


Spring 2014

## Ça commence aujourd' hui, Être et avoir et Entre les murs: Une vision diffractée de l'école républicaine française

Annie Jouan-Westlund  
Cleveland State University, a.jouanwestlund@csuohio.edu

Follow this and additional works at: [https://engagedscholarship.csuohio.edu/clmlang\\_facpub](https://engagedscholarship.csuohio.edu/clmlang_facpub)

 Part of the [Cultural History Commons](#), [European History Commons](#), and the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

[How does access to this work benefit you? Let us know!](#)

### *Publisher's Statement*

The Accepted Version is permitted to be posted in an IR with an 18 month embargo.

---

### Recommended Citation

Jouan-Westlund, Annie. "Ça Commence Aujourd' Hui, Être et Avoir et Entre Les Murs: Une Vision Diffractée de l'école Républicaine Française.(French)." *French Politics, Culture & Society*, vol. 32, no. 1, Spring 2014, pp. 111–126.

This Article is brought to you for free and open access by the Department of World Languages, Literatures, and Cultures at EngagedScholarship@CSU. It has been accepted for inclusion in World Languages, Literatures, and Cultures Faculty Publications by an authorized administrator of EngagedScholarship@CSU. For more information, please contact [library.es@csuohio.edu](mailto:library.es@csuohio.edu).

**ÇA COMMENCE AUJOURD'HUI,  
ÊTRE ET AVOIR ET ENTRE LES MURS**  
Une vision diffractée de l'école  
républicaine française

*Annie Jouan-Westlund*  
Cleveland State University

---

L'école, institution sacrée de la République française, remplit une fonction exemplaire dans la formation et l'identité des citoyens. Sa vocation séculière, renforcée depuis l'interdiction de porter toute marque ostensible de religion sur les bancs d'école, est un pilier de l'unité nationale. Elle symbolise la France et perpétue l'idéal républicain d'égalité des chances entre les enfants. Malheureusement, depuis quelques années, l'institution enviée dans le monde entier est fortement remise en question. Laïcité et gratuité, adoptées à la fin du dix-neuvième siècle, ne suffisent plus à contenter les Français qui exigent qu'elle soit l'outil d'intégration et de succès de tous les enfants. Les sociologues les plus alarmistes prétendent que l'école, l'ascenseur social qui permettait jusqu'à présent la mobilité des Français de couches populaires, serait tombée en panne. Toute tentative de réformes s'oppose à la réticence légendaire du corps enseignant et se solde souvent par la démission du responsable ministériel. L'école reste un sujet sensible entraînant régulièrement des mouvements de protestation. Souvent tenue pour responsable de tous les maux de la société, elle incarne néanmoins un idéal qui mérite d'être défendu.

L'école est aussi depuis longtemps un sujet de prédilection pour les cinéastes français et une source intarissable d'inspiration de fictions<sup>1</sup>. Au tournant de l'année 2000, on note l'arrivée remarquée sur les écrans de films divergents et complémentaires ayant pour cadre l'institution scolaire française. À leur sortie sur les écrans *Ça commence aujourd'hui* de Bertrand Tavernier (1999), *Être et avoir* de Nicolas Philibert (2003) et *Entre les murs* de Laurent Cantet (2008) ne sont pas passés inaperçus de la critique et du public<sup>2</sup> et furent même



considérés comme des phénomènes de société<sup>3</sup>. Outre l'intérêt général du public pour le sujet qu'ils traitent, ces trois films proposent un regard contrasté sur les forces et faiblesses de l'école républicaine. À mi-chemin entre fiction et documentaire, ces trois réalisations constituent un reflet particulièrement intéressant des perceptions discordantes que les citoyens français ont de leur école. Chacun de ces films est porteur d'un discours idéologique sur l'état de l'institution, son rôle et son fonctionnement dans des lieux variés de l'hexagone. Cette analyse du traitement du temps et de l'espace, des effets de mise en scène, du cadrage et de la pédagogie expose la vision controversée et déroutante de l'école dans ces films, propre à alimenter le débat de société sur l'éducation nationale.

Les trois films retenus dans cette analyse naviguent entre le documentaire et la fiction et tirent habilement partie des qualités intrinsèques de chaque genre<sup>4</sup>. Ils se situent dans la droite lignée du cinéma-vérité de Jean Rouch pour qui le film devait être la reproduction la plus fidèle possible de la réalité vivante et le cinéaste un témoin impartial et impassible de l'existence. La tendance réaliste de ces trois réalisations est telle qu'on pourrait les qualifier de « cinéma reportage » dont l'ambition est d'ouvrir les yeux du spectateur sur la réalité sociale de la situation scolaire en France depuis une dizaine d'années. *Ça commence aujourd'hui* est une fiction imaginée par Bertrand Tavernier présentant dans le rôle principal Philippe Torreton, acteur confirmé à la Comédie Française. La genèse du film montre que le sujet est largement puisé dans la vie et l'expérience réelles de Dominique Sampiero, enseignant et directeur d'une école maternelle dans le nord de la France dont le témoignage aurait inspiré Tavernier, réalisateur français réputé comme étant engagé et concerné par les problèmes de société<sup>5</sup>. Il engage l'instituteur pour écrire le scénario du film, un document de plusieurs centaines de pages écrites à la première personne, parsemé des souvenirs de l'enseignant, et inspiré d'entretiens avec la population de la région. La profondeur psychologique du personnage de Daniel Lefèvre est le fidèle miroir des états d'âme de Sampiero face aux obstacles qu'il rencontre dans l'exercice de sa profession. Outre quelques acteurs professionnels, Tavernier a largement fait appel à la population d'Anzin, dans la banlieue nord de Valenciennes, afin d'augmenter le réalisme visuel et oral du film et de donner voix à des gens qui n'y ont pas droit d'ordinaire<sup>6</sup>. Les figurants, les parents, enseignants et assistantes maternelles du film sont pour la plupart interprétés par des amateurs. Un autre facteur non négligeable d'authenticité dans le film est la décision de prendre une classe existante au lieu de reconstituer une classe d'enfants sélectionnés sur audition. Parmi les enfants du film, seuls deux élèves se devaient de jouer un rôle, la fille timide de Mme Henry et le petit Jimmy victime d'abus.

*Ça commence aujourd'hui* évoque un milieu ouvrier en crise à la suite des restructurations économiques des années 80 et de la chute de l'industrie minière. Tourné en 1999 à Anzin, ville du Hainaut dans la région nord minière de la France, cette fiction présente une population frappée de plein fouet par

une difficile reconversion économique : la fermeture des puits de charbon, principale activité de la région, les licenciements et difficultés des anciens mineurs à retrouver un emploi font peser sur cette région un taux de chômage deux fois supérieur à la moyenne nationale. Les difficultés économiques quotidiennes des parents chômeurs constituent la toile de fond du drame qui se joue dans l'école maternelle. L'école dite « Derrière les haies » choisie pour le tournage du film porte les traces de la mutation économique engendrée dès les années 70 avec sa devise gravée sur la façade : « Urit et alit » (Il brûle et il nourrit). Le propos du film est de montrer qu'à l'aube de l'an 2000, le charbon ne brûle plus en cette région et ne nourrit plus ses habitants<sup>7</sup>. Comme *Être et avoir*, tourné quelques années plus tard, le film débute par un long plan panoramique, mais à la place d'une montagne recouverte de neige protectrice, il dévoile un paysage de corons plat et vide. Dominique Sampiero a souvent évoqué ses doutes lors de la réalisation concernant la capacité du cinéma à reproduire fidèlement sa région et sa peur « que le Nord n'entre pas dans l'œil de la caméra<sup>8</sup> ». En regardant le film, le spectateur est saisi par la beauté brute des plans géographiques en parfaite adéquation avec le désarroi de l'enseignant face à ses difficultés, autant de cas de conscience pour un homme seul qui se retrouve désarmé au milieu de territoires immenses. Sampiero désirait que Tavernier « filme tout : les briques, les rues, l'horizon, n'importe quoi, les portes, les chemins, les ornières<sup>9</sup> ». Le réalisateur a certainement relevé le pari de son scénariste en déplaçant ses caméras jusque dans la cité du Temple, quartier déshérité de Valenciennes, pour filmer la scène où Daniel Lefèvre raccompagne l'enfant abandonnée à l'école par sa mère dépressive. Il était inutile de construire un décor car la cité du Temple, abritant de nombreux cas sociaux, offre toutes les caractéristiques de la misère humaine : chômage de longue durée, précarité, alcoolisme, enfants battus, édentés. L'état des lieux est tel qu'il fera dire à l'équipe de tournage arrivée sur place : « C'est pire que la Roumanie<sup>10</sup>... ». La séquence filmée montrant l'intimité de la famille de Laetitia illustre le laisser-aller, la saleté et l'indigence. Le tas de linge sale rivalisant avec celui des bouteilles de vin vides fait face au bébé qui n'a même plus la force de réclamer son biberon. Plus qu'un paysage géographique comme c'est le cas pour le film de Philibert, Tavernier a donc filmé un paysage humain détruit par la crise où les protagonistes ont baissé les bras face aux difficultés. Tavernier y montre un enseignant aux prises avec l'indigence, la misère affective et la lourdeur administrative.

*Ça commence aujourd'hui* est sorti à un moment de crise de confiance dans le système éducatif français. Il montre sans équivoque un professeur d'école qui a la vocation mais qui finit par « craquer » face aux difficultés sociales et économiques subies par les enfants dont il a la charge. Contrairement aux deux autres films principalement focalisés sur le lieu scolaire, celui de Tavernier souligne l'intrusion constante des difficultés extérieures à l'école maternelle. Tous les obstacles auxquels se confronte le corps enseignant sont liés aux déficiences administratives ou aux problèmes d'intégration sociale des parents.

Les efforts déployés par le directeur Daniel Lefèvre pour obtenir les subventions nécessaires à payer la cantine des enfants sont symptomatiques du problème sociétal faisant obstacle à l'enseignement. En regardant le film, on pourrait croire que la plupart des enfants nécessitent une assistance sociale et que la fonction principale du directeur est de soulager la précarité matérielle et affective de ses élèves. Cette mission revêt un caractère quasi héroïque lorsqu'il se heurte aux lourdeurs administratives pour réclamer des aides municipales. On voit s'opérer ici un glissement entre la fonction traditionnelle de l'enseignant consistant à nourrir l'esprit de ses élèves et sa nouvelle fonction, plus terre-à-terre, consistant à s'assurer qu'ils mangent à leur faim.

La rapidité des séquences montrant Toretton en action évoque les journées bien remplies du directeur. Cette vitesse contraste avec ses longs moments d'introspection lorsqu'il quitte l'école et parcourt la campagne, le plat paysage des corons du nord-est de la France. Au cours du film, ces méditations évoquent les doutes du directeur et sa tentation de démissionner de sa fonction. La tragédie ultime du film intervient avec l'incendie mortel qui frappe une élève de l'école. Sa disparition souligne un autre rôle endossé par l'instituteur, celui d'assistant social pour les enfants souffrant de maltraitance. L'abandon au milieu de la cour de l'école d'un bébé par une mère déprimée et le silence du petit Jimmy frappé par un beau-père violent sont autant d'exemples de maltraitance quotidienne. Le thème n'est certes pas nouveau. On pense évidemment à *L'Argent de poche* filmé quelques décennies plus tôt par François Truffaut. Le mauvais traitement infligé à Julien y fait objet de scandale et poursuite judiciaire. Les parents coupables sont traités comme des parias, mis à l'écart de la communauté, alors que dans le film de Tavernier personne ne songe à incriminer ou à dénoncer les coupables. Son film ne montre pas le même degré d'indignation dans la population et explique, sans pour autant la justifier, l'attitude fautive des parents par la misère matérielle et le désespoir des familles.

Lorsque le film est sorti en salle, *Le Nouvel Observateur* lui a consacré un dossier de quatre pages intitulé « Le misérabilisme, ça suffit ! » pour contester cette vision de l'école<sup>11</sup>. Néanmoins le long monologue de l'institutrice en fin de carrière, filmé en plan rapproché et en gros plan avec un cadrage plat, est certainement le moment le moins équivoque du film, le plus proche de la réalité. Cette séquence, filmée comme un documentaire, met en scène le témoignage d'une enseignante partant à la retraite et évoquant face à la caméra ses trente ans de carrière. Le constat qu'elle fait de la situation est des plus pessimistes : selon elle, les enfants ne savent plus ce que travailler signifie. L'oisiveté des parents fait éclater les concepts de temps et de priorité dans l'éducation des enfants qui ne font même plus l'effort d'arriver à l'école à l'heure<sup>12</sup>. Mimant leurs activités sur celles des parents au chômage, les enfants restent prostrés devant leur télévision. Le film semble vouloir prouver que le travail est le ciment de la communauté et qu'en perdant leur moyen de vivre les parents démissionnent de leur fonction éducative. L'école est l'unique recours pour

prendre le relais, retrouver respect de soi et confiance en l'avenir. C'est sans doute pour renforcer ce message que s'insère dans le film la scène où M. Henry, transporteur routier de profession, fait entrer le travail dans l'enceinte de l'école. Ayant décroché un contrat à durée déterminée, il expose avec fierté son beau camion dans la cour de récréation. Cette scène est la note d'espoir préfigurant la fin humaniste du film.

Dans *Être et avoir* (2003), Nicolas Philibert montre un tout autre contexte scolaire en collant au plus près de la réalité d'une classe unique en milieu rural. Parti au préalable à la rencontre d'agriculteurs au bord de la faillite dans l'idée de faire un film sur le monde rural français<sup>13</sup>, Philibert décide de filmer une école communale. Après avoir parcouru de nombreuses communes, il découvre au sein d'un petit village un maître d'école chargé de l'éducation d'une des rares classes uniques encore existantes sur le territoire français. Le lieu semble idéal : une classe à effectif réduit, un large éventail d'âges, de 3 à 11 ans, réuni dans une salle de classe spacieuse et lumineuse dans une école offrant tout le charme des vieilles pierres et de la tradition locale. Dans cette région en voie de désertification non pas industrielle mais rurale, Philibert tourne pendant dix semaines durant l'année scolaire de décembre 2000 à juin 2001. Il imprime sur la pellicule la progression et le travail des élèves d'une classe de treize enfants, de la maternelle au CM2. *Être et avoir* met en scène les épreuves, réussites et découragements d'enfants au milieu d'un décor naturel dont les activités principales sont l'agriculture et l'élevage.

Présenté au spectateur comme un documentaire sur un type d'école en voie de disparition<sup>14</sup>, le film montre le quotidien de la classe unique de Saint Etienne-sur-Usson, commune du Puy-de-Dôme de 232 habitants, située dans une région de moyenne montagne et connue pour ses hivers rigoureux. Le film débute par une séquence de plans fixes de forêts, de routes enneigées et le visage penché d'une écolière sur la vitre du car de ramassage scolaire. Dès les premières minutes du film, le ton est donné et le sujet annoncé : la vie scolaire des enfants est inséparable du paysage rural de montagne où la dureté du climat est opposée au confort de la salle de classe. L'arrivée des enfants le matin est filmée comme un rituel quotidien avec lenteur et précision<sup>15</sup>. Le passage des grilles du sanctuaire de l'école dans un froid glacial et le déchaussement des enfants pour la journée font de celle-ci un deuxième foyer où les enfants se retrouvent comme dans un cocon protecteur<sup>16</sup>. Pour ménager un équilibre entre l'intérieur et l'extérieur et éviter l'ennui du spectateur, le réalisateur a choisi de montrer les enfants dans la nature environnante au gré des saisons. Les parties de luges en hiver, les bagarres dans la cour de l'école et les récréations en campagne montrent une osmose idyllique entre le travail des élèves, l'enseignant et l'environnement. Les quelques échappées dans le milieu familial des enfants sont de savoureux moments de désarroi parental devant les nouvelles méthodes d'apprentissage des mathématiques. Les parents, que le film nous laisse assez peu entrevoir, pour la plupart de petits agriculteurs en proie à des difficultés financières, sont des figures bienveillantes et encourage-

geantes ayant toute confiance dans le maître du village en poste depuis plus de vingt ans. Le débordement géographique du lieu de tournage montre une cohabitation heureuse entre le milieu scolaire et parascolaire. La structure circulaire de l'espace filmique, du centre, constitué par l'école et la salle de classe, vers la cour, la nature et les fermes environnantes montre des interactions constantes entre la classe et la réalité hors-champ. Elle indique un choix didactique dans la vision de l'éducation comme école de la vie.

Dans le documentaire *Être et avoir*, le travail qui faisait défaut dans le film de Tavernier est un thème récurrent. Il fait son entrée en scène au prologue du film avec une longue séquence filmant les agriculteurs rentrant leurs troupeaux de vaches en pleine tempête de neige, métaphore probable du travail de l'instituteur chargé de bien guider ses oies à l'école en leur indiquant le droit chemin de l'effort et de la persévérance. Dans cette symphonie pastorale, l'agriculteur cultive la terre et le maître les esprits. En retournant aux principes de l'école selon Jules Ferry, le film offre une vision républicaine de la mission civilisatrice de l'école française<sup>17</sup>. Tandis que le camion de M. Henry fait une apparition exceptionnelle dans l'environnement scolaire des enfants du film de Bertrand Tavernier, indiquant la rareté du travail dans la ville, *Être et avoir* montre un enfant de moins de 12 ans conduisant avec aisance le tracteur de la ferme. L'argent qui manque cruellement aux familles de *Ça commence aujourd'hui* engluées dans la misère ordinaire, les fins de mois difficiles et l'incapacité à payer les 30 francs trimestriels, n'est pas un sujet évoqué dans le documentaire filmé en Auvergne. Pourtant, au moment du tournage, les communes rurales étaient durement affectées par l'exode rural et les difficultés financières des petits exploitants agricoles notoires. Philibert consacrera un autre film à ce sujet ultérieurement (*Retour en Normandie*, 2005) et choisit dans celui-ci de se limiter au microcosme du second foyer de bien être et de réconfort que constitue la classe unique de M. Lopez<sup>18</sup>.

Dans *Être et avoir*, le maître est le point de focalisation de la caméra, le centre d'attention autour duquel gravitent les enfants. Philibert montre un goût prononcé pour les plans très rapprochés de l'instituteur en action. Les premiers plans sont concentrés sur la partie inférieure de son visage, la bouche, la barbe et les lèvres qui sont les parties physiques du maître avec lesquelles les enfants entrent en contact lorsqu'il se penche sur eux afin de contrôler leur travail. Par ces plans rapprochés Philibert fait le pari de mettre le spectateur à la place des enfants et le renvoie avec nostalgie à ses propres souvenirs d'enfance. M. Lopez n'a évidemment pas les mêmes contraintes dans son travail que M. Lefèvre. Chargé d'un groupe de treize élèves divisés entre les petits, les moyens et les grands, celui-ci enseigne le goût de l'effort, de la solidarité et de l'amitié. Son travail repose sur le soutien des plus petits par les plus grands et la nécessité d'entraide entre les enfants. Le titre du film, *Être et avoir*, renvoie à la règle de grammaire régissant la formation du passé composé et donc au sujet du documentaire, l'apprentissage du français, tâche essentielle de l'école primaire en France. Mais le positionnement du verbe « être » devant le verbe

« avoir » n'est pas anodin. Il rappelle la mission principale du maître dans cette école rurale : préparer les enfants à affronter le monde extérieur, encourager leurs nobles penchants et la confiance en soi pour mieux s'armer dans la vie. Par opposition, le film de Tavernier montre qu'il est impossible d'« être » sans « avoir » le minimum pour mener une existence digne de ce nom.

Un élément de rapprochement entre les instituteurs des deux films est incontestablement la vocation. Lopez, fils d'un immigré catalan, ouvrier agricole illettré, est le produit de la mobilité sociale jusqu'alors garantie par le système éducatif français. Il incarne ainsi les vertus d'une éducation traditionnelle permettant l'intégration des enfants d'immigrés. Après une trentaine d'années d'enseignement en milieu rural, Lopez effectue sa dernière année au service de l'enseignement national. La caméra réussit à capter, sous un air parfois autoritaire, une profonde attention et une certaine pudeur dans l'exercice de son métier. Sur une année de tournage, les plans sélectionnés montrent chez lui une grande capacité d'écoute envers les enfants. Il incarne l'instituteur dont tout spectateur aurait rêvé durant l'enfance. Sans nul doute, à travers le climat de respect qu'il insuffle dans sa classe, il renvoie au public une belle image de son métier. Le directeur de la fiction de Tavernier est tout aussi touchant lorsque la caméra le filme encourageant l'éveil, la parole et la créativité des enfants. Néanmoins, contrairement à Lopez dont le lieu de travail est en parfaite harmonie avec le village et la communauté, Lefèvre, bien qu'entouré d'une équipe compétente et dévouée, doit sans cesse affronter des obstacles extérieurs à l'école, ce qui limite considérablement les moments harmonieux d'enseignement dans le film. Par ailleurs, il faut noter une divergence intéressante entre leurs objectifs : Lopez s'efforce de préparer ses élèves à leur intégration au collège dans la ville alors que Lefèvre essaie de préserver les enfants victimes d'une société en crise.

La caméra de Tavernier s'est attardée sur le sort d'enfants souffrants (Jimmy et Laetitia), par contraste celle de Philibert a choisi des individus attachants par leur drôlerie. Jojo, dont l'image fera l'affiche du film, incarne l'enfant clown de la classe et agit sur le spectateur comme détente à la lenteur des séances filmées en classe. La distribution artistique des enfants est variée : elle réunit le timide (Jonathan), l'effronté (Jojo), l'Asiatique (Marie) et l'enfant en difficulté (Nathalie). Concentrée sur leurs visages découvrant la lecture, l'écriture et les tables de multiplication, la caméra tend à reproduire la magie de l'enfance dans ses petits instants et souffrances pudiquement masquées. Comme l'agriculteur filmé dans les premiers instants du documentaire, Lopez est le gardien attentif de cette troupe, la vigie veillant au bonheur de ces enfants. Lors de sa sortie sur les écrans, *Le Monde* a caractérisé le documentaire de « chant magnifique et puissant qui s'élève à tout ce qui contribue à ce que les hommes vivent dignement ensemble<sup>19</sup> ». Le contraste est évidemment frappant avec le film de Tavernier qui montre une situation différente. Lorsqu'*Être et avoir* est sorti en salle, son succès immédiat était inattendu. Documentaire à petit budget, il a attiré près de 2 millions de spectateurs en France. Sa sortie à



l'étranger et sa distribution en DVD ont été une opération fructueuse. Ce succès a incité Lopez, pourtant si touchant et désintéressé dans le film, à intenter un procès contre Philibert pour « atteinte au droit de l'image » en 2003. Estimant que le film participait à une reproduction illicite de ses cours, il réclamait le statut de co-auteur et le versement d'un dédommagement financier<sup>20</sup>. Trois ans plus tard, la cour d'appel de Paris invoque le refus antérieur du maître de recevoir 7000 euros proposés par Philibert avant le tournage et estime qu'il a attendu le succès commercial pour réclamer une compensation financière. Débouté à l'âge de 60 ans, il est condamné à rembourser tous les frais de justice. Philibert voulait filmer l'expérience scolaire au plus près du réel et a offert au public une trop belle histoire qui a séduit des millions de spectateurs mais cette image d'Épinal avait un revers. La poursuite vénale de l'instituteur a grandement terni l'image de l'instituteur si touchant dans le film. Le public a trouvé cet incident de production assez navrant, d'autant plus qu'après avoir fièrement gravi les marches du Festival de Cannes, une dizaine d'enfants figurants du film ont à leur tour décidé d'assigner le réalisateur en justice pour les mêmes raisons<sup>21</sup>. Certains critiques invoquent cette fin imprévue du documentaire comme preuve qu'il offrait une vision idyllique et nostalgique de l'école, une pure construction que la réalité s'est vite chargée de rectifier. Pour le spectateur désireux de démêler les aspects de cette saga judiciaire, Lopez a publié *Les Petits Cailloux* (Paris : Privat, 2005) où il fait entendre sa version des faits et réitère son engagement dans le projet des classes uniques, expose ses réflexions et dit livrer ce que les images du film lui ont dérobé : un quotidien sans mise en scène.

*Entre les murs* (2008) de Laurent Cantet est un film à la rencontre de la fiction et du documentaire. Comme le film de Tavernier, il inclut quelques acteurs professionnels et une large palette d'acteurs non professionnels élèves du collège Françoise Dolto dans le 20<sup>e</sup> arrondissement parisien. Le scénario résulte également d'une expérience réelle relatée dans un livre écrit par François Bégaudeau auquel le film a emprunté son titre<sup>22</sup>. Néanmoins, l'auteur préfère qualifier ses chroniques d'enseignant, c'est-à-dire son autobiographie partielle, de « ro-ment », néologisme revendiquant une large part d'imagination et d'invention dans son récit<sup>23</sup>. Par contraste, l'adaptation du livre au cinéma offre plusieurs gages de vérité et transforme le docu-roman de Bégaudeau en un film qui a toutes les caractéristiques du documentaire. Le personnage principal du film, François Marin, est interprété par l'auteur du livre dans son rôle d'enseignant face à de vrais élèves de quatrième. Le temps diégétique, l'espace clos du collège et les plans rapprochés des élèves et personnels enseignants imitent la technique du documentaire employée par Philibert.

Comme son titre l'indique, *Entre les murs* se limite presque exclusivement à l'environnement scolaire où se situe l'action du film. Habitué à filmer les déterminations sociales et les conflits qu'elles produisent, Cantet conçoit l'école comme « une chambre d'échos de tout ce qui se passe autour d'elle et non le sanctuaire qu'on aimerait parfois y voir<sup>24</sup> ». Il a donc choisi de confiner

l'action de son film dans un espace limité au collège, à la salle de classe et à la salle de réunion. La première séquence du film montre le protagoniste de dos dans un café. La caméra au plus près de l'acteur le suit et l'accompagne dans la rue où il rencontre ses confrères avec lesquels il pénètre dans le collège. Après cette entrée en matière, une entrée en scène pour ainsi dire, la caméra ne quittera plus l'enceinte scolaire, lieu unique d'une dramaturgie en huis clos. Le spectateur ressent la clôture du lieu carcéral et découvre une enfilade de couloirs, d'escaliers, de portes et de grilles. La cour de récréation n'est même pas une échappatoire aux disputes entre élèves. Paradoxalement, le réalisateur fait comprendre au spectateur que les murs de cette école dessinent l'unique espace d'inclusion possible des élèves dans la société française. En effet, la fin du film lui fait pleinement saisir l'enjeu de ce lieu lorsque la caméra suit lentement une mère et son fils traversant pour la dernière fois la cour du collège après son renvoi par décision du conseil de discipline. La plupart des autres séquences sont filmées de l'intérieur de l'établissement en contre-plongée, induisant à la fois une distance et le point de vue du réalisateur. L'alternance entre les plans rapprochés du professeur et ceux des élèves soulignent la barrière traditionnelle séparant les deux entités<sup>25</sup>. Dès les premiers plans du film dans le collège, la caméra colle au corps de l'enseignant en le suivant dans le dédale des couloirs et se rapproche de lui lorsqu'il se pose devant le tableau noir en position d'autorité face au groupe. Cantet utilise fréquemment le plan rapproché pour signifier l'abîme qui sépare l'élève de l'enseignant alors que Philibert l'emploie pour signifier au contraire le rapprochement physique paternel et protecteur de l'instituteur penché sur l'élève en difficulté. En choisissant de garder l'entourage privé des jeunes protagonistes et des professeurs hors-champ et en focalisant la caméra sur les visages, Cantet refuse la moindre intrusion idéologique du monde extérieur et évite ainsi toutes conclusions hâtives et fatalistes sur l'environnement social et familial des élèves. Contrairement à l'école communale du Puy de Dôme, le collège n'est pas un sanctuaire mais une caisse de résonance des tensions extérieures qu'elle restitue à vif dans l'échange de paroles sur lequel repose presque uniquement la fiction<sup>26</sup>. Muni de trois caméras, l'une pointée sur l'enseignant, la seconde sur les élèves filmés en groupe ou à tour de rôle, et la troisième sur l'espace physique entourant les acteurs, le réalisateur choisit la classe comme lieu quasi unique d'action, de dramaturgie et d'affrontements. Dans cette concentration claustrophobe surgissent les problèmes d'intégration et de rapports d'influence transformant la classe en lieu de conflits et pouvoirs politiques.

Pour le public, *Entre les murs* montre l'expérience de François Bégaudeau (alias Marin), jeune professeur de français d'une classe de 4<sup>ème</sup> dans un collège « difficile »<sup>27</sup> du 20<sup>e</sup> arrondissement parisien. En filmant un enseignant confronté à l'hétérogénéité ethnique et sociale de sa classe, Cantet ne montre pas l'école comme elle est ou devrait être mais fait l'expérimentation de ce qu'elle pourrait devenir si on n'y prend garde<sup>28</sup>. La classe, boîte noire normalement fermée aux regards extérieurs, est le point de focalisation de l'action et

des protagonistes du film. Ses acteurs principaux, les professeurs, élèves et intendants, mettent en action les rouages et lieux de pouvoir constitués par les conseils de classe, d'administration et de discipline. Le choix du réalisateur, porté sur un collège plutôt qu'un lycée, n'est pas anodin du point de vue idéologique. Depuis 1975, la réforme du collège unique, plus connue sous le nom de la loi Haby, fait du collège le lieu où se regroupe autour d'un même cursus une classe d'âge<sup>29</sup>. De plus, la classe de quatrième est une année essentielle dans le cursus scolaire puisqu'elle prépare l'orientation des élèves en lycée général ou professionnel et pèse lourdement sur leur avenir. C'est donc au collège que l'on peut voir encore aujourd'hui la plus grande diversité sociale regroupée entre quatre murs. Ayant choisi le collège Françoise Dolto du 20<sup>e</sup> arrondissement pour l'adaptation du livre de Bégaudeau, le film ne se limite pas à documenter l'année scolaire de la classe, il relance le débat sur les failles du système et son incapacité à enseigner à une génération mixte du point de vue social et culturel<sup>30</sup>. La réalisation cinématographique de Cantet implique le choix de certaines situations relatées dans le livre plutôt que d'autres, l'amplification et la création du personnage de Souleymane dont l'histoire constitue le fil narratif du film. Celui-ci est composé en deux parties, la première étant la chronique ordinaire d'une classe agitée, le découragement du personnel enseignant et la méthode pédagogique de Marin, la deuxième montrant le sort de Souleymane<sup>31</sup>, son expulsion et le naufrage discret et tout aussi tragique d'Henriette. Quatrième long-métrage du réalisateur à qui l'on doit notamment *Ressources humaines* (1999), *L'Emploi du temps* (2001) et *Vers le sud* (2005), *Entre les murs* propose un cinéma réaliste et politique dont le thème récurrent est le déterminisme social. Malgré l'image ludique d'une communauté harmonieuse recomposée par le match de football réconciliateur improvisé entre élèves et professeurs en fin d'année, le film évoque la réalité beaucoup plus conflictuelle de l'école comme lieu d'exercice de la démocratie. S'il est vrai que les lois françaises sur l'éducation garantissent plus de droits aux élèves que dans le passé, le collège reste associé à un milieu carcéral où les relations entre adultes et élèves demeurent hiérarchisées. Au sein de l'école se posent les questions d'autorité, de justice, de sanction et, surtout, de réciprocité entre droits et devoirs, véritable leitmotiv du film.

Les conflits s'observent à plusieurs niveaux, notamment par entre les élèves eux-mêmes<sup>32</sup>. Bien qu'elle ait du mal à maîtriser tous les niveaux de la langue française, Sandra se moque ainsi volontiers du français imprécis de Wei, immigré chinois dont la mère sans-papiers est menacée d'expulsion du territoire. Les conflits identitaires trouvent une expression dans les préférences entre équipes de football. Néanmoins, lorsque la classe se sent attaquée par l'autorité du professeur ou de l'établissement, elle devient soudainement solidaire et réagit en bloc. Par ailleurs, l'équipe pédagogique est plus une somme d'individualités qu'une communauté soudée comme l'indiquent la tentative avortée de collaboration entre le prof d'histoire et son collègue en français et les nombreux désaccords exprimés en conseil de classe. La proposition d'ins-

taurer un permis à point pour sanctionner les élèves indisciplinés fait un tollé qui divise plus qu'il ne soude le corps enseignant<sup>33</sup>. Lors de la première réunion de l'année scolaire, le spectateur constate le faible niveau d'enthousiasme du personnel enseignant angoissé à l'idée de reprendre les cours. Les préoccupations tournent essentiellement autour des emplois du temps, de l'attribution des classes et des élèves difficiles. Par ailleurs, cette prise de connaissance indique que ce qui motive principalement les professeurs à travailler dans ce collège est son emplacement enviable en plein centre parisien.

Ces relations conflictuelles à tous les niveaux du collège sont corroborées par une pratique pédagogique détaillée sur le vif dans le film. François Marin est l'héritier d'une longue tradition pédagogique remontant à la maïeutique socratique<sup>34</sup>. Bien qu'il soit aux prises avec une réalité scolaire et sociale difficile, Marin fait le choix de la liberté de parole et opte pour l'ironie acérée comme moyen de cristalliser le débat en cours et de susciter l'intérêt des élèves pour des sujets académiques. Chaque cours filmé par la caméra de Cantet illustre une situation d'apprentissage. Qu'il s'agisse d'une leçon de conjugaison, de vocabulaire ou de littérature avec le *Journal d'Anne Frank* ou un poème de Baudelaire, le professeur commence par montrer ce qui ne fonctionne pas et sa tâche consiste à démontrer aux élèves où leur raisonnement dérape. Sans donc vouloir imposer son savoir, Marin essaie de guider ses élèves vers la connaissance à travers l'interrogation et la déduction. Tout le défi de cette approche consiste à susciter l'adhésion de la classe afin de passer d'une relation d'opposition à une collaboration constructive entre maître et élèves. Le problème est que la liberté donnée à la parole des élèves crée un équilibre précaire entre le débat socratique et le combat en classe. Contrairement à d'autres films idéalisant les bienfaits de cette pédagogie tel que *Le Cercle des poètes disparus* de Peter Weir, *Entre les murs* a le mérite de dévoiler les complexités de ce genre d'entreprise. Dans un flottement constant entre l'utopie et la réalité, l'enseignement de Marin illustre de nobles principes humanistes et leur difficile mise en œuvre sur le terrain.

Le problème principal posé par l'apprentissage socratique est qu'il s'appuie sur le maniement de la langue. Or le langage est justement la fondation sur laquelle repose l'éducation et l'intégration des élèves du collège<sup>35</sup>. Privés de possibilité de défoulement dans l'espace physique auquel ils sont confinés, les élèves libèrent leur énergie par le verbe. La dynamique des échanges verbaux entre professeur et élèves est filmée en alternance de champ et contre-champ pour mettre en scène la parole libérée des élèves. Le réalisateur utilise la métaphore d'un match de tennis pour évoquer l'enseignement de Marin reposant sur un jeu constant de questions et réponses<sup>36</sup>. Son travail consiste à introduire les notions de registre, de signification et d'emploi des mots mais le langage comme sujet d'étude devient vite un vecteur de conflits. Les élèves des banlieues composant la classe de Marin ont un rapport immédiat d'utilité avec le langage et n'hésitent pas à contester ses contraintes pour mieux affirmer leur individualité, notamment à travers leur propre langage qu'est le verlan. Cette

langue parlée populaire dénote une inventivité et une profusion verbales indéniablement liées au succès du film. Lors d'une leçon de métalinguistique, Marin est conduit à prendre comme exemple un prénom anglo-saxon, un choix malheureux conduisant les élèves à se plaindre de ce qu'il ne pense jamais à prendre des prénoms d'origine maghrébine. La langue française est un instrument d'égalité et de discrimination. La surprise du film intervient lorsque le professeur est lui-même pris au piège en disant le mot de trop<sup>37</sup>. Par cet écart de langage, de professeur allié, il devient ennemi et les élèves ne supportent plus l'ironie et les sarcasmes de l'enseignant<sup>38</sup>. Souleymane est condamné à l'exclusion par des mots prononcés en conseil et le dérapage verbal de Marin est responsable de son échec pédagogique.

La comparaison formelle des trois films sujets de cette étude dégage de nombreuses similitudes en ce qui concerne l'espace, le temps et le rapport étroit au réel. Leurs représentations du métier d'enseignant, de la direction des établissements scolaires et de la dignité des élèves sont pourtant contrastées. La fiction de Tavernier montre surtout au spectateur l'incapacité de l'école à accomplir sa mission d'éducation et à faire face aux difficultés vécues par les enfants dans une région industrielle durement frappée par la crise économique. Le documentaire utopique de Philibert offre l'image idéalisée d'une classe unique en milieu rural et une vision plus rétrospective que prospective de la situation scolaire en 2013. Le documentaire-fiction<sup>39</sup> de Cantet filmé en milieu urbain, remet en question les capacités du système scolaire actuel à intégrer et éduquer une population de forte mixité raciale, sociale et culturelle. D'une part, *Ça commence aujourd'hui* aussi bien qu'*Entre les murs* montrent que la société française a changé plus vite que l'école qui éprouve des difficultés à s'adapter à la nouvelle misère sociale et à la mixité ethnique. D'autre part, s'il ne demande pas au spectateur de regarder en face la réalité du monde scolaire, *Être et avoir* a le mérite de redonner foi à ses valeurs égalitaires et vertus républicaines et a pu restaurer, un temps soit peu, une confiance ébranlée en l'institution scolaire.

L'école, thème de prédilection des cinéastes, est le lieu public par excellence, le premier dans la vie où la pédagogie, la sociologie et le discours politique fabriquent le plus de cloisonnements. En filmant l'institution scolaire, Tavernier, Philibert et Cantet présentent le double de la société, la preuve de son échec et peut être le rêve d'une alternative. Ces trois réalisations offrent au spectateur une évocation diffractée de la réalité scolaire contemporaine, quelque part entre la vision cauchemardesque d'une maternelle en détresse dans le nord-est de la France, l'apprentissage idyllique d'un groupe d'enfants d'un petit village auvergnat et l'échec scolaire d'adolescents en situation de décrochage dans un collège parisien. Ces films dessinent le kaléidoscope du système éducatif français et montrent au spectateur que les enfants d'Hernaing, de Saint Étienne-sur-Esson et du 20<sup>e</sup> arrondissement parisien n'ont pas les mêmes chances de réussite dans leur formation scolaire. Ils rappellent que la première vocation de l'école est de façonner une société plus égale par l'ap-

prentissage des enfants. Ces trois réalisations ont probablement eu un impact plus important sur le débat scolaire que les nombreuses études spécialisées parues ces dix dernières années<sup>40</sup> ou les comparaisons internationales citées par les politiques pour mobiliser l'opinion publique et convaincre du bien fondé des réformes sur l'éducation. À travers leurs interprétations et interpellations du fonctionnement d'établissements scolaires différents, ces trois films offrent au spectateur une vision subjective bénéfique au débat sur une des grandes questions de société préoccupant la France, c'est-à-dire sa capacité, aujourd'hui remise en doute, à offrir une meilleure formation et une intégration de tous les enfants. La diversité des situations scolaires illustrées dans ces films confirme une contradiction inhérente à l'institution : parvenir à une reconnaissance de la diversité des élèves et de leurs besoins tout en offrant l'enseignement d'une culture unique. Au moment où l'institution bicentenaire se modernise avec l'allègement de la carte scolaire, la fin du collège unique et la réorganisation des horaires, ces trois films prouvent que la réalité de la classe est bien plus subtile que ne le laisse entendre la bataille idéologique entre les tenants de l'école classique et les nouveaux pédagogues. Ils montrent que l'enjeu de l'école du vingt-et-unième siècle ne tient pas tant à la transmission des savoirs qu'à la nécessité de combler le fossé grandissant entre les élèves divisés par leurs aptitudes et attentes envers l'institution scolaire.

ANNIE JOUAN-WESTLUND Associate-Professor de français à la Cleveland State University, s'intéresse tout particulièrement à l'autobiographie et à l'autofiction dans la littérature française contemporaine. Elle a publié des chapitres de livres et des articles sur Simone de Beauvoir, Serge Doubrovsky, George Sand, Annie Ernaux et Andreï Makine dans les revues *Sites*, *French Literature Series*, *RLA*, *The French Review*, *Romance Notes*, *Roman 20/50*, *Auto/Fiction*, *Simone de Beauvoir Studies*, *Francographies* et *Esprit Créateur*. Sa recherche actuelle porte sur les représentations culturelles de la France et de l'Amérique dans les médias, la littérature et le cinéma. Elle a publié des articles sur Adam Gopnik et Stephen Clark, le film d'animation *Les Triplettes Belleville* de Sylvain Chomet et *Clandestins* de Denis Chouinard.

## Notes

1. Les exemples seraient trop nombreux pour tous les nommer mais il faut citer *Zéro de conduite*, *Les 400 coups*, *L'Argent de poche* ou plus récemment *Les Choristes*.
2. Pour son interprétation dans *Ça commence aujourd'hui*, Philippe Torreton remporta le César du meilleur acteur. *Être et avoir* fut couronné par le prix Louis Delluc et présenté au festival de Cannes. *Entre les murs* reçut les Palmes d'Or à Cannes et l'Oscar du meilleur film étranger.

3. Ces films ont inspiré de nombreux papiers alimentant le débat sur les failles du système scolaire. Parmi tant d'autres, on peut citer les articles suivants: Peter Matthews, « Être et Avoir » (Review), *Sight and Sound* 8 (2003), 45 ; Gérard Lefort, « Un cas d'école », [www.libération.fr](http://www.libération.fr), 20 mai 2002 ; Vincent Malausa, « Histoires de fantômes », *Les Cahiers du Cinéma* 570 (Juillet/Août 2002) ; Jacques Mandelbaum, « Belle leçon de vie buissonnière à l'école », *Le Monde*, 28 Août 2002 ; Olivier de Bruyn, « Entre les murs : République, année zéro », *Positif* 571 (2008), 24 ; Jean-Luc Douin, « Entre les murs : la guerre des mots au collège », [LeMonde.fr](http://LeMonde.fr), 23 septembre 2008 ; Eugénio Renzi « Entre les murs : À égalité », *Cahiers du Cinéma* 637 (2008), 19.
4. L'entretien « How real is the reality in documentary film? Jill Godmilow in conversation with Ann-Louise Shapiro », *Producing the Past, Making Histories Inside and Outside the Academy* (Middleton, CT : Wesleyan University, 1997), 81–101, soulève la question pertinente des frontières entre la fiction et le documentaire.
5. Ces informations sont relatées par Jean-Claude Rasiengas dans *Bertrand Tavernier* (Paris : Flammarion, 2001), 508–11.
6. Tavernier efface ainsi la crainte de Sampiero que « le Nord n'entre pas dans l'œil de la caméra » (Rasiengas, *Bertrand Tavernier*, 513).
7. Ce détail révélateur n'est pas visible dans le film, mais il est révélé dans *Bertrand Tavernier* de Jean-Claude Rasiengas (514).
8. « Bertrand saura-t-il transcender l'anecdote ? Dialoguer avec la lumière du Nord, qui conjugue la beauté de Marlène Dietrich, la voix de Jacques Brel et la touche des peintres flamands lorsqu'ils éclairent leur toile d'une rondelle de citron posée au bord d'un verre ? » (*L'Express*, 11 mars 1999, citation relatée dans *Bertrand Tavernier*, 513).
9. Rasiengas, *Bertrand Tavernier*, 518.
10. *Ibid.*, 518.
11. *Ibid.*, 521.
12. Ce détail est inspiré d'un fait réel relaté par une directrice d'école à Denain lorsqu'une mère arrivée avec une heure de retard pour chercher son enfant se justifie, agressive : « J'avais pas fini de voir la cassette ! » (Rasiengas, *Bertrand Tavernier*, 520).
13. *Retour en Normandie* sorti en 2005.
14. « The wistful documentarist might be recording for posterity the small graces of an aboriginal culture before it vanishes from sight » (Matthews, « Être et Avoir », 45).
15. Cette lenteur est symbolisée par la longue scène hyperréaliste du laborieux cheminement d'une tortue dans la salle de classe.
16. Cette scène perpétue la mythologie de l'école républicaine égalitaire offerte aux enfants comme havre de paix.
17. « Un rêve préservé de France très France ». Charles Tesson, « Foi en l'école ou loi des armes », *Cahiers du Cinéma* 573 (Novembre 2002) : 17–19.
18. Le documentaire fait une petite incursion dans le monde rural des familles du village de manière bienveillante et amusante lors de la séance des devoirs à la maison. Seul un problème de santé, le père d'un des enfants atteint d'un cancer, est un élément perturbateur de l'ambiance paisible de l'école. Cette scène a lieu à la fin du documentaire. Elle est filmée avec beaucoup de retenue et montre la tristesse de l'enfant inquiet pour l'avenir. Son désarroi est aussi dû à sa crainte de quitter le village pour partir à la « grande école ».
19. Cité dans l'entretien de Philibert sur le site [www.cineclubdecaen.com](http://www.cineclubdecaen.com).
20. Selon les sources disponibles sur le net, il s'élèverait à 250 000 euros.
21. Ceux-ci ont eu plus de chance que l'instituteur puisqu'ils ont obtenu une participation, un petit dédommagement pour la commercialisation des bonus sur le DVD.
22. *Entre les Murs* (Paris : Verticales Éditions, 2006).

23. Leon Sachs, « Finding L'École Républicaine in the Damnest of Places : François Bégaudeau's *Entre les murs* », 84.
24. Entretien de Laurent Cantet dans *Le Français dans le Monde* (Novembre–Décembre 2008), 55.
25. La rapidité des scènes, les changements de plans ainsi que l'usage du temps dans le film brisent la monotonie des séquences et dynamisent l'action en classe.
26. Le rythme accéléré de ces scènes assure la vitalité et la crédibilité du film de fiction perçu comme un documentaire.
27. Un euphémisme pour caractériser les établissements à forte population d'origine immigrée, aux forts taux d'échec et aux problèmes de disciplines.
28. Dans son article « The Color of Unworthiness : Understanding Blacks in France and the French Visual Media through Laurent Cantet's *The Class* » (*Transition : An International Review* 102 (2009) : 158–71), Abdoulaye Gueye reproche au film de ternir l'image des jeunes d'origine africaine en montrant de manière trop réaliste leur échec scolaire. Les réactions des enseignants français ne semblent pas lui donner raison puisque, s'ils n'approuvent pas toujours la pratique pédagogique détaillée dans le film, ils lui accordent le mérite d'avoir enfin décrit les difficultés vécues par les élèves en zones défavorisées. Par ailleurs, le réalisme du film implique aussi que les acteurs du film sont les vrais élèves d'une classe de collège. On peut donc difficilement reprocher au réalisateur d'avoir fait le casting des élèves en fonction de leurs origines ethniques.
29. Cette loi misant sur l'hétérogénéité et la mixité sociales des classes visait à démocratiser l'école et à donner, tout au moins au départ, les mêmes chances à tous les élèves en leur offrant un enseignement commun. Elle allait à l'encontre de la sélection au collège, de la 6<sup>ème</sup> à la 4<sup>ème</sup>, pour les enfants de 12 à 15 ans. Lors de la campagne présidentielle en 2012, Nicolas Sarkozy recommandait le retour à une sélection au collège pour remédier au taux d'échec élevé des jeunes à l'école. En 2013 le ministre de l'éducation Peillon propose plutôt un réaménagement des horaires, ce qui ne fait pas l'unanimité des familles et des enseignants.
30. Le collège Françoise Dolto est un collège Z.E.P. (Zone d'éducation prioritaire), c'est-à-dire qu'il répond à deux critères essentiels pour bénéficier de cette dénomination : il regroupe un grand nombre d'élèves en situation d'échec scolaire et issus de milieux défavorisés. À titre de comparaison, son taux de réussite au brevet en fin de 3<sup>ème</sup> est de 54 pour cent alors qu'il atteint 83 pour cent en moyenne dans le reste de l'académie de Paris. Alice Tillier : « Entre les murs vus par les enseignants : Des avis partagés », *Le Français dans le Monde* 360 (2008) : 56–58.
31. Sa mère malienne est l'unique actrice professionnelle engagée pour le tournage.
32. Sandra représente la beurette grande gueule, Wei l'élève modèle chinois, Arthur doublement marginalisé parce qu'il est blanc et gothique, Carl l'Antillais désirant se racheter une bonne conduite et Souleymane, l'élève dont la mère africaine ne parle pas français.
33. En salle des professeurs, on entend l'un d'eux s'exclamer « Qu'ils restent dans leur merde et leur quartier pourri ! ».
34. Sandra, une des élèves les plus récalcitrantes à la méthode de Marin, est paradoxalement celle qui l'identifie en évoquant sa lecture de Platon pour impressionner son professeur et briser les stéréotypes : « Le gars, il vient, il accoste les gens dans la rue, il leur dit 'est-ce que tu es sûr de penser ce que tu penses, de faire ce que tu fais ?' Tout ça, il est trop fort... »
35. Dans son analyse « Être et parler : being and speaking French in A. Kechiche's *L'Esquive* and L. Cantet's *Entre les murs* » (*Studies in French Cinema* 9, 3 (2009) : 259–72), Dana Strand mesure bien les enjeux identitaires du langage dans le film. La langue française y est perçue comme un marqueur de différences sociales et culturelles et un objet de tension à l'école. Pour compléter l'argument, il faudrait aussi noter



l'importance de l'exercice d'autoportrait photographique, autre moyen a travers lequel le professeur offre aux élèves de se comprendre et s'identifier sans avoir recours aux mots.

36. Entretien de Cantet par Ginette Vincendeau, *Sight and Sound* 18, 11 (November 2008) : 30–31.
37. Il se plaint ouvertement en classe de « l'attitude de pétasse » de Sandra et Lucie et commet donc une transgression en s'aventurant sur le terrain lexical de ses élèves.
38. Marin emploie souvent l'antiphrase pour faire prendre conscience de l'absurdité des propos entendus en classe, par exemple : « Voilà, exactement, les argenteries sont les habitants d'Argentine ! » ou encore « C'est ça, je fusse du verbe fussier ».
39. Bien que ce ne soit pas un docu-fiction traditionnel où se mêlent acteurs professionnels et documents réels, j'emploie cette appellation pour souligner l'effort de mise en scène et de narration dans ce film.
40. Il serait trop long d'en faire la liste mais à titre d'exemples, on peut trouver ces essais récents aux titres évocateurs : Jean-Paul Brighelli et Bernard Lecherbonnier, *La fabrique du crétin : La mort programmée de l'école* (Paris : Éditions Jean-Claude Gawsewitch, 2005) ; Marc Le Bris, *Et vos enfants ne sauront pas lire... ni compter* (Paris : Stock, 2004) ; Jean-Paul Brighelli, *Une école sous influence ou Tartuffe-Roi* (Paris : Gallimard, Folio Document, 2008) ; Evelyne Tschirhart, *L'école à la dérive* (Paris : Éditions de Paris, Essais et Documents, 2004) ; Emmanuel Davidenkoff, *Réveille-toi Jules Ferry, ils sont devenus fous* (Paris : Oh ! Editions, 2006).

Copyright of French Politics, Culture & Society is the property of Berghahn Books and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.