propager des idéologies ou des normes sociales. Ils construisent en conséquence un rapport dissymétrique entre les deux pôles de la communication.

Préservant néanmoins un équilibre entre les attentes antinomiques de ces deux pôles, en l'occurrence, dans le cas des films-paraboles de Jean Benoit-Lévy, l'institution scolaire et les publics populaires, les films du cinéma éducateur proposent un récit dit « récréatif » destiné à illustrer un discours « éducatif ». Dans le contexte social des années 1930, cette tentative de médiation est l'expression d'une volonté politique d'aménager un espace communicationnel entre les mondes ouvriers et les classes intermédiaires.

Ces films sont appréhendables aussi bien dans leur relation à l'institution scolaire que dans leur rapport au débat qui suit généralement la projection du film. En effet, d'un point de vue historique, nous pensons que le dispositif des « causeries » qui encadrent la séance a inspiré la formation de ce genre de film. La parabole partage en effet avec le débat régulé la même dimension délibérative, telle qu'elle est soulignée de nombreuses fois par les sémiologues étudiant les paraboles évangéliques, notamment par le groupe d'Entrevernes³.

En ce qui concerne l'exemple qui nous occupe, en 1932, Jean Benoit-Lévy adapte de manière libre *la Maternelle* (roman de Léon Fropié paru 1904), en collaboration avec Marie Epstein. Le film se présente comme un plaidoyer en faveur de la protection 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 éducateur laïque. En même temps, il occupe une place centrale dans l'œuvre du réalisateur, puisqu'il récapitule les thèmes et la forme des films d'éducation tout en se tournant vers le cinéma commercial. Ainsi, afin de mieux toucher les spectateurs, il emprunte aux genres du cinéma les plus populaires de l'époque, à savoir le mélodrame et le burlesque.

³ GROUPE D'ENTREVERNES, *Signes et paraboles, Sémiotique et texte évangélique*, Paris, Seuil, 1977, pp. 17, 48-49 et 94.

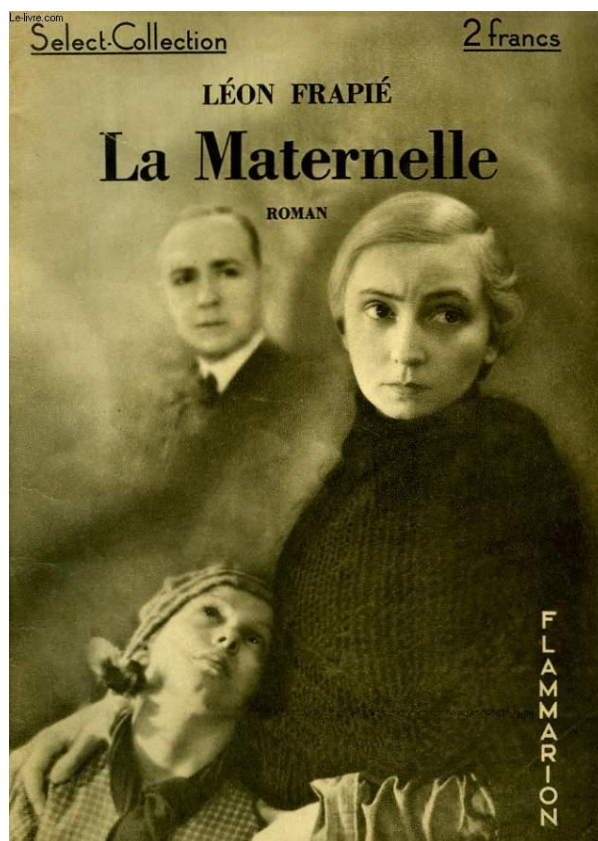


Illustration 1 : *La Maternelle*, adaptation cinématographique du roman de Léon Frapié.

À gauche la petite Marie (Paulette ÉlamBERT), à droite Rose (Madeleine Renaud), à l'arrière plan le docteur Libois (Henri Debain).

En résumé, 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. Elle est ainsi contrainte de prendre un emploi de fille de service dans une école maternelle. Ce recrutement est tout d'abord mal accueilli par le docteur Libois, le médecin de la maternelle, ce qui n'empêche pas la jeune femme de s'éprendre de son travail. Découvrant les difficultés sociales auxquelles les enfants sont confrontés, elle finit par recueillir chez elle la petite Marie, qui vient d'être abandonnée par sa mère. Cependant la directrice de la maternelle propose à Rose un emploi d'institutrice dans une autre école. Au même moment, le docteur, qui s'est épris de la jeune femme, lui demande sa main. Dans les deux cas, Rose devrait se séparer de la petite Marie. L'enfant, qui croit être une nouvelle fois abandonnée, fugue le long de la Seine, 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 qu'on lui promet. Ce don de soi force l'admiration du docteur et de la directrice, qui acceptent finalement les raisons de Rose. La jeune femme pourra demeurer à la maternelle et épouser le docteur, qui finit par adopter la petite Marie.

Dans ses thématiques, le film reprend les principales préoccupations des précédents films de Jean Benoit-Lévy⁴ : Le stéréotype de la femme isolée, la description des bas-fonds où règnent tous les fléaux dont souffrent les enfants par atavisme, la mise en œuvre d'un dialogue entre les diverses classes sociales, l'interventionnisme de l'État en matière de protection de l'enfance sont autant de thèmes que l'on retrouve dans le cinéma de Jean Benoit-Lévy, qui reprend en cela à son compte l'idéologie laïque des gauches radicale et socialiste.

On l'aura compris, nous n'employons pas ici la notion de laïcité dans ses dimensions constitutionnelle (la séparation des Églises et de l'État) ou philosophique (le respect de la liberté de conscience) mais dans un sens politique plus partial. Le fait que le cinéma éducateur laïque ait émergé durant le Cartel des gauches, le fait aussi que son réseau coïncide avec la carte des meilleurs résultats du Front populaire corroborent cette hypothèse d'un cinéma de propagande orientée politiquement.

Sous l'apparente simplicité de la fable sociale, les films de Jean Benoit-Lévy cachent ainsi un discours politique plus complexe qu'en apparence. De prime abord, ils se présentent comme des histoires dont on peut tirer facilement une morale. Les parcours des personnages, aux valeurs allégoriques clairement identifiables, permettent d'illustrer de bons comportements (par exemple, l'hygiène et la sobriété) et de manière symétrique des fléaux sociaux (par exemple, le taudis et l'alcoolisme). De la même manière, la protection de l'enfance (dans *la Maternelle*), la lutte contre la mortalité infantile (dans *la Future maman*), la lutte contre la tuberculose (dans *Âmes d'enfants*) ou encore la prévention des maladies vénériennes (dans *Il était une fois trois amis*) sont des thèmes relativement consensuels⁵.

⁴ Voir notamment trois longs métrages numérisés et visionnables à l'antenne des Archives françaises du film du CNC située à la BNF : *la Future Maman* (Jean Benoit-Lévy, 1924), *le Voile sacré* (Jean Benoit-Lévy, 1926), *Âmes d'enfants* (Jean Benoit-Lévy et Marie Epstein, 1928)

⁵ Cette propagande est dite consensuelle car elle n'apparaît pas comme politique, mais véhiculant des idées communément admises. Par exemple, elle revêt une dimension civique dans la mesure où elle promeut les valeurs républicaines. Jean Benoit-Lévy est ainsi qualifié par Valérie Vignaux de « cinéaste patenté de la III^{ème} République ». Vignaux V., « Un cinéma éducateur dit de "propagande sociale" dans l'entre-deux-guerres en France ou Des images pour la République », dans Bertin-Maghit J-P (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde, 2008, p. 205. De la même manière, Christel Taillibert souligne que le cinéma éducateur laïque, par sa promotion d'une culture scientifique et par son ambition d'éducation populaire, hérite de « l'idéologie des Lumières » et des « idéaux républicains de la Révolution française ». Taillibert C., « De l'idéologie d'État au film s'éducation : itinéraire comparé de la France, de l'Italie et des États-Unis dans les années 1920, Revue LISA/LISA e-journal, Vol IV – n°3, 2006, p. 29.

En contexte, il est cependant possible de déceler, au-delà de cette propagande sociologique, un discours plus marqué politiquement. On pourra ainsi retrouver toutes les thématiques du discours laïque d'obédiences radicale et socialiste : l'anticléricalisme, la coopération, la lutte contre l'exode rural, la promotion des logements à bon marché, l'épargne populaire, la protection sanitaire et sociale, la protection de l'enfance, l'émancipation de la femme, le pacifisme ou encore l'internationalisme.

Cette dissimulation d'un discours partisan sous un discours plus consensuel est-elle voulue ? Selon sa dimension performative, toute fable est, à des degrés divers certes, une entreprise de persuasion dans la mesure où elle joue sur les affects de l'énonciataire afin de médiatiser un discours. En ce qui concerne les films de Jean Benoit-Lévy, l'auteur lui-même les considère comme des « films de propagande en hygiène social ». Précisons cependant que son intention n'est pas de tromper et le vocable de propagande ne revêt pas ici le sens péjoratif qu'il acquerra après la Seconde guerre mondiale.

Il n'en demeure pas moins que, derrière une entreprise de propagande assumée comme telle, se cache un discours politique partisan qu'il s'agit de « démasquer » à la fois dans sa rhétorique et son idéologie. Sous couvert d'éduquer, il s'agit ainsi de propager des idées politiques partisans. En somme, un premier niveau de propagande peut en cacher un autre. Nous atteignons ici le premier type de masquage qui concerne la situation de communication. Sous le masque du film d'éducation se cache un film de propagande politique.

En ce qui concerne leur organisation narratives et leurs thématiques, nous émettons l'hypothèse que les drames sociaux de Jean Benoit-Lévy utilisent la parabole afin d'émouvoir les spectateurs en implicitant des thèmes difficiles à aborder, sinon par des modes de discours euphémisant (ce qui constitue un second type de masquage). Ces tabous constituent ainsi des contraintes socio-culturelles qui informent le discours parabolique. Les films de Jean Benoit-Lévy en présentent bon nombre d'exemple tels que, dans *le Voile Sacré*, la condition de la femme isolée (les filles-mères selon l'appellation péjorative utilisée à l'époque), la mortalité infantile (dans *la Future maman*), les maladies dites « honteuses » (dans *Il était une fois trois amis*), la prostitution, la dangerosité des classes laborieuses ou encore la sexualité hors-mariage (dans *Âmes d'enfants*).

Nous nous arrêterons sur l'exemple de *la Maternelle* afin de ne pas cantonner l'étude au résumé du film et à ses thématiques mais d'analyser aussi sa forme.

Second niveau de masquage : système dénonciation et organisation narrativo-discursive de la parabole

Concernant leur système d'énonciation, les films-paraboles construisent un double positionnement du spectateur :

1. en premier lieu, il est positionné selon son appartenance à une communauté, ce qui induit une évaluation axiologique des actions racontées dans le film. Concernant l'exemple qui nous occupe, le dispositif du cinéma éducateur est profondément informé par le cadre moral fixé dans l'institution scolaire de la IIIe République.

2. en second lieu, le spectateur est positionné en tant qu'individu se faisant plaisir en allant voir un film de fiction. Cette position hédoniste est cependant dévalorisée dans les discours qui entourent le film.

Ce double positionnement spectatorial participe à la construction dissymétrique de deux « micro-systèmes » selon un mode d'énonciation qui correspond au processus de « fabulisation » explicité par Roger Odin dans *De la fiction* et dans *Les espaces de la communication*⁶. Le spectateur construit ainsi un énonciateur responsable du discours moralisant ainsi qu'un énonciateur responsable du récit.

Dans *la Maternelle*, 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 dans la parabole. La distribution des rôles est tout d'abord énoncée classiquement par des cartons. Ce générique ordinaire est interrompu par un plan d'ensemble montrant un groupe d'enfants sur lequel apparaît en surimpression la mention écrite « des gosses » avec une calligraphie manuscrite et enfantine. Puis un intertitre mentionne une citation de Léon Frapié (« La Maternelle...c'est le premier labourage et la première semaille...»). 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 discours moralisant est amorcé par la citation.



Illustrations 2 et 3 : la double ouverture générique dans *la Maternelle*.

⁶ Le modèle du film-fable est explicité dans R. ODIN, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000, pp. 68-69. Ce modèle est repris et discuté dans R. ODIN, *Les espaces de la communication*, Grenoble, P.U.G., 2011, pp. 58-62.

Par ailleurs, le « film-parabole » présente une organisation narrative et discursive relativement stable qui joue sur des effets de symétrie et d'enchâssement :

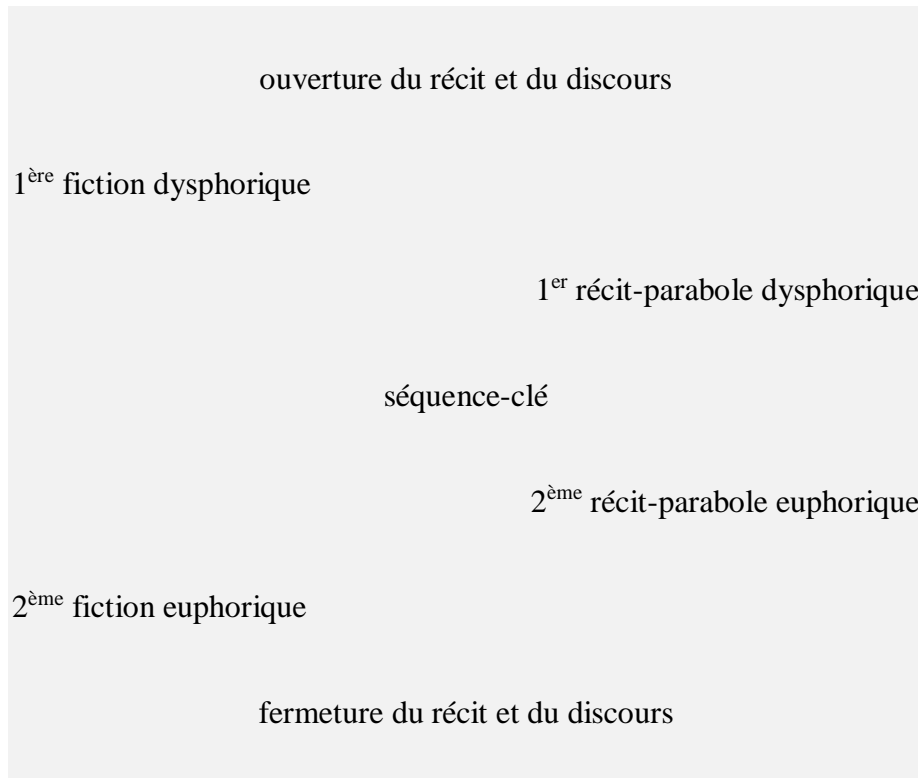
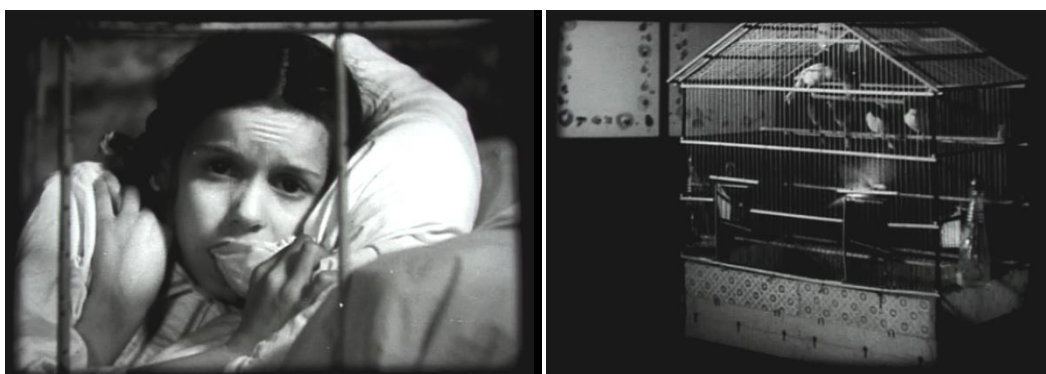


Illustration 4 : schéma de l'organisation discursive du film-parabole.

1. selon une structure en boucle, le film présente une double ouverture du discours et de la fiction dans la séquence générique initiale ainsi qu'une double fermeture du discours et de la fiction dans la séquence générique finale. Par exemple, dans *la Maternelle*, le film commence par des fiançailles brisées. À cette promesse trahie répond symétriquement à la fin du film la confirmation de l'engagement de Rose envers la petite Marie. En conséquence, la fin du film reprend l'ensemble des connotations générées le long du film.

2. la fiction est ainsi structurée en deux grandes parties successivement dysphorique et euphorique, où le personnage principal connaît la chute, puis le rachat. En l'occurrence, Rose et Marie sont toutes deux successivement abandonnées puis sauvées de l'isolement.

3. enchâssée dans chacune de ces deux parties, une séquence à forte valeur symbolique occupe une fonction de commentaire par rapport à l'action principale. Pour cette raison-même nous proposons d'appeler ces séquences « micro-récits-paraboles ». En l'occurrence, *la Maternelle* construit un rapport d'analogie entre la petite Marie et les souris qu'une femme de ménage tente d'attraper. Dans une des premières scènes du film, une souris est piégée, puis jetée au feu, 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. Ces deux récits-paraboles renvoient à l'abandon, puis à l'adoption de la petite fille.



Illustrations 5 et 6 : la métaphore de l'animal pris au piège dans *la Maternelle*.

4. située au milieu du film, une séquence-clé laisse affleurer des connotations à partir desquelles il est possible de réinterpréter l'ensemble du film. Dans *la Maternelle*, cette séquence centrale file la métaphore animalière, puisqu'elle met en exergue un lapin. En visite dans l'école, le recteur d'Académie souhaite répéter une expérience pédagogique à propos du lapin. Avant l'arrivée du recteur, Rose se charge de présenter l'animal aux enfants et de leur faire la leçon. Le recteur entre alors dans la classe et propose aux enfants d'envoyer le lapin à la cuisine de la cantine, ce qui déclenche immanquablement la révolte de Marie et de l'ensemble de la classe. Cette séquence est essentiellement révélatrice des tensions sociales qui marquent le début des années 1930 et que le film évoque de manière allusive.



Illustrations 7 à 12 : l'expérience du lapin dans *la Maternelle*

5. selon un système de mise en parallèle généralisé, la parabole propose un jeu interprétatif qui renvoie dos à dos deux scénarios sociaux à la fois antithétiques et complémentaires, ce qui invite le spectateur à en opérer la synthèse. Reprenons l'exemple de *la Maternelle*. Si, dans la première partie, l'abandon du projet de mariage a pour effet l'épanouissement de Rose dans son travail, dans la seconde partie, son ambition professionnelle conduit au quasi-suicide de Marie. Ces deux apories permettent de construire une condition féminine conforme au discours laïque des gauches radicale et socialiste dans l'entre-deux-guerres, celle d'une femme qui concilie vie professionnelle et maternité. En cela, malgré les tensions sociales qui affleurent le long du film et que symbolisent la révolte et la fugue de la petite Marie, malgré aussi une idéologie encore marquée par l'importance de la figure mariale, la parabole laïque de *la Maternelle* présente une conception relativement progressiste de la place de la femme dans la société.

6. Le « film-parabole » présente enfin un certain nombre de caractéristiques liées au type de médium. Certains éléments langagiers sont ainsi destinés à créer des espaces d'intellection de second degré.

Nous allons maintenant les décrire à partir des séquences d'ouverture et de fermeture de *la Maternelle*.

Troisième niveau de masquage : parabole et expression filmique dans *la Maternelle*

Dans la première séquence, l'introduction de la parole fait l'objet d'un traitement spécifique. Ce film sonore est en effet dans un premier temps privé de parole. On voit tout d'abord, un couple danser dans une soirée mondaine. Puis les deux amants s'écartent de la piste de danse. La jeune femme (il s'agit de Rose) 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 par une voix masculine qui dit : « pour toujours ». L'homme passe une bague de fiançailles à l'annulaire de la jeune femme et lui baise la main.

Un certain nombre d'éléments de la réalisation rendent cette séquence atypique :

1. par le jeu fort contrasté sur l'échelle des plans, notamment par une suite de gros plans sur la main de Rose
2. par la focalisation interne : la séquence est racontée en effet du point de vue de Rose
3. par le traitement original du son, notamment par l'intrusion d'une voix dont on ne peut identifier la source. Par ailleurs, la séquence initiale ne comprend aucun dialogue, sinon un fragment, la locution « pour toujours », qui représente de manière métonymique la promesse de mariage

Le traitement de la voix participe ainsi à l'élaboration d'un jeu interprétatif qui conduit le spectateur à s'interroger sur la valeur de la parole donnée.

À cette parole non tenue, répond en effet une parole récurrente qui va finir par connoter l'engagement de Rose envers Marie. Lors de leur rencontre, Rose tente de corriger la mauvaise tenue de la petite fille et s'exclame : « Marie, tiens-toi droite ! ». Au cours du film, cette phrase devient un leitmotiv, puisqu'elle sera prononcée sept fois. Dans la séquence de la fugue de Marie, cette phrase est reprise d'une manière originale. Tandis que l'enfant s'approche de la Seine, elle voit 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 qui prononce ces paroles : « Marie, tiens-toi droite ! ». Puis Marie tombe à l'eau. 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.



Illustrations 13 et 14 : les images mentales de l'enfant dans *la Maternelle*

La réplique « Marie, tiens-toi droite ! » symbolise l'engagement moral que Rose a contracté envers l'enfant. Sa reprise dans la séquence de la fugue ne fait que souligner la désillusion de Marie face au désengagement de Rose. Dans la continuité, 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 ! ».

Conclusion

La fin de *la Maternelle* est ainsi réalisée de manière si atypique qu'elle ressemble dans sa forme à un film d'avant-garde. À propos de cette réalisation surprenante, je ferai, en guise de conclusion, trois commentaires qui la resituent dans la problématique qui nous occupe.

Tout d'abord, on voit bien que les éléments formels ont pour premier effet de « masquer », pour reprendre la métaphore propre à ce colloque, ou, si on veut, d'euphémiser l'insupportable, en l'occurrence la tentative de suicide de l'enfant. Précisons qu'il ne s'agit pas d'une ellipse car le montage n'opère pas un saut dans le temps diégétique. En revanche, le réalisateur nous invite en quelque sorte à détourner le regard, puisqu'il choisit de ne pas montrer le saut de l'enfant, mais une vue euphémisante sur les amants, tandis que le son (le glas) donne à entendre ce qui disparaît à l'image.

Cependant le traitement non réaliste du son, la focalisation interne, la superposition de vues sur l'eau, l'inversion de l'angle de prise de vue et l'évocation elliptique du suicide ont aussi pour fonction de rompre avec le contrat de lecture mis en œuvre dans la fiction. Du coup, ces éléments n'agissent pas seulement comme des masques, mais aussi comme les marques d'un système énonciatif spécifique, en l'occurrence celui de la parabole. Tout comme des masques de carnaval, on pourrait dire qu'ils dissimulent tout en s'affichant ostensiblement.

Enfin, il faut signaler que, contrairement à des signes de ponctuation, les éléments qui permettent à la fois de marquer et masquer le discours parabolique ne sont pas stables. En d'autres termes, toute thématique, tout élément filmique peut être utilisé afin de signifier une rupture avec l'économie énonciative de la fiction. C'est du reste cette caractéristique qui donne de l'intérêt au jeu interprétatif proposé par le film-parabole. Pour autant, certains éléments propres au langage cinématographique sont plus susceptibles que d'autres d'être mobilisés par la parabole. En effet, si on considère la dimension comparative de la parabole (en grec ancien « para-ballein » signifie « confronter »), il n'est pas étonnant que certains paramètres de l'image fixe (comme la surimpression) ou certains éléments syntaxiques (notamment le montage parallèle) soient fréquemment utilisés dans ce type de discours.

BIBLIOGRAPHIE :

- Bakhtine M., 1984, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- Barthes R., 1978, *Leçon*, Paris, Points-Seuil.
- Dolz J. et Schneuwly B., 1998, *Pour un enseignement de l'oral, Initiation aux genres formels à l'école*, Paris, ESF éditeur.
- Groupe d'Entrevernes, 1977, *Signes et paraboles, Sémiotique et texte évangélique*, Paris, Seuil.
- Laborderie P., 2015, *Le cinéma éducateur laïque*, Paris, L'Harmattan.
- Odin R., 2000, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck.
- Odin R., 2011, *Les espaces de la communication*, Grenoble, P.U.G.
- Taillibert C., 2006, « De l'idéologie d'État au film s'éducation : itinéraire comparé de la France, de l'Italie et des États-Unis dans les années 1920 », *Revue LISA/LISA ejournal*, Vol IV – n°3.
- Vignaux V., 2008, « Un cinéma éducateur dit de “ propagande sociale ” dans l'entre-deux-guerres en France ou Des images pour la République », J-P Bertin-Maghit (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde. URL : <http://www.cinememoire.net/index.php/interview-roger-odin>.

Filmographie :

- Benoit-Lévy J., 1924, *La Future Maman*.
- Benoit-Lévy J., 1926, *Le Voile sacré*.
- Benoit-Lévy J., Epstein M., 1928, *Âmes d'enfants*.

Pour citer cet article :

Pascal Laborderie, « Parole et discours laïque dans les films de Jean Benoit-Lévy », dans *Les masques du discours*, Driss Ablali et Duygu Öztin (dir.), Istanbul, Yilma Anka, 2018, pp. 183-195.