

Jean Vigo

DOSSIER 128



Zéro de conduite

Ministère de la Culture et de la Communication
Centre National de la Cinématographie
Délégation au développement et à l'action territoriale
Ministère de la Jeunesse, de l'Éducation nationale et de la Recherche
Conseils généraux

COLLÈGE AU CINÉMA



ZÉRO DE CONDUITE

par Joël Magny

Une revendication de l'utopie

Zéro de conduite est devenu un film mythique, plus souvent connu que réellement vu. Bien sûr, la personnalité de Vigo, mort à vingt-quatre ans après quatre films, y est pour quelque chose, sans oublier le fait que ce jeune cinéaste turbulent, inflexible et novateur est le fils d'un anarchiste "suicidé" en prison alors que Jean Vigo n'avait que douze ans...

Mais plus encore le destin de **Zéro de conduite** entoure le film d'une aura qui en recouvre les valeurs propres. En 1933, **Zéro de conduite** fut totalement interdit pour "dénigrement de l'instruction publique" et esprit "anti-français". Non seulement c'est un phénomène exceptionnel, mais la durée de l'interdiction ne l'est pas moins : le film ne sera "libéré" qu'à la Libération.

Aujourd'hui, **Zéro de conduite** est présenté dans le cadre de "Collège au cinéma" et de "Lycéens au cinéma". Le film serait-il devenu inoffensif ? Certes pas. Mais encore faut-il identifier les cibles de Vigo, ce qu'il attaque réellement, ce qu'il met en valeur et par quels éléments passe son discours proprement cinématographique.

Film poétique sur l'enfance ? Sans nul doute, à la condition de donner à chaque mot sa véritable signification. Ce ne sont pas quelques trucages, ralentis et images baignées de blancheur onirique – qui en font la poésie, mais une façon de regarder des situations triviales, malsaines, voire scatologiques avec l'œil de l'enfance. Pour la poésie, Vigo serait plutôt du côté de Rimbaud, pour l'enfance, de celui de la comtesse de Ségur, dont on sait aujourd'hui la profonde ambiguïté. Dans **Zéro de conduite**, comme dans tout l'œuvre de Vigo, tout passe par le corps. Ce corps d'enfant qui n'est que plume, matière sans force ni poids, face au corps envahissant, pesant et oppressant de l'adulte, qui le révolte d'autant plus qu'il sait qu'il représente son devenir et son cheminement vers ce mystère de la mort.

Rien de moins mièvre ni naïvement romantique que ce **Zéro de conduite**, mais une utopie assumée comme telle, celle qui permet à l'enfant de survivre face au monde écrasant, au pouvoir excessif de l'adulte.

SYNOPSIS	2
GÉNÉRIQUE	2
LE RÉALISATEUR : JEAN VIGO	3
LES ACTEURS	4

APPROCHES DU FILM

GENÈSE ET FORTUNE DU FILM	7
LES PERSONNAGES	9
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	10
ANALYSE DRAMATURGIQUE	11
MISE EN SCÈNE	12
ANALYSE D'UNE SÉQUENCE	13
SIGNIFICATIONS	16

AUTOUR DU FILM

L'INTERNAT	18
LE PETIT CHOSE	20
L'AUTORITÉ	21
LA CHANSON DU FILM	22
ACCUEIL CRITIQUE VIDÉO-BIBLIOGRAPHIE	23
PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES	24

Générique

Les vacances sont finies, c'est la rentrée. Dans un compartiment de chemin de fer, deux collégiens se montrent leurs trousseaux des vacances.

Au collège, les punitions pleuvent, qu'elles viennent du Surveillant Général ou du pion Pète-Sec, tandis que, dans la cour de récréation, trois élèves complotent. Le nouveau surveillant au visage lunaire, Huguet, protège tant qu'il peut les gamins turbulents, fait le poirier sur le bureau de la salle d'études, perd sa troupe en promenade...

Le Principal s'inquiète des relations affectives qui se sont établies entre le jeune Bruel et Tabard, un garçon "à l'air de fille". Mis en garde par le Principal, ce dernier se rebelle en lançant deux retentissants "merde" à l'adresse du professeur de chimie aux caresses douteuses, puis du Principal lui-même.

Après une bataille de polochon suivie d'une étrange procession onirique, au cours de laquelle Tabard, qui mène désormais la conjuration, a lu une proclamation révolutionnaire, la bande des quatre se prépare à l'action.

Lors de la fête du collège où se sont joints aux autorités du collège le Curé et le Préfet, ils bombardent du toit ces dignitaires de l'école, et remplacent le drapeau tricolore par celui de la piraterie et de l'anarchie.

Titre original	Zéro de conduite
Production	Jacques Louis-Nounez, pour Argui-Films
Scénario et dialogues	Jean Vigo
Réalisation	Jean Vigo
Assistants-réalisateurs	Albert Riéra, Henri Storck, Pierre Merle
Photographie	Boris Kaufman, assisté de Louis Berger
Régisseur administrateur	Henri Storck
Montage	Jean Vigo
Musique	Maurice Jaubert
Paroles des chansons	Charles Goldblatt
Son	Royné et Bocquet
Maquillage	Massard
Interprétation	
Les adultes	
<i>Surveillant Huguet</i>	Jean Dasté
<i>Surveillant Parrain ("Pète-Sec")</i>	Robert le Flon
<i>Le Principal</i>	Delphin
<i>Surveillant général Sant dit "Bec-de-Gaz"</i>	Du Verron
<i>M. Viot, professeur de chimie</i>	Léon Larive
<i>Le Préfet</i>	Louis de Gonzague-Frick
<i>Le curé</i>	Henri Storck
<i>La mère Haricot</i>	Madame Émile
<i>Un veilleur</i>	Albert Rieira
<i>Le correspondant</i>	Louis Berger
<i>Pompier</i>	Rafa (Raphaël) Diligent, Félix Labisse, Georges Patin, Georges Vakalo
Les enfants	
<i>Caussat</i>	Louis Lefebvre
<i>Colin</i>	Gilbert Pruchon
<i>Tabard</i>	Gérard de Bédarieux
<i>Bruel</i>	Constantin Kelber (Coco Goldstein)
<i>La petite fille au poisson rouge</i>	Michelle Fagard
<i>et autres enfants</i>	Georges Belmer, Émile Boulez, Maurice Cariel, Jean-Pierre Dumesnil, Igoor Goldfarb, Lucien Lincka, Charles Michiels, Roger Porte, Jacques Poulain, Pierre Regnoux, Ali Ronchy, Georges Rougette, André Thille, Pierre Tridon, Paul Vilhem
Film	Noir & Blanc
Format	1/1,37
Durée	42 minutes
Tournage	24 décembre 1932 - janvier 1933 Studios GFFA des Buttes-Chaumont (intérieurs) Saint-Cloud, Station Belleville-La Vilette du chemin de fer de ceinture
Distributeur	Gaumont-Franco-Film-Aubert (en 1933) Gaumont Buena Vista International
N° de visa	1 808 (en date du 15/02/1946)
Première projection privée	7 avril 1933, au cinéma Artistic, rue de Douai, à Paris (Interdit)
Sortie publique	Novembre 1945

Jean Vigo



L'Atalante (1934), le chef-d'œuvre de Jean Vigo, avec Dita Parlo et Jean Dasté.



© Luce Vigo

Jean Vigo dirige les enfants de *Zéro de conduite*.

Né le 26 avril 1905, Jean Vigo est le fils d'Eugène Bonnaventure Vigo, né en 1883, longtemps, anarchiste radical, profondément antimilitariste et, à l'occasion, terroriste. Après son premier séjour en prison, à dix-sept ans, il choisit le surnom d'Almeryda, pour la consonance espagnole et l'assonance : "Merde il y a !".

Jean, surnommé Nono, né d'une mère tout autant militante, connaît, enfant, la vie des réunions bruyantes et enfumées. Mais en 1913, Almeryda, journaliste, a choisi une voie plus politique. La vision des champs de bataille et des cadavres, français ou "boches", le révolte. Pour financer son hebdomadaire satirique *le Bonnet rouge*, il évolue dans les sphères mondaines, décevant certains de ses anciens amis. Son pacifisme l'entraîne dans une lutte à mort contre *l'Action française*, organe d'extrême droite de Léon Daudet, qui l'accuse de trahison. Il est pris dans un piège juridico-politique, gravement malade, arrêté sous les yeux de son fils de douze ans. On retrouve Almeryda "suicidé" sans sa cellule de Fresnes en août 1917. Adolescent, Jean Vigo n'aura de cesse de rassembler les documents destinés à le réhabiliter.

Sa mère, perturbée, ne lui est d'aucun secours. Lors de vacances à Montpellier, le

beau-père d'Almeryda, Gabriel Aubès, photographe, l'initie à cet art. Vigo aime alors aller au cinéma et songe à devenir opérateur. Il doit bientôt cacher son origine sous un nom d'emprunt, Jean Salles, patronyme de la mère d'Almeryda. L'état de ses poumons, déjà, le fait placer de 1918 à 1922 au collège de Millau, dont les souvenirs alimenteront plus tard *Zéro de conduite*. Après des études secondaires à Chartres (sous son vrai nom, cette fois), réformé, il s'inscrit à La Sorbonne qu'il doit abandonner en 1926 pour le sanatorium de Font-Romeu dans les Pyrénées-Orientales, où il lit des ouvrages sur le cinéma (Delluc, Epstein, Moussinac...), *l'Esthétique de la lumière* du philosophe Paul Souriau... C'est là aussi qu'il rencontre Élisabeth Lozinska, "Lydu", une jeune femme née à Lodz. Il l'épousera en 1929. Leur fille, Luce, naîtra en 1931.

À Paris, Claude Autant-Lara, alors jeune cinéaste et décorateur, le recommande à l'opérateur Léonce Henri Burel. Avec l'appui de Germaine Dulac, en 1928, il travaille un temps aux Studios de la Victorine à Nice. En attente d'un autre travail, il songe à un film personnel. Cent mille francs offerts par le père de Lydu pour faciliter ses débuts lui permettent d'acheter une caméra d'occasion. Il choisit de

FILMOGRAPHIE

- 1930 *À propos de Nice, point de vue documenté* (court métrage, muet)
- 1931 *La Natation par Jean Taris, Champion de France* ou *Taris ou la natation* ou *Taris roi de l'eau* (court métrage)
- 1933 *Zéro de conduite*
- 1934 *L'Atalante*



Un "point de vue documenté" sur la promenade des Anglais dans *À propos de Nice*.

1) Luce Vigo, *Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma*, cf. "Bibliographie", p. 23.

2) Sur les aventures de *l'Atalante*, on pourra lire *L'Atalante - un film de Jean Vigo*, N. Bourgeois (dir.), cf. Bibliographie, p. 23, et *Le Paradoxe de l'Atalante*, par J. Magny et Ch. Tesson, in *Cahiers du Cinéma*, n° 565, février 2002.

tourner un film sur Nice, ville qu'il déteste. Un ami lui présente l'opérateur Boris Kaufman, frère du cinéaste et théoricien soviétique, Dziga Vertov, père du *Ciné-Ceil* et du *Kino-Pravda* (cinéma-vérité). **À propos de Nice** portera un sous-titre, *Point de vue documenté*, dont la justification est donnée en 1931 lors d'une conférence au Théâtre du Vieux-Colombier, "Vers un cinéma social". Le terme relie deux notions contradictoires : *document*, c'est-à-dire constat où la subjectivité n'a rien à voir, comme voudrait l'être un simple rapport de police ou d'huissier ; *point de vue*, c'est-à-dire manifestation de la présence physique d'une subjectivité dans l'image. Vigo paraît bien s'inspirer, même s'il n'y fait pas référence, des idées de Vertov, exprimées à partir de 1922 : "Il vaut mieux se fier à l'objectif qu'à l'œil de l'homme ; au mécanisme de l'appareil de prise de vues qu'à l'intelligence et à la sensibilité du cinéaste." Il prône "l'utilisation de la caméra en tant que ciné-œil beaucoup plus perfectionné que l'œil humain, pour explorer le chaos des phénomènes visuels", précisant : "Dans [le domaine du documentaire social], j'affirme que l'appareil de prises de vues est roi, ou tout au moins président de la République. [...] Ce documentaire social se distingue du documentaire tout court et des actualités de la semaine par le point de vue qu'y défend nettement l'auteur. [...] S'il n'engage pas un artiste, il engage du moins un homme. Ceci vaut bien cela. [...] Le but sera atteint si l'on parvient à révéler la raison cachée d'un geste, à extraire d'une personne banale et de hasard sa beauté intérieure ou sa caricature, si l'on parvient à révéler l'esprit d'une collectivité d'après une de ses manifestations purement physiques." **À propos de Nice** décrit et confronte les riches et oisifs retraités à ceux que la société laisse de côté, lors des préparatifs du carnaval de Nice. Le film qui connaît un succès d'estime est bien accueilli par la presse.

Après un documentaire, commandé en 1931 par la Gaumont-Franco-Films-Aubert (GFFA), sur le champion de natation Jean Taris, Vigo rencontre, grâce à l'acteur René Lefèvre, Jacques Louis-Nounez, niçois d'origine qui avait apprécié **À propos de Nice**, éleveur de chevaux et cinéphile déçu par le cinéma contemporain. De là surgit en 1932 le projet des *Cancrens*, devenu **Zéro de conduite**.

Après l'interdiction totale de **Zéro de conduite**, même s'il continue à faire confiance au cinéaste en qui il croit et malgré les 200 000 francs perdus, Jacques Louis-Nounez, poussé par ses associés de la GFFA, évite les projets trop subversifs et propose un synopsis anodin et sentimental, *l'Atalante*, qui relate la déception amoureuse d'une paysanne mariée à un marinier, sa fugue et son retour dans le droit chemin. Nounez est convaincu que le talent cinématographique de Vigo s'exercera à merveille dans un cadre aussi léger. D'abord réticent, le cinéaste se met au travail. Chacun, dans ce que Luce Vigo appelle "la bande à Vigo"¹, apporte sa contribution, en particulier pour la composition du décor hétéroclite de la cabine du père Jules, marinier aux souvenirs innombrables, dans le rôle duquel excelle Michel Simon. Le tournage se fait, selon l'expression de François Truffaut, dans la fièvre, au sens littéral du terme, la maladie rongeur d'autant plus Vigo que tout se passe dans le froid d'un hiver avancé et glacial. Le cinéaste doit donner de son lit d'hôpital les instructions à son monteur Louis Chavance et meurt le 5 octobre 1934. Entre-temps, *l'Atalante* a été coupé et remonté sur les ordres de la GFFA devant les réactions négatives de la profession. Il est devenu **le Chaland qui passe**, du nom d'une chanson à la mode chantée par Lys Gauty qui remplace l'essentiel de la magnifique partition musicale de Maurice Jaubert. Cela n'empêchera pas l'échec commercial. Le film connaîtra deux grandes restaurations, toutes deux sous l'égide de Gaumont, en 1990, sous la direction de Jean-Louis Bompont et Pierre Philippe, et en 2002, sous celle de Bernard Eisenschitz².

La disparition de Vigo à 29 ans a fait de lui un mythe, quelque chose comme le Rimbaud du cinéma. Regrettons plutôt un cinéaste qui semblait mener, dans ces années 30, le cinéma français dans une voie unique et originale. Ni le réalisme extérieur puis intérieur de Renoir, moins encore le réalisme poétique de Carné et Prévert ou le réalisme déjà noir d'un Julien Duvivier. Une poésie à la fois formelle et matérielle, sensuelle, chaotique, brutale et harmonieuse, qui empruntait certes au surréalisme jusque dans sa pensée parfois magique, mais conservait un esprit de révolte politique, sexuelle, viscérale.

“La bande à Vigo”

Jean Dasté

(le surveillant Huguét)

Né en 1904, débute sur les planches à quinze ans, puis est lié dès dix-huit ans à la troupe de théâtre de Jacques Copeau. C'est Charles Goldblatt (1906-1997), ancien de chez Copeau, qui met Dasté en relation avec Vigo. Journaliste à *Ce soir* (ou écrira plus tard *Renoir*), Goldblatt travaille aussi au service “scénario-découpage” de Paramount-France. Il a participé à la préparation d'un film que Vigo n'a pu réaliser sur le joueur de tennis Henri Cochet. “Je me trouvais en 1933, raconte Dasté, dans une période douloureusement creuse, quand je reçus la visite d'Albert Riéra, alors assistant de Jean Vigo, accompagné de mon ami Charles Goldblatt, qui lui avait parlé de moi pour jouer dans un film avec des enfants.”

Renoir lui donne le rôle d'un étudiant aussi lunaire que le pion Huguét dans *Boudu sauvé des eaux* (1932). Après avoir été le “patron” de *l'Atalante*, il est l'ouvrier typographe toujours idéaliste mais progressivement conscient du *Crime de Monsieur Lange* de Renoir (1935), comme il sera intellectuel plongé dans la traduction de Pindare dans *la Grande Illusion* (Renoir, 1937).

Par la suite, il participe à toutes les aventures de la décentralisation, du Théâtre des Quatre-Saisons à la Comédie de Saint-Étienne qu'il dirige dans les années 60. On le trouve également au générique de films de réalisateurs “engagés” : *la Vie est à nous* (collectif dirigé par Renoir, 1936), *le Temps des cerises* de Jean-Paul Le Chanois (1937), *Remorques* de Jean Grémillon (1941), *Z* de Costa-Gavras (1969), etc. Deux cinéastes l'utilisent régulièrement dans des rôles secondaires, Alain Resnais (*Hiroshima, mon amour*, *l'Année dernière à Marienbad*, *Muriel*, *la Guerre est finie*, *l'Amour à mort*), et François Truffaut (*l'Enfant sauvage*, *l'Homme qui aimait les femmes*, *la Chambre verte*). Jean Dasté n'hésite également pas à jouer dans des premiers films fragiles de jeunes cinéastes comme Iradj Azimi, Jacques Fansten, Luc Béraud, Suzanne Schiffmann, Jean-Claude Brisseau... Mais c'est la silhouette, le visage d'Huguét ou du Jean de *l'Atalante* que l'histoire a retenu.

Les autres...

Pour incarner les enfants, Vigo ne voulait pas d'acteurs professionnels. Il les choisit avec l'aide de son assistant et ami Pierre Merle, lui-même aidé d'un ami instituteur d'une école de garçons du XIX^e arrondissement. Vigo a remarqué près de chez lui, au parc Montsouris, **Louis Lefebvre** (*Georges Caussat*), terreur du quartier, grossier, mais aussi fantasque, inventant des histoires merveilleuses et fantastiques. **Coco Goldstein**, de son vrai nom Constantin Goldstein-Kehler, joue *Bruel* et vient du boulevard de La Chapelle. *Colin* est interprété par **Gilbert Pruchon**, originaire du Pré-Saint-Gervais. Les autres enfants viennent du XIX^e arrondissement ou des rues Lepic et Lefort. C'est dans son propre immeuble que Vigo découvre **Michèle Fagard**, la fille du correspondant de *Caussat*, et M. Blanchar, le gérant de l'immeuble, qui interprète *Bec-de-Gaz*, sous le nom de **Du Verron**.

Pour les pompiers, Vigo choisit, non sans ironie, des “peintres” ! **Raphaël Diligent** est un ancien dessinateur des publications d'Almeryda, *la Guerre sociale et le Bonnet rouge*, **Félix Labisse** (qui amène avec lui la jeune femme élégante qu'Huguét suit dans les rues), **Georges Patin** et **Georges Valako**. Le Préfet est interprété par le poète **Louis de Gonzague-Frick**, indirectement lié à un ancien défenseur d'Almeryda. Le curé n'est autre qu'**Henri Storck**, cinéaste belge qui a déjà à son actif des films subversifs (*Histoire du soldat inconnu*, 1932), également régisseur sur *Zéro de conduite*. Seuls acteurs professionnels connus dans le cinéma français de l'époque, outre Jean Dasté, **Robert Le Flon** (*Pête-Sec*), **Léon Larive** (*le professeur de chimie*) et le nain **Delphin** (*le Principal*), ancien chansonnier.



Jean Dasté, un grand homme de théâtre au service du cinéma



Dans le rôle de l'un des pompiers, on reconnaîtra le peintre Félix Labisse qui amena l'une de ses amies pour jouer cette femme élégante qui troublera la promenade des élèves.



Et ce fut le grand cinéaste belge, Henri Storck, qui endossa la soutane pour arrêter Huguét (Jean Dasté) sur le chemin de la perdition.

APPROCHES DU FILM



Affiche réalisée par Franfilmdis qui assura la diffusion du film après-guerre dans les ciné-clubs.

Des “Cancres” à la censure

À la suite d'**À propos de Nice** – “le mieux réussi... dans le genre documentaire poétique” (Luis Buñuel) – et **Taris**, puis une autre commande sur un champion de tennis refusée en raison du “manque de souplesse” de Vigo, celui-ci, sans espoir de travail, rencontre Jacques Louis-Nounez¹, administrateur délégué de l'Union Financière Immobilière, qui cherche un metteur en scène “porté par l'amour du cinéma”. Un projet sur les chevaux de Camargue est abandonné juste avant tournage, puis un autre sur Albert Dieudonné, anarchiste puis bagnard à Cayenne, défendu autrefois par le journaliste Almereyda. Nounez se fixe finalement sur un film inspiré des souvenirs d'enfance de Vigo, provisoirement intitulé *Les Cancres*. Le budget, modeste, de ce film de première partie² – 200 000 francs de l'époque – est fixé, en même temps que les dates de tournage : une semaine dans les studios Gaumont de La Villette (ensuite connu sous le nom de Buttes-Chaumont), libres durant la période des fêtes, du 24 au 31 décembre 1932. La Gaumont-Franco-Film-Aubert fournissait également décors, accessoires, salles de projection, montage et mixage, personnel administratif, et assurait la diffusion du film.

Vigo écrivit apparemment le scénario en une semaine, début novembre. Selon Salès Gomès, Vigo a pu être influencé par un article de son père Almereyda pour le journal satirique *L'Assiette au beurre*, du 30 novembre 1907, sur la manière dont les enfants étaient traités à la prison de la Petite Roquette. Il a également recueilli des témoignages de ses amis sur leur propre enfance. Surtout, il s'inspirait de ses propres souvenirs d'élève et de collègien à Nîmes, Montpellier, Millau et Chartres. De 1918 à 1919, il tient un journal³. On y trouve, souvent citée, à peine transposée, la scène des “pensiot” (pensionnaires) appelés au pied du lit du pion au dortoir... Les relations entre Bruel et Tabard pourraient également avoir été inspirées par des souvenirs personnels de Vigo ; courantes dans un collège, elles sont le plus souvent d'ordre affectif, sans les sous-entendus que le Principal ou l'esprit d'aujourd'hui leur prête. Dans sa “Présentation de **Zéro de conduite**”, Vigo précise ce plan affectif, parlant “des gosses que l'on abandonne un soir de rentrée d'octobre dans une cour d'honneur, quelque part en province, toujours loin de la Maison, où l'on espère l'affection

d'une mère, la camaraderie d'un père, s'il n'est déjà mort.”

Le tournage en studio est partiellement interrompu et prolongé en raison de la mauvaise santé de Vigo, et le dernier jour se fait dans la précipitation la plus totale : une seule prise est possible pour chaque plan. Certains sont supprimés faute de temps. Selon Salès Gomès⁴, le tournage en studio s'achève à minuit moins sept. Le tournage en extérieur, à la station du “Chemin de fer de ceinture” de Belleville-La Villette, puis au collège de Saint-Cloud et dans la ville, est perturbé par de mauvaises conditions atmosphériques et le départ précipité de Kaufman pour un travail en Suisse. Vigo doit de nouveau renoncer à certaines scènes. Au montage, Vigo doit encore couper 300 mètres pour respecter la durée prévue. Il choisit de jouer sur la valeur émotionnelle, poétique et esthétique des images retenues, quitte à sacrifier la dramaturgie et la clarté du récit, suscitant des intertitres non prévus.

L'accueil du film

La première projection non sonorisée déçoit l'équipe. Heureusement, la musique de Maurice Jaubert transforme les faiblesses en vertus. Le film est finalement présenté en séance “corporative”⁵ au cinéma Artistic, rue de Douai, le 7 avril 1933. La sortie est prévue avec *la Maternelle*, de Jean-Benoît-Lévy⁶. Le film est plutôt mal accueilli par la profession, mais moins pour des raisons morales ou politiques que pour ses faiblesses techniques et son absence de qualités commerciales. Gide, invité par Claude Aveline, écrivain et journaliste, ami de Vigo, ne semble pas avoir apprécié le film et le vieil écrivain anarchisant Georges de la Fouchardière (*La Chiennne*, filmé par Renoir) aurait déclaré : c'est “de l'eau de bidet”, mais “ce garçon ira loin !”

Cette ambiguïté se retrouve dans nombre des journaux qui ont fait écho à cette projection. Significative est la réaction de Pierre Ogouz, dans *Marianne* : “Une œuvre exceptionnelle que l'on va siffler et discuter. [Film] haineux, violent, rancunier. [...] Infecté de grossièretés, nocif et âpre, il stigmatise les pédagogues vicieux et bornés et chante avec désespoir un hymne à la liberté. [...] Œuvre ardente et hardie. M. Jean Vigo en est l'auteur : un Céline du cinéma.” La référence à Louis-Ferdinand Céline revient sous plusieurs



Cette scène est directement tirée des souvenirs personnels de Jean Vigo lorsqu'il était lui-même pensionnaire.



Pour beaucoup, le film apparut comme un brûlot contre l'autorité et les valeurs chrétiennes traditionnelles.



Certaines images exposant des parties anatomiques habituellement cachées n'ont pas manqué de susciter l'émoi des bonnes âmes.



Pis, le drapeau français jeté à terre et le pavillon libertaire brandi à la fin du film ! C'en était trop pour les censeurs qui y virent une manifestation "anti-française".

plumes. *Le Voyage au bout de la nuit* est en effet paru l'année précédente et a divisé la presse.

Les organes catholiques, comme *l'Omnium Cinématographique* et surtout l'hebdomadaire *Choisir*, sont catégoriques : "L'œuvre d'un maniaque obsédé qui exprime sans art ses pensées troubles. Érotisme encore, mais scatologie. [...] Il est douteux que la censure laisse circuler cette bande qui n'est pas du tout pour les enfants et n'amusera pas les adultes. [...] Encore faudrait-il qu'il y ait une censure ; une vraie..."

Et il y en avait une. En 1928, un visa est attribué par une Commission de contrôle, composée de seize fonctionnaires, huit représentants de la profession cinématographique et huit personnalités nommées en fonction de leurs "compétences spéciales", choisies par le gouvernement parmi les membres de ladite profession. Le but est de préserver "l'ensemble des intérêts nationaux, et spécialement l'intérêt de la conservation des bonnes mœurs et traditions nationales". En 1933, la Commission de contrôle des films est rattachée à un Conseil supérieur du cinématographe : quatre-vingt-sept membres issus des grands ministères, quinze de l'industrie cinématographique. Officiellement paritaire, le travail est laissé à une "section permanente" parfois réduite à six membres. En fait, certains députés trouvent insuffisante cette censure qui avait accordé son visa à *l'Âge d'or* ou exigé des coupes dans *Extase*, de Gustav Machaty, interdit en Allemagne, sans les obtenir, et voulaient faire passer la censure sous l'égide directe du Ministère de l'Intérieur.

C'est dans ce contexte que l'interdiction de *Zéro de conduite* est prononcée en août 1933. "Sous la pression des curés", lit-on encore parfois. C'est pourtant des seules autorités gouvernementales qu'est venue la décision. Salès Gomès cite des propos d'Edmond Sée, président de la commission, rapportés par Jean Vigo : "Nous avons reçu une note de service nous intimant l'ordre d'interdire *Zéro de conduite* avant même que mes collègues et moi ayons pu le voir..." Les attendus de la Commission sont provisoirement égarés, mais les témoignages indiquent les motifs de "dénigrement de l'instruction publique" et d'un "esprit anti-français". Tous les efforts de Jacques Louis-Nounez pour faire lever l'interdiction demeurèrent vains. Certes, la projection en ciné-clubs, auprès de membres adhérents reste

possible. Le film fut néanmoins présenté normalement à Bruxelles, où Vigo prononce une conférence, "Présentation de *Zéro de conduite*". Même sous le Front Populaire, des amis communistes de Vigo et sa femme Lydu n'arrivent pas à obtenir la levée de l'interdiction, qui n'interviendra qu'en 1945. Dès lors, la réhabilitation de Vigo, qui devient selon l'expression de Gilles Jacob dans sa revue *Raccords*, "Saint Jean Vigo, patron des ciné-clubs", commence ; le film est découvert, parfois avec un parfum de scandale, en Italie, en Grande-Bretagne, aux États-Unis... Le film entre ainsi dans la longue liste des interdictions, telles que *les Statues meurent aussi* (Alain Resnais, Chris Marker), *Bel Ami* (Louis Daquin), *le Joli Mai* (Marker), *le Petit Soldat* (Jean-Luc Godard), *la Religieuse* (Jacques Rivette), *Histoires d'A...* (Mariel Issartel), etc. Rares sont pourtant les films totalement interdits sur une telle durée (12 ans), à l'exception notable de *l'Âge d'or*, mais interdit, lui, à la suite de troubles à l'ordre public.

1) Voir "Jean Vigo", pp. 3-5.

2) Jusque dans les années 50, les programmes se composaient d'un film de fiction court (40 à 50 mn), des actualités, de la "réclame" (publicités), parfois même d'un numéro de music-hall vivant et du long métrage.

3) Ce Journal, conservé dans les archives Luce Vigo, a été publié in *Positif*, n° 7, mai 1953. On en trouve les extraits cités dans *Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma*, de Luce Vigo, pp. 66-67. (cf. "Bibliographie", p. 23).

4) In *Jean Vigo*, cf. "Bibliographie", p. 23.

5) Alors qu'aujourd'hui les films sont présentés, à l'exception de quelques événements, surtout des grosses productions américaines, à des journalistes dans des petites salles de 20 à 30 places, les films étaient alors présentés dans les grandes salles publiques, réunissant l'équipe du film, la critique, la profession, en particulier distributeurs et directeurs de salles de province, sans oublier divers invités des uns et des autres.

6) D'après un roman de Léon Frapié, Prix Goncourt (1902), ce film de 1933, qui connut une première adaptation en 1925 par Gaston Roudès, puis une troisième en 1948 par Henri Diamant-Berger, conte l'histoire d'une jeune fille d'origine bourgeoise, et abandonnée, obligée de travailler comme servante dans une école maternelle. Un médecin habitué de l'école s'en éprend et la demande en mariage. Se sentant trahie par le couple de directeurs qui l'a recueillie, elle tente de se suicider. Le couple décide de l'adopter définitivement. On comprend la distance qu'il y aurait eu entre ce film, non dénué de qualités, "mélo-réaliste" qui tranche sur la production moyenne, et *Zéro de conduite*.

7) Voir *Jean Vigo, un cinéma...*, par Luce Vigo (cf. "Bibliographie", p. 23).

Un film hanté

Peut-on vraiment parler de personnages à propos de **Zéro de conduite** ? D'abord parce que ces êtres ressemblent à des fantômes, et pas seulement dans la scène de la procession, mais tout autant lorsque le Surveillant Général s'introduit dans la salle de classe ou observe les élèves de la fenêtre (5 et 6). Ces silhouettes hantent le film de Vigo comme les figures fantomatiques du **Vampyr** de Carl Th. Dreyer (1932). Ensuite parce que, même si on l'ignore, ces personnages semblent bien surgis de souvenirs d'enfance et y être encore attachés, entre vie et rêve, existence réelle et caricature...

Le Surveillant Huguet

Totalement hétérogène, il appartient aux différentes catégories. Fantôme lui aussi, puisque Bruel et Caussat le prennent pour un mort dans le compartiment du début (2), mais il ressuscite. Caricature sur le quai (3), lorsqu'il s'avance ahuri, encombré de façon burlesque par ses bagages, se présentant auprès de Pète-Sec comme le nouveau surveillant. D'où vient-il ? D'une famille peu aisée sans doute, mais aussi d'un film de Charlot dont il s'amuse à imiter à la perfection la silhouette et la démarche. Huguet est de toute évidence du côté des enfants, surtout des comploteurs. Sa démonstration de poirier dessinant sur le bureau (6) renvoie aux collégiens tentant de s'épater l'un l'autre avec les trouvailles des vacances (2). Lorsqu'il surveille, c'est par magie que son autorité est respectée lors de la promenade, où la troupe se disperse et se reforme d'elle-même (9). Ses incartades sont ignorées au-delà de toute vraisemblance... Mais Huguet agit également en passant du côté des élèves (6) et en se détachant du groupe qui harcèle Tabard (16, voir "Analyse d'une séquence", pp. 13-15), de même à la fin, lorsqu'il regarde avec chaleur les mutins sur le toit et ne participe pas à la chasse aux rebelles. Burlesque, personnage de cartoon – le dessin qui s'anime et l'irréalisme de cette position sur une seule main y renvoient –, Huguet se révèle également un être humain à part entière lorsqu'il suit la jeune femme dans les rues de la ville entraînant sa petite troupe dans une drague effrénée (9).

La bande des quatre

À une première vision, les mutins paraissent former un seul groupe, tout au moins

Caussat, Bruel et Colin. Tabard est donné comme différent : fragile, couvé par une mère riche et angoissée, timide, pour les autres, pour Caussat en particulier, c'est "une fille". La musique de Jaubert, la chanson entonnée par les mutins (voir les paroles p. 22) renforcent l'effet de groupe. Pourtant ils sont individualisés et jamais réduits à une caractérisation simpliste. Caussat est le chef des mutins, celui qui conseille à Colin lorsqu'il a mal au ventre près du lit de Pète-Sec de ne pas s'occuper de "cet imbécile-là", celui qui refuse d'abord la "fille" parmi les comploteurs. Mais lorsqu'il est chez son correspondant, c'est la fillette de ce dernier qui l'oblige à garder les yeux bandés pendant qu'elle suspend le bocal de poissons rouges... Bruel est celui sur lequel nous avons le moins de précisions, si ce n'est sa fragilité intestinale. Fanfaron auprès de Caussat dans le train, il est à l'évidence en manque affectif, qu'il comble par sa relation avec Bruel. C'est aussi lui qui, le dimanche, arrache Colin à l'antre de la Mère Haricot. Le dernier mutin, Colin, est le plus fruste. Fils de la Mère Haricot, il vit en permanence au collège. Brimé par sa mère lorsqu'il proteste contre les "zharicots", il fond en larmes lorsque tous ses camarades se révoltent contre le régime alimentaire qu'ils imputent à la cuisinière.

Les autorités

Du banal mais mystérieux Bec-de-Gaz au Préfet, les représentants du pouvoir (enseignant, politique ou religieux) sont réduits à une caricature. Le directeur est un nain qui se prend pour un "grand" homme lorsqu'il se regarde dans un miroir. Le Surveillant Général, gourmand, voleur, rusé et pervers, Pète-Sec jouit de son pouvoir discrétionnaire de donner des zéros de conduite et des consignes, mais a le sommeil profond pour un "surveillant"... Le professeur de chimie, M. Viot, si "magnanime" selon le directeur, est gras, malodorant – il sent des aisselles –, est attiré par la blondeur et la chair tendre de René Tabard. Le Préfet n'existe que par son costume chamarré et son bicorne, et par la répétition de "Monsieur le Préfet ! Monsieur le Préfet !", le Curé par sa bible et sa soutane, au point que, dans la rue, Huguet le prend un moment pour une femme...



Merveilleux Huguet qui imite Charlot et entraîne les élèves dans une sarabande dionysiaque, complètement en décalage avec le triste décor de la cour d'école.



Scène étrange et ambiguë de Caussat, les yeux bandés, chez son correspondant.

Et ce fut la guerre civile...

1

Générique. Musique qui imite progressivement le bruit d'un train, chanson de révolte des enfants... Un carton annonce : "FINIES LES VACANCES - LA RENTRÉE".

2 0h01'38

Dans un compartiment, un homme dort. Un jeune garçon en uniforme, capote et casquette de collégien (Caussat) s'ennuie. Lors d'un arrêt, monte son camarade Bruel (même tenue). Ils rivalisent en se montrant les jeux rapportés des vacances, du banal au plus osé : à court de réserves, chacun sort un cigare. Lorsque le train arrive en gare, le passager immobile leur paraît mort et ils fuient le compartiment enfumé.



3 0h04'59

Sur le quai de la gare, le surveillant Parrain, surnommé Pète-Sec, accueille les pensionnaires. Une femme très élégante excuse son fils René (Tabard), qui ne rentrera que demain matin. Le "mort" du compartiment, un peu ahuri, se présente comme le nouveau surveillant Huguet.

4 0h06'39

Parrain surveille le dortoir. Tout le monde est couché, le Surveillant Général le traverse en silence. Le veilleur baisse la lumière. Parrain se retire dans sa "cabine". Rires, chuchotements... Pète-Sec appelle Dupont. Caussat, Bruel et Colin arrivent devant la cabine. Pète-Sec leur ordonne de rester jusqu'à onze heures. Bruel a mal au ventre. Sans réponse du surveillant, Caussat lui conseille "d'y aller". Puis Parrain renvoie le trio au lit. Un enfant somnambule fait le tout du dortoir. Le matin, Parrain n'arrive pas à faire se lever les enfants. Le Surveillant Général traverse le dortoir en silence. Tous se lèvent, mais se recouchent aussitôt. Retour du Surveillant Général qui consigne Bruel, Caussat et Colin.

5 0h12'40

Carton : "COMLOTS D'ENFANTS". Dans la cour de récréation, Caussat, Bruel et Colin complotent. Le pion Huguet les protège plus ou moins et il fait semblant de ne pas voir ceux qui fument dans les WC. Il joue au ballon, imite la démarche de Charlot. Le Surveillant Général fouille la classe et s'empare de menus objets, biscuits, chocolat, lettre, etc.

6 0h15'45

Les élèves découvrent le forfait. Colin rassemble les pots de colle pour les vider derrière des livres. Huguet aide un enfant à faire le poirier, fait de même, monte sur le bureau et dessine. Le Surveillant Général découvre une caricature de lui-même qui s'anime, devenant une femme puis Napoléon. Lorsque Pète-Sec demande aux trois d'apporter la carte qu'ils observent, Huguet la déchire. Pète-Sec les consigne.

7 0h19'04

Après l'inspection du Principal, nain, accueilli avec respect par les pions, les élèves partent en promenade sous la surveillance d'Huguet.

8 0h20'35

Le Principal emmène le Surveillant Général dans son bureau pour parler de la fête du collège et de l'amitié douteuse qui lie Tabard et Bruel.

9 0h21'28

Huguet perd ses élèves, mais ils le retrouvent. Tous suivent la jeune femme élégante qu'a repérée Huguet.



10 0h23'27

Le Principal est horrifié de voir Huguet rentrer seul sous la pluie, puis les élèves, enfin Bruel et Tabard, abrités sous la même capote.

11 0h24'16

Le Principal met Tabard en garde sur ses relations avec Bruel.

12 0h25'44

Carton : "DIMANCHE : CAUSSAT CHEZ SON CORRESPONDANT". La fille du correspondant fait glisser un bocal de poissons rouges devant les yeux bandés de Caussat.

13 0h26'25

Carton : "...ET COLIN AUPRÈS DE LA MÈRE-HARICOT, SA MAMAN." Bruel convainc Colin d'admettre Tabard dans le complot. La Mère Haricot se plaint auprès du Surveillant Général de devoir toujours leur donner des haricots, mais gifle son fils Colin lorsqu'il se plaint des "zharicots". Au réfectoire, grande bataille de haricots. Colin, seul, pleure.

14 0h29'46

Autour du poêle qu'ils sont chargés d'allumer, Caussat affirme à Colin que "Tabard, c'est une

fille". Colin se fait l'intermédiaire de Bruel pour le faire admettre tout de même dans le complot.

15 0h30'12

Cours de chimie. Le gras professeur Viot encourage Tabard en lui caressant les cheveux puis la main. Ce dernier lui dit : "Merde !"

16 0h32'18

Après un fondu enchaîné, le Principal demande à Tabard de présenter des excuses publiques, mais l'enfant lance à nouveau un retentissant "Merde !"

17 0h33'27

Au dortoir, Tabard lit une proclamation, un drapeau noir à tête de mort à la main. Une bataille de polochons fait voler des milliers de plumes devant un Parrain dépassé, suivie d'une procession au ralenti.



18 0h36'37

[Carton : "LE LENDEMAIN MATIN, LA FATIGUE COMPLICE DES QUATRE..."]¹ Caussat, Tabard, Bruel et Colin ficellent Parrain sur son lit à la verticale et gagnent le grenier.

19 0h38'17

Dans la cour de récréation, pour la fête, arrivent le Curé, le Préfet, etc. Des pompiers font des démonstrations de gymnastique. Montés sur le toit, Caussat, Tabard, Bruel et Colin bombardent de divers projectiles les autorités. Le drapeau français tombe à terre. Huguet paraît ravi. Le Préfet, le Principal, le Surveillant Général et Parrain se retrouvent dans le grenier ; les quatre, sur le faite du toit, entonnent leur chanson en brandissant le drapeau de la révolte. [Durée DVD : 0h41'40]

1) Ce carton ne figure pas dans la version DVD

Logique émotionnelle et jeu d'échos

Le tournage de *Zéro de conduite*¹ n'est certainement pas indifférent à sa construction dramaturgique. Interruptions de tournage, fin de tournage dans la précipitation entraînant la suppression de certains plans, de séquences entières, obligation de couper encore 300 mètres (soit plus de dix minutes) au montage. D'où la présence des intertitres, destinés à éclairer et raccorder des séquences discontinues. Mais on aurait bien tort de réduire l'architecture de *Zéro de conduite* à des nécessités matérielles : *À propos de Nice, Paris* et plus encore *l'Atalante* obéissent aux mêmes principes sans que l'on puisse y trouver les mêmes causes.

Zéro de conduite procède par juxtapositions de séquences qui font bloc. D'un bloc à l'autre, aucune transition classique, fondu au noir ou fondu enchaîné, par exemple. Le seul fondu enchaîné se trouve entre les séquences 15 et 16, les seules reliées par une relation de cause à effet. Elles forment une unité à elles seules et nous l'analysons d'ailleurs comme telle ci-après².

Si *Zéro de conduite* respecte l'ordre chronologique des séquences, il est impossible de les dater, d'estimer les écarts de durée qui séparent l'une de l'autre. Les séquences 2 et 3 sont à l'évidence contiguës. Rien ne permet de situer la séq. 4 (dortoir soir) le soir même de la rentrée ou un autre jour. De même, le lever du matin paraît suivre logiquement, avec pour seule ellipse, celle du sommeil. À quel intervalle de temps se situe le "complot d'enfants", les larcins du Surveillant Général et la réponse de Caussat (les pots de colle) de la séquence 4 ? Idem pour l'inspection du Principal et la promenade dans la ville (7 à 10), par rapport à ce qui précède (pots de colle et poirier, séq. 6). Plus important, psychologiquement parlant, serait de connaître le temps qui se déroule entre la séq. 11 (le Principal met en garde Tabard) et la séq. 15, le premier "merde" de Tabard, entrecoupées d'un moment qui pourrait se situer n'importe où, le dimanche de Caussat (12) et celui de Colin (13). Nous n'en saurons pas plus que le nombre de jours, de semaines que couvre l'ensemble du film de la rentrée à la fête du collège et la révolte.

C'est que Vigo ne raconte pas une histoire construite sur le fil d'une montée dramatique, même si les étapes en sont présentes : rentrée, complot, premières punitions, pause, incident violent, développement du complot et de la révolte en pleine fête du

collège... Pour Vigo, chaque séquence vaut en elle-même et pour elle-même. "L'Atalante, comme les vitraux du XIII^e siècle, porte en lui-même la solution de l'énigme", écrivait Henri Langlois³, ajoutant, "en vérité, c'est un vitrail. La réalité cinématographique diffère du naturalisme comme les vitraux du verre coloré. Vigo a recréé la vie, il ne l'a pas imitée." Au même titre que *l'Atalante*, *Zéro de conduite* est construit comme un vitrail : une série de morceaux de verre dont chacun a sa forme et sa couleur, assemblés grossièrement par des raccords en plomb.



De près on ne voit que l'éclat de chaque parcelle, de loin apparaît le dessin. Dans le film, si les séquences séparées ont leur sens et leur magie propre, elles prennent vraiment leur force et leur signification que dans une vue d'ensemble. Ainsi, lorsque l'on voit le Principal emmener le Surveillant Général pour discuter de leur "petite fête" et des relations Tabard-Colin (11), il pose son chapeau sous une cloche de verre, puis se regarde dans un miroir qui lui renvoie le reflet d'un homme de taille normale de belle prestance. Cette scène fait écho à deux autres. La première est celle du bocal de poissons rouges (12) chez le correspondant de Caussat, aussi incongrue, mais la relation entre les deux accentue la gratuité et le ridicule de la première, le caractère poétique, voire onirique indéfinissable de rêve enfantin et pur, malgré le scabreux de la situation où Caussat ne peut que deviner mais pas voir les cuisses légèrement découvertes de la fillette. Elle fait aussi écho au plan de la fin de la séquence 11, où les rapports seront inversés, le Principal étant ramené à sa taille réduite face à un Tabard soudain grand de l'esprit de révolte.

L'enchaînement des séquences n'obéit pas à une logique dramaturgique classique et ne repose pas sur un mode explicatif, sinon lorsque les avertissements du Principal à Tabard entraînent la révolte de ce dernier contre Viot, qui entraîne le second



"merde", puis la concrétisation du complot. Mais cette succession n'a rien de gratuit. La séquence 3, où Huguet surgit ahuri suit logiquement la 2, où il paraissait mort : ainsi est donnée sa différence par rapport au statut des autres adultes, un être revenu de l'au-delà, issu de l'imaginaire inquiet des enfants. La séquence 5, la récréation, ne répond pas simplement à la 4 (dortoir et punitions) mais plutôt à la 3 : Huguet se place du côté des enfants en protégeant les comploteurs, en jouant au ballon, en imitant Charlot. Etc.

C'est une logique d'échos affectifs et imaginaires plutôt que rationnelle et manipulatrice.

1) Voir "Genèse et accueil du film", pp. 7-8.

2) "Analyse d'une séquence", pp. 13-15.

3) "Entretien avec Ruy Nogueira", 1972, repris in Henri Langlois, *Trois cents ans de cinéma français, écrits*, éd. Cahiers du Cinéma/Cinémathèque française/Fémis, 1986. Cité par Michel Chion dans un texte remarquable, "Le Son de *L'Atalante*, un vitrail", in *"L'Atalante", un film de Jean Vigo*, voir bibliographie.

La résonance affective des plans

La mise en scène de **Zéro de conduite** relève d'abord des mêmes principes que ceux de la construction scénarique. Le fait que la première séquence se déroule dans un "compartiment" de chemin de fer, lieu scénique clos par excellence, n'est pas indifférent. D'abord parce que ce lieu clos renvoie aux autres lieux clos, le collègue évidemment, mais à l'intérieur, la salle d'études, tout comme la salle de classe où se déroule le cours de chimie. À propos de nombreux plans de **L'Atalante**, Alain Bergala parle de "plans-aquarium". Dans le train, la fumée élimine le paysage nocturne, et les cadres serrés ne s'ouvrent qu'en fonction des mouvements (par exemple lorsque Bruel se met des plumes partout). L'effet aquarium atteint son point extrême lorsque la fumée des deux cigares envahit le compartiment, comme si une eau trouble s'accumulait derrière une vitre. Tout cela et, à la fin, la découverte du corps inerte d'Huguet créent l'insolite et le mystère, et nous mettent en complicité avec les collégiens.



Dans le train, la fumée renforce l'impression de vase clos dans lequel nous sommes entrés petit à petit pour devenir, à la fin de la scène, complices des deux collégiens.



Au plus fort de la révolte tournée au ralenti, l'exposition du membre viril du chef rebelle suggère l'affranchissement des tabous sexuels.

Cette place de la caméra est un élément essentiel de la mise en scène de Vigo. Les cadres, les positions et surtout les mouvements de caméra sont d'une rare précision. Ainsi, dans la séquence du cours de chimie (cf. pp. 13-15), la caméra prend tour à tour le point de vue de celui qui domine la situation, dirige et entraîne l'action. Il en va de même dans la première scène dans la cour de récréation. La caméra semble décrire indifféremment les événements, alors que ses déplacements obéissent à une loi rigoureuse : elle nous fait participer au regard étonné, amusé, et surtout complice du nouveau surveillant, puis à celui des élèves sur ce nouveau complice potentiel.

On a surtout parlé, évidemment, de "poésie" à propos de la célèbre séquence de la procession, morceau d'anthologie maintes fois cité. Les plumes, l'irréalisme du lit de Pète-Sec à la verticale, le ralenti, les chemises flottantes, de quoi ravir les amateurs d'effets photographiques. Cette séquence est effectivement onirique : elle se déclenche brutalement, par une rupture totale d'image et d'atmosphère avec la simple bataille de polochons qui la suscite. Pourtant c'est moins son onirisme que désigne la mise en scène qu'un mélange de cérémonial religieux – procession,

mais aussi Pète-Sec littéralement "crucifié" – et de trivialité joyeuse et enfantine qui se moque des conventions des adultes pour exalter des corps toujours brimés ailleurs. L'image rapide où une chemise découvre le sexe d'un des enfants n'a rien de pervers : il exalte le corps enfantin dans toute son innocence et renvoie évidemment à la lubricité sordide et pédophile de Viot.

Cette séquence est remarquablement soutenue par la musique de Jaubert, qui donne à ce ralenti une cadence qui lui permet d'échapper aux ralentis niaisement "poétiques" de tant de films : le mouvement musical, paradoxalement, accélère la scène. Nous avons le sentiment d'une marche triomphale, comme le sera l'escalade du toit, à la fin. En fait, chaque plan, comme chaque séquence, de **Zéro de conduite** a sa couleur et son propre son : la musique donne à l'image un retentissement qui ne relève ni du contrepoint ni de la redondance. Le dialogue y a sa part. La répétition des bribes de quelques mots sans signification parfois, ou rendus insignifiants par ces répétitions, change la tonalité du plan. Ainsi lorsque Caussat, lance les repréailles contre Bec-de-Gaz : "*Donne ton pot de colle... Donne ton pot de colle... Pot de colle...*"

Vigo ne filme pas directement une histoire, mais des instants, des images qu'il fait résonner, jouant exclusivement sur leur puissance affective et émotionnelle. Là se situe la seule véritable poésie à l'écran, celle de Truffaut, de Cocteau, de Pialat...

Séquence 15 & 16 : Après la mémorable bataille de haricots au réfectoire et une discussion entre Caussat et Colin sur l'admission de Tabard dans le secret du complot, c'est le cours de chimie...

Points de vue et pouvoirs



Plan 1a - La salle de classe, où les rangées de pupitres sont organisées en gradins. Les élèves entrent et prennent leur place. Le plan donne le sentiment d'un certain désordre dans le mouvement des élèves, mais aussi d'une hiérarchie renforcée par la vision en plongée. Le squelette, par sa position et sa blancheur, occupe une place essentielle : signe de mort, de jeu, présageant de drapeau de la révolte.



Plan 1b - Viot entre à son tour. La caméra suit son mouvement et celui du squelette suspendu vers la gauche. Il se retourne pour l'observer : *"Ah ! mais je n'aime pas ça..."* Le point de vue du fond de la classe est celui des élèves, comme s'ils dominaient collectivement Viot, comme ils manipulent collectivement le squelette, puisque l'on ne saura jamais qui exactement est au bout des ficelles.



Plan 1c - Viot s'est levé et s'approche de Tabard, que l'on voit de dos, au premier rang, en partie caché par un élève du dernier rang (en premier plan pour nous), ce qui renforce encore ce point de vue dominant. Il lui passe la main sur les cheveux. C'est le point extrême de la vision d'en haut, qui culmine avec ce geste. Le spectateur partage ainsi le sentiment de malaise qu'éprouvent sans doute les enfants devant cette situation malsaine.



Plan 2 - Plan rapproché de Tabard, en légère plongée (point de vue de Viot), qui a la tête dans les mains, l'air renfrogné. Tabard, représentant en quelque sorte de la classe écrasée par l'autoritarisme et agressée par le pathologique professeur, dont le point de vue se fait dominant : il a en effet le pouvoir.



Plan 3 - Reprise de Viot, cette fois pratiquement à son niveau. La caméra le suit tandis qu'il ôte son veston, renifle ses aisselles, met sa blouse, s'assied à son bureau, dénoue sa cravate, sort son mouchoir, essuie ses lorgnons... La place de la caméra assume la position de Viot dont la lenteur des gestes, indifférent à ces regards qui, pour lui, n'existent pas, indique le pouvoir absolu, qu'une très légère plongée, au bureau, vient contredire subtilement.



Plan 4a - Contrechamp en plan moyen de la classe. Quatre élèves sont vus en train d'écrire. On peut supposer que c'est le point de vue de Viot. Cela est partiellement confirmé par le fait que, de ce point de vue justement, Vigo nous montre ce que le professeur pédophile peut trouver à voir et qui peut expliquer son désir d'aller plus loin : genoux et cuisses des jeunes garçons. Vision innocente pour un regard sain mais à laquelle la suite va donner un autre sens.



Plan 4b - La caméra opère un travelling panoté latéral gauche qui découvre le pupitre où se trouve Tabard, toujours dans la position du plan 2. Viot entre dans le champ par la gauche, regardant Tabard. La lenteur de l'approche fait peser sur ce mouvement anodin une certaine angoisse.



Plan 5 - Reprise du plan 2. Tabard a toujours la tête dans les mains. C'est un plan très rapide, à peine quelques photogrammes. S'il permet le raccord et le changement d'angle avec le suivant, ce n'est pas un simple plan de coupe utilitaire. Sa rapidité ajoute à l'angoisse, décrit la pulsion pathologique qui saisit Viot juste avant le passage à l'acte.



Plan 6a - Changement d'angle à près de 90°, Viot se penche vers Tabard. Tous deux sont vus de profil, en plan moyen Viot : *"Alors, mon petit, on ne prend pas de notes aujourd'hui ?"* Le mouvement de Viot, sa compulscion obscène sont renforcés par cette vision de profil.



Plan 6b - Viot pose sa main sur celle de Tabard. Depuis le changement d'angle (6a), la composition se fait très précise : à gauche, masse sombre, le bureau de Viot. À droite, Tabard et les deux premières rangées de pupitres. Entre les deux, Viot et le squelette, insistant sur la pathologie mortifère du professeur, mais annonçant aussi le symbole qui figurera sur le drapeau noir de la révolte que cette scène enclenche.



Plan 7 - Insert sur la main de Viot posée sur celle de Tabard et la caressant. Tout commentaire est inutile : Vigo nous fait toucher par ce gros plan à la fois rapide et insistant, l'insupportable du geste avec ce qu'il implique d'abus de pouvoir. Comme les plans 6 et 7, il est pris d'un point de vue externe, la caméra et le regard du cinéaste se plaçant et nous plaçant en dehors de cet acte.



Plan 8 - Continuation du plan 6. Viot est penché sur Tabard qui se dresse, furieux et lance : *"Monsieur le professeur, je vous dis... Je vous dis : Merde !"* Contrairement à son pendant ultérieur (plan 11), ce premier "merde" est lancé alors que Tabard reste assis, encore dominé par la silhouette massive de Viot. Le pouvoir n'a pas encore basculé. En effet...



Plan 9 - Après un fondu enchaîné, qui montre bien l'enchaînement affectif et logique des plans 8 et 9, la classe est vue du fond dans un cadre assez proche du plan 1, découvrant largement en plongée l'ensemble des autorités entrant dans la classe. On voit cette fois les abat-jour des lampes qui tombent du plafond, comme si Vigo voulait nous dévoiler le mécanisme du pouvoir : une lumière artificielle dispensée par une autorité tout aussi artificielle.



Plan 10a - Plan moyen des autorités, Viot au centre, en professeur offensé et digne, le chapeau à la main, sur la poitrine. Huguet est debout, derrière le bureau, séparé des autres, les dominant en raison de l'estrade, mais bien cadré comme faisant partie desdites autorités, du moins pour le moment. Le Principal pose avec cérémonie son précieux chapeau sur le bureau et se retourne, entraînant...



Plan 10b - ...le mouvement de la caméra qui le suit vers la droite alors qu'il se dirige vers Tabard et le sermonne. On comprend alors que la caméra est au service du justement nommé "Principal" (du collègue mais ici de la scène), comme entraînée par ses mouvements et ses regards.



Plan 10c - La caméra quitte l'action proprement dite en continuant son mouvement vers la droite pour montrer les élèves de la classe. On peut y voir la figure symbolique du regard du Principal balayant la classe.

Un mouvement de travelling inverse (vers la gauche – non représenté ici) est provoqué par le principal qui se retourne vers Viot pour souligner sa "magnanimité".



Plan 10d - Le Principal ayant toujours la maîtrise de la mise en scène, la caméra revient vers la droite cadrant le Principal qui s'est à nouveau tourné vers Tabard : "Alors, dis-nous ce que tu as à dire..." C'est apparemment le même cadre que le photogramme 10b, mais on découvre un peu plus les abat-jour : d'où une légère plongée insistant sur la volonté de pouvoir du Principal.



Plan 10e - Reprise du cadre 10a. Plan moyen où Huguet, à gauche, dont le visage manifeste l'inquiétude, commence à quitter son bureau et son estrade, surplombant encore Viot et le Surveillant Général, à droite. Entre eux, trois symboles qui s'entrecroquent, en haut, le chapeau du Principal et le bureau du surveillant, en bas, une corbeille, située justement sous le chapeau qu'elle ne demanderait qu'à absorber.



Plan 10f - Durant son trajet, quoique descendu de l'estrade, Huguet, à gauche, est au sommet d'une hiérarchie descendante vers la droite : Viot (tassé mais imposant), le Surveillant Général, Pète-Sec, le Principal. Plus que les trois autres, Huguet et le Principal regardent dans la même direction, hors champ, vers Tabard. Cette position d'Huguet annonce le retournement du plan final. C'est lui qui, filmiquement, va rendre possible la réaction finale de Tabard. La caméra a, en effet, définitivement cessé d'épouser le point de vue du Principal.



11. Une contre-plongée accentue la différence de taille entre le Directeur, de trois quarts dos, et Tabard, dressé fièrement pour affirmer : "M. le Directeur, je vous dis merde !" Cette fois, le pouvoir s'est renversé par la taille de l'enfant par rapport au nain. En magnifiant la silhouette de Tabard par sa position mais aussi par l'éclairage qui, avec ses cheveux blonds, lui donne l'allure d'un fier chevalier.

Les corps rebelles

Film sur la poésie de l'enfance... Film de révolte... Brûlot contre les autorités, l'enseignement, l'État, etc. Certes, **Zéro de conduite** est un peu tout cela, mais que nous dit vraiment Vigo, dans ses images, de l'enfance ? Quelle révolte ? Contre quelles autorités ? Et quel enseignement ?

Commençons par ce dernier. Le corps enseignant d'aujourd'hui se reconnaîtra peu dans ces professeurs, pions, administratifs sales, malsains, grotesques, prétentieux, incompetents, sadiques... Pas plus que celui de 1933, même si certains éléments étaient proches de la réalité, celle du *Petit chose*, d'Alphonse Daudet, à la fin du XIX^e siècle, ou de n'importe quel internat des années 40-50 (cf. pp. 18-20). Mais le collège de **Zéro de conduite** n'a rien de "naturaliste", malgré l'aspect documentaire des premières séquences. Même en cours de chimie, le professeur n'enseigne rien, puisque, par une de ces ellipses dont le film est truffé, on passe directement de son installation au bureau au moment où il suggère à Tabard de prendre des notes : des notes sur quoi ? Si le film tient un quelconque discours, ce n'est ni sur les méthodes d'enseignement ni sur l'autorité en soi.

Ce qui frappe davantage, c'est l'opposition radicale que Vigo établit entre le monde des enfants et celui des adultes. Il envisage l'enfant avant tout comme un corps, en droite ligne des corps qu'il montre étalés et déformés dans **À propos de Nice**, avant les corps sexués de *l'Atalante*. Vigo multiplie les images ou situations que d'habitude l'on cache : fesses dénudées d'un dormeur, enfant saisi aux cabinets, coliques de Bruel, sexe dévoilé d'un adolescent... De l'autre côté, les corps adultes : atrophiés (le Principal), débordants (la Mère-Haricot), suant (Viot), gourmands et étirés à l'excès (le Surveillant Général, dit Bec-de-Gaz), vaincus par la fatigue (Pète-Sec), aveugles (le veilleur de nuit)... Tout est à la fois, chez les enfants, hantise et désir de vaincre ces corps surabondants qui les dominent. Des corps d'adultes qu'ils refusent, face auxquels ils opposent leur beauté gracile, leur agilité, leur fraîcheur, leurs sourires et sentiments complices.

Quelques gros plans échangés lorsque Bruel plaide auprès de Causat la cause de Tabard proposé par Colin pour entrer dans la conspiration ne départiraient pas quelque film de Pasolini et ses *ragazzi*.

Avant d'être politique, la révolte des enfants de **Zéro de conduite**, et c'est la force et la puissance étrange du film, est une révolte des corps, individualisés mais aussi réunis. Ils peuvent l'être par la force des adultes, c'est le collège et ses espaces fermés, restreints, carcéraux ; ils peuvent l'être par leur volonté propre, c'est la formation de la bande des quatre. La révolution, ce n'est pas seulement le passage à l'acte par la violence, comme les bombes de l'anarchie que Vigo ne posa jamais, à la différence d'un père qu'il admirait pourtant. C'est la réunion de quelques êtres contre quelque chose (une société ressentie comme insupportable), contre quelques-uns (des autorités absurdes, des figures de jeu de massacre). Ce sont des corps qui se rassemblent, plus que des idées : la chanson des insurgés est à la fois joyeuse et virulente mais fantaisiste, la proclamation de Tabard avant la procession ("À bas les pions ! À bas les punitions ! Vive la révolte !... Notre drapeau sur le toit du collège !...") claire mais creuse et, en fait, inaudible. Le geste importe plus que la parole : les quatre sont sur le toit en marche vers l'espace et le ciel, les autorités, à l'exception de Huguet, enfermées dans le grenier, sont incapables de franchir le pas vers la liberté.



Le film est si peu réaliste que pour accuser le grotesque du corps des adultes, Jean Vigo a placé dans la tribune d'honneur, derrière le Préfet et le Principal, des poupées de son !



À la fin du film, les quatre collégiens franchissent le pas vers la liberté.

AUTOUR DU FILM



L'univers du pensionnat

Petite histoire de l'internat

Le régime de l'internat existait déjà dans les collèges de l'Ancien Régime. Dès le XVII^e siècle, les Jésuites puis les Oratoriens organisèrent dans leurs établissements scolaires, de grands internats. Leurs usages ont servi de modèle aux règlements, très stricts, institués dans les établissements d'enseignement par les décrets napoléoniens de 1808. La discipline imposée aux internes a été progressivement assouplie. Jusqu'à la fin des années 60, il existe un grand nombre d'internats dans les collèges et lycées. Des efforts ont été faits pour améliorer l'hygiène et le confort. Avec la multiplication des établissements et la mise en place du "ramassage scolaire", les internats ont presque tous disparu. Aujourd'hui, l'internat refait surface à la demande de parents attendant un encadrement plus strict, et parfois d'adolescents eux-mêmes, demandeurs d'une meilleure écoute et d'un milieu plus structurant que leur famille. Mais le phénomène est marginal. De toute façon, l'internat actuel, là où il existe, n'a plus du tout la rigueur de l'internat traditionnel.



Chaque dortoir regroupait une trentaine d'élèves. Le surveillant y dormait et n'était séparé des élèves que par un rideau de drap.



Les fameuses "chiottes" (dont le mot argotique apparaît avec l'école publique obligatoire de Jules Ferry) étaient ouvertes à tout vent, été comme hiver. Elles étaient le lieu d'échanges plus ou moins licites (billes, cigarettes, mosaïques, etc.).

Internat au collège de garçons de Meaux dans les années 1940-50

"Le collège traditionnel était extrêmement différent des collèges actuels. Il n'en existait qu'un petit nombre : dans les années 40, il ne devait y en avoir que deux en Seine-et-Marne (Meaux et Melun). Le collège de cette époque n'était pas forcément une création d'État : celui de Meaux était à l'origine un collège communal. Sous l'appellation 'collège' se trouvait en réalité un lycée local, avec des petites classes (10^e à 7^e), parfois des maternelles, et les autres classes de la sixième à la première et aux terminales (Math-Élem, Sciences-Ex, Philo). Évidemment pas de mixité (même si quelques cours mixtes existeront vers 1950). L'effectif était réduit : on entrait en sixième uniquement sur examen. Dernière différence, les établissements qui recrutaient sur un vaste espace géographique avaient tous un internat. Étaient externes les élèves de la localité, demi-pensionnaires ceux qui pouvaient quotidiennement utiliser le train, le reste étant en pension, hors dimanches et vacances."

Les bâtiments

"La dénomination usuelle était Collège de Meaux. Mais le nom officiel a varié : Collège Courteline, parce que Courteline y a été élève vers 1870. D'où un médaillon de bronze dans le hall d'entrée. Courteline constituant probablement un patronyme frivole, on a choisi par la suite un autre ancien élève, le physicien Henri Moissan.

Ce collège, comme souvent, fut installé dans un ancien couvent dont subsiste surtout le cloître. Le reste a été ajouté probablement à la fin du XIX^e siècle. Il accueillait 250 à 300 élèves. Les salles d'étude et de cours étaient peu nombreuses (une quinzaine). Les plus grandes pouvaient accueillir 30 élèves environ, la moitié ayant une capacité inférieure. Il y avait deux dortoirs, pour environ 60 internes. Chaque pensionnaire disposait d'un lit en fer et d'une armoire. Les installations sanitaires étaient succinctes et inconfortables : eau froide, W.-C. à la turque. Il y avait deux grandes cours de récréation, l'une d'elles avec un grand préau."

La vie des internes

"On était réveillé à 6h30 (le pion allumait les lampes du dortoir). On se lavait tout habillé, en particulier pendant la guerre de 1939-45, où il n'y a pas de chauffage. On faisait son lit. 7 h : petit-déjeuner au réfectoire. 8h30 : cours. 12h : déjeuner au réfectoire, puis récréation. 14h-16h : cours. 16h : goûter sommaire suivi d'une récréation jusqu'à 17h. 17/19h : étude pour les devoirs et les leçons. 19h : repas. 19h30/21h : étude. 21 h : dortoir et extinction des lumières. Pas de cours le jeudi. Le matin était consacré pour les uns à l'instruction religieuse, à l'étude pour les autres. L'après-midi, en fonction du temps, grande promenade en rang par deux (tous les déplacements, même à l'intérieur des bâtiments, se faisait ainsi). La destination la plus courante était le stade, tout à fait en dehors de la ville. On n'y faisait pas grand-chose, faute de matériel et d'équipements. On croisait quelquefois le collège de filles, également par deux, et en bleu. C'était toujours furtif. Le samedi, la semaine se terminait à midi et c'était la ruée vers le train pour la maison."

L'encadrement

"Il y avait, en haut de la hiérarchie, le principal et le surveillant général. Chaque trimestre, ils faisaient le tour des classes, pour donner notes et résultats, avec compliments et blâmes adéquats. En dehors de cette cérémonie, être convoqué par ces autorités était un signe néfaste. La surveillance comportait 10 à 15 pions, appartenant à deux catégories. D'une part, les répétiteurs, des gens assez âgés, censés diriger et animer les études, en aidant aux leçons et aux devoirs. En fait, ces répétiteurs se contentaient d'assurer la discipline dans leur secteur, et leur carrière débouchait dans le meilleur des cas sur une surveillance générale. D'autre part, il y avait les pions, essentiellement pour les surveillances des récréations et des déplacements. C'étaient, comme aujourd'hui, des étudiants. Dans tout cela, il y avait du bon et du moins bon, des gens que l'on respectait, et le plus grand nombre que l'on subissait. Beaucoup de ridicules vrais ou supposés..."

Les professeurs ne dépassaient pas la quinzaine. Une seule femme, en dessin. Pour le reste : un physicien, un naturaliste, deux historiens-géographes, deux professeurs de maths, trois de Lettres, trois d'anglais/allemand, un de gymnastique. Le plus redoutable était 'Fredo la carpe', le naturaliste : une leçon mal sue, c'était dix pages du manuel à copier. Il y avait un vrai squelette dans sa salle. Ça ne mouffait pas. Labro qui faisait l'anglais était en veste de tweed. Il avait la croix de guerre, une jambe mécanique, une canne. Chez lui régnait un chahut indescriptible. Quand 'Zaza', le philosophe crachouilleur, rendait les dissertations, sa salive diluait les annotations en rouge de toutes les copies du premier rang. On entourait les impacts, et on comptait... Etc."

Distractions et punitions

"En dehors des promenades déjà citées et le foot dans la cour (avec des balles de tennis), rien n'était prévu. Pas de bibliothèque, pas de séances sportives organisées, très peu de sorties exceptionnelles, cinéma ou théâtre. La sortie pour Andromaque ayant été marquée par un lâcher de hannetons dans la salle, il n'y en eut pas d'autre. Les gros chahuts, les formations d'équipes ou de

bandes, la camaraderie, la connivence dans l'internat et dehors, le dimanche, oui. Mais à partir de 15/16 ans. Avant, la vie était trop dure, on mangeait mal, on avait froid, en somme on n'avait pas de supplément d'âme pour s'amuser, en particulier pendant la guerre.

L'interne était assez souvent puni (mauvaises notes, inconduite...). Cela tombait comme ça pouvait, la justice n'y était pas toujours pour quelque chose. La punition fondamentale était la privation de sortie hebdomadaire. À 12, 13 ans, c'était dur, et par la suite, cela restait embêtant. Le puni devait rendre un travail. Le dimanche matin donc, étude. Après-midi, la promenade par deux. À 17h, étude et fin du travail. Lundi matin, retour des autres. Ils avaient l'air assez contents dans l'ensemble. Restait à éviter d'être à nouveau collé pour le dimanche suivant, car on manquerait de chaussettes propres...

Dans les cas très graves (inertie scolaire absolue, attitudes anti-hiérarchiques, vol, ou même exercices sexuels indésirables), intervenait l'exclusion. Elle pouvait être temporaire (trois à huit jours) ou définitive. Sauf erreur, les exclusions se faisaient pour la plupart sans conseil de discipline. On suggérait simplement aux familles de reprendre l'élève concerné." (Xavier Paoletti, ancien interne du Collège de Meaux)



Les promenades étaient rares. Et dès qu'un représentant du beau sexe apparaissait, c'était un événement pour les collégiens (comme pour leur pion !) du fait de la non-mixité des établissements scolaires à cette époque (et ce jusque dans les années 60).



L'encadrement (Principal, Surveillant général, professeurs et "pions") est ici représenté (et de quelle manière !) face aux élèves pour lesquels l'uniforme était obligatoire. Le pensionnat était souvent la punition dont les parents menaçaient les enfants indociles.

La Promenade du Petit Chose

Écrit en 1868, *le Petit Chose*, d'Alphonse Daudet¹, fut une lecture obligée des études littéraires (on disait alors de français) dans le primaire comme le secondaire dans les années 40, 50 et encore 60. C'est l'histoire du fils d'une riche famille soudainement ruinée, qui est amené à prendre un poste de "pion" au collège de Sarlande (Cévennes), et qu'un professeur appelait avec mépris le "petit chose", feignant d'oublier le nom de ce pauvre en blouse à carreaux.

La promenade décrite ci-après est moins poétique, fantaisiste et subversive que celle de **Zéro de conduite**, dont s'inspirera également François Truffaut dans **les Quatre Cents Coups**, mais bien des détails sont communs comme radicalement opposés dans le sentiment et le ton, à près d'un demi-siècle près. Est-ce un hasard si Vigo a choisi d'appeler le professeur de chimie de son film "M. Viot", comme le surveillant général du collège de Sarlande du *Petit Chose*.

"Deux fois par semaine, le dimanche et le jeudi, il fallait mener les enfants en promenade. Cette promenade était un supplice pour moi. D'habitude nous allions à la Prairie, une grande pelouse qui s'étend comme un tapis au pied de la montagne, a une demi lieue de la ville. Quelques gros châtaigniers, trois ou quatre guinguettes peintes en jaune, une source vive courant dans le vert, faisaient l'endroit charmant et gai pour l'œil... Les trois études s'y rendaient séparément ; une fois là, on les réunissait sous la surveillance d'un seul maître qui était toujours moi. Mes deux collègues allaient se faire régaler par des grands dans les guinguettes voisines, et, comme on ne m'invitait jamais, je restais pour garder les élèves... Un dur métier dans ce bel endroit ! Il aurait fait si bon s'étendre sur cette herbe verte, dans l'ombre des châtaigniers, et se griser de serpolet, en écoutant chanter la petite source ! Au lieu de cela, il fallait surveiller, crier, punir. J'avais tout le collège sur les bras. C'était terrible... Mais le plus terrible encore, ce n'était pas de surveiller les élèves à la Prairie, c'était de traverser une ville avec ma division, la division des petits. Les autres divisions emboîtaient le pas à merveille et sonnaient des talons comme de vieux grognards ! Cela sentait la discipline et le tambour. Mes petits, eux, n'entendaient rien à toutes ces belles

*choses. Ils n'allaient pas en rang, se tenaient par la main et jacassaient le long de la route. J'avais beau leur crier : 'Gardez vos distances !', ils ne me comprenaient pas et marchaient tout de travers. J'étais assez content de ma tête de colonne. J'y mettais les plus grands, les plus sérieux, ceux qui portaient la tunique ; mais à la queue, quel gâchis ! Quel désordre ! Une marmaille folle, des cheveux ébouriffés, des mains sales, des culottes en lambeaux ! Je n'osais pas les regarder. Desinit in piscem², me disait à ce sujet le souriant M. Viot, homme d'esprit a ses heures. Le fait est que ma queue de colonne avait une triste mine ! Comprenez-vous mon désespoir de me montrer dans les rues de Sarlande en pareil équipage, et le dimanche, surtout ! Les cloches carillonnaient, les rues étaient pleines de monde. On rencontrait des pensionnats de demoiselles qui allaient à vêpres, des modistes en bonnet rose, des élégants en pantalon gris perle. Il fallait traverser tout cela avec un habit râpé et une division ridicule. Quelle honte !" (Alphonse Daudet, in *Le Petit Chose*)*



La promenade des pensionnaires selon François Truffaut (dans **les Quatre cents coups**, 1959)...



... et selon Jean Vigo, en 1934.

1) Alphonse Daudet fut le père de Léon Daudet, responsable de l'organe et du mouvement d'extrême droite "l'Action française", qui joua un rôle capital dans l'emprisonnement, l'épuisement et la fin précoce du père de Vigo, Almereyda.

2) Cf. le début de *l'Épître aux Pisans*, d'Horace, dite aussi *Art poétique*.

Et si la liberté, c'était aussi l'autorité ?



Le surveillant Huguet est à la fois un représentant de l'autorité, le révélateur du désir à de liberté des enfants et, surtout, celui qui laisse souffler dans l'atmosphère confinée du pensionnat un vent de poésie.

Longtemps interdit pour "outrage aux enseignants"¹, voici **Zéro de conduite**, programmé dans le cadre de Collège au cinéma, sans que ces derniers ni les familles ne s'en offusquent ! École et familles ont-elles renoncé à ce point à tout principe d'autorité et de discipline pour prôner la révolte des enfants ? Rassurons-nous. Certes, **Zéro de conduite** n'est nullement un film à thèse et son propos déborde largement la question de l'enseignement proprement dit comme de ses méthodes, auxquelles se réfèrent sans aucun doute l'expérience propre de Vigo. Il n'empêche, le film a bel et bien été interdit pour son propos anti-français (le drapeau tricolore un instant jeté à terre et piétiné), son jeu de massacre envers les autorités politiques et religieuses, mais aussi et surtout pour sa caricature féroce des enseignants et du système d'enseignement, ce qui explique en partie que le gouvernement du Front Populaire, largement soutenu par l'esprit laïc et enseignant, n'ait pas levé l'interdiction totale du film. Mais à quel enseignement s'attaque **Zéro de conduite** ? Et en prendre simplement le contre-pied anarchiste, à quoi le personnage et tout l'œuvre de Vigo nous porterait volontiers, est-ce vraiment la bonne solution ? Nous n'entendons pas ici répondre, mais poser une question qui

jaillira nécessairement face aux jeunes élèves confrontés à ce "brûlot".

"Autorité ne veut pas dire autoritarisme"

Comme l'écrit le professeur Philippe Jeammet, Président de l'École des Parents et Éducateurs d'Île-de-France en postface du livre de Danièle Guilbert, *Et si l'autorité c'était la liberté ?*, "autorité ne veut pas dire autoritarisme". Il est généralement considéré en effet de nos jours que l'autorité "ne doit pas être l'expression du besoin de pouvoir de celui qui l'exerce mais doit correspondre aux besoins de l'enfant. C'est nécessaire pour qu'il l'intériorise et qu'elle ne soit pas seulement un facteur de répression générateur, au mieux d'un placage conformiste. L'autorité n'est pas l'ennemie du plaisir. Elle permet au contraire à l'enfant d'apprendre ainsi à gérer sa recherche du plaisir et de ne pas avoir peur d'être débordé par celui-ci et d'en être dépendant. Mais l'autorité n'est efficace que si l'enfant a confiance en l'adulte. La confiance se mérite et elle n'est jamais définitivement acquise. Dans une société ouverte comme la nôtre l'autorité ne peut plus se fonder sur la seule référence à la tradition. Elle appelle réflexion et confrontation."



Les représentants de l'autorité apparaissent sous l'aspect d'un Principal diabolique, d'un professeur pédophile...



... et d'un surveillant général voyeur et chapardeur, avec lesquels aucune "confiance" n'est envisageable.



Chez Vigo, l'autorité est littéralement mise sens dessus dessous.



Et la radicalité de la charge fait de **Zéro de conduite** une œuvre totalement "irrecupérable", parce que d'essence poétique.

Forte de son expérience et d'une réflexion partagée dans le cadre d'échanges entre parents et professionnels – spécialistes du droit familial, psychologues, conseillers "conjugal et familial", conseillers d'orientation scolaire et conseillers "loisirs et social" –, Danièle Guilbert répond aux nombreuses questions concernant l'exercice de l'autorité. "Ni dans la famille, ni à l'école, l'autorité ne peut plus aller de soi. La soumission, tant des adultes que des enfants, à une autorité qui se déclarerait une fois pour toutes supérieure est donc, dans notre société, en train de disparaître", note-t-elle. Cela ne signifie pas que la loi dispense les adultes de l'exercice de leur autorité parentale, ni les enseignants de leur devoir de surveillance. Face à la montée de la délinquance des mineurs, enseignants, magistrats, policiers... soulignent même la nécessité de restaurer l'autorité.

"Tout se discute, mais ne se négocie pas"

Contrairement aux idées reçues, "il faut commencer par de l'interdit pour pouvoir ouvrir un champ de liberté". Enfreindre les grands interdits fondamentaux et universels (inceste, cannibalisme, meurtre) rendrait la vie impossible. Le laxisme crée des risques de confusion et d'indifférenciation. "Tout se discute, mais ne se négocie pas". C'est aux parents de décider.

"Si l'autorité est négociée, elle se perd... Les enfants grandissent en s'opposant. Pour se séparer de sa mère et s'en différencier, le petit enfant a besoin d'en affirmer la nécessité et d'en exprimer la difficulté par des 'non' obstinés... Actuellement hélas ! pour préserver à tout prix la bonne ambiance du refuge familial, certains parents 'laissent tomber' et n'imposent plus rien dès que cela risque de fâcher les enfants. Pourtant il est indispensable de leur résister, car ils souhaitent ardemment vérifier que le cadre tient. Pour être rassurés." On ne peut pas apprendre l'autonomie à un enfant dans un monde où il n'existe aucune résistance des parents et de l'école. Il faut donner à l'enfant le sens de sa responsabilité en l'aidant à cerner les conséquences de ses actes et lui interdire la violence. "L'autorité implique une obéissance dans laquelle les hommes gardent leur liberté" (Hannah Arendt, *Crise de la culture*, éd. Gallimard, 1972).

1) Ou "attentatoire au prestige du corps enseignant", selon les formules les plus souvent utilisées. Dans son livre, Jean Vigo, *une vie engagée dans le cinéma*, Luce Vigo, parle de "dénigrement de l'instruction publique" et d'un "esprit anti-français". Le texte officiel des attendus de la censure, qui ont bien existé, est actuellement introuvable.

2) Les citations de ce texte sont extraites du livre de Danièle Guilbert, *Et si l'autorité, c'était la liberté ?*, sous la direction de Philippe Jeammet et Martine Grèere, EDLM, la collection de l'École des parents. © 2001, EDLM.

LA CHANSON DES COLLÉGIENS

Paroles de Charles Goldblatt
Musique de Maurice Jaubert

Premier couplet

Il y a des gars dans une école
Qui s'en vont chercher des grains
Qui s'en vont cueillir des pains
Pains d'anis le riz à la colle
Les petits pois les grosses pommes (bis)

Ils s'en furent vers la grand'ville
Avec des ailes de hannetons
Ils croisèrent des moucherons
Et ce fut la guerre civile (bis).

Refrain

Nos pieds pas pour de rire
Nous nous en servirons
Marcher nous marcherons

Nager nous nagerons
Voler nous volerons
Les mains ça ne veut rien dire
Eh bien ! nous les couperons
Avec un grand couteau
Poil au nez poil au dos
Avec un grand couteau

Second couplet
Leur beau drapeau dans la bataille
A vole' aux quatre vents
Ils ont reçu de la mitraille
Par derrière et par devant
Des petits pois des éléphants (bis)
Ce sont les gars de notre école
Qui ont gagné la partie
Et les voilà repartis
Hardi les gars chacun son rôle (bis).

© Droits strictement réservés.

Extraits de presse

Un Céline du cinéma

“Une œuvre exceptionnelle que l’on va siffler et discuter... Un film dont on ne comprend pas qu’un grand circuit commercial se soit assuré la distribution. Haineux, violent, destructeur, rancunier, il semble gonflé de toute l’amertume que son auteur doit garder d’un misérable passé de pensionnaire. Infecté de grossièretés, nocif et âpre, il stigmatise les pédagogues vicieux et bornés et chante avec désespoir un hymne à la liberté. Photographie confuse et mauvaise, qui ajoute à l’angoisse de l’histoire. Œuvre ardente et hardie. M. Jean Vigo en est l’auteur : un Céline du cinéma.”

Pierre Ogouz, *Marianne*, 1933.

Des enfants vrais et directs

“...**Zéro de conduite** est un film ravissant. Ne croyez pas à un film noir. Gai, au contraire, avec des gags éclatants, une incroyable et éclatante richesse d’invention, ce qui est rare en France. [...] **Zéro de conduite** est un film charmant comme sont charmants tous les souvenirs d’enfance, même tristes. Les enfants n’y sont pas mignons tout plein, mais vrais et directs, bourrés de défauts et de vertus, comme tous les enfants. On connaît peu d’œuvres sur la jeunesse qui réussissent aussi bien à émouvoir sans chercher à attendrir. [...] Jean Vigo [...] prend les enfants dans leur vie de chaque instant, et non pas dans leurs récréations. Dans leur vie intérieure surtout.”

Pierre Bost, *L’Écran français*, 1945.

La vérité de la peau

“La force du motif charnel et sexuel est plus évidente chez Vigo que chez Stroheim, où elle naît des intentions de l’auteur plus que de l’attitude, – ou que chez Chaplin, où elle est dissimulée au maximum sous le langage des symboles [...]. Chez Vigo, la suggestion de la chair est précise : elle naît des corps nus ou demi nus, découverts ou tatoués, plongés dans l’eau ou lancés dans une lutte sportive. C’est le seul cinéaste qui aurait été capable de faire un documentaire sur le corps humain ; le premier qui ait tenté d’élaborer artistiquement la vérité de la peau. [...] Et de la même manière que Stroheim voyait dans une infirme hideuse ‘*l’horreur*’, Chaplin et Vigo identifiaient le nain [*celui de Zéro de conduite, comme celui du groupe des gardes de Carmen ou qui commande les officiers allemands de Charlot soldat*] à une sorte de “méchant”, atteint d’une infirmité honteuse, et à qui n’était pas permise la beauté d’un véritable corps humain.”

Mario Verdone, *Filmcritica*, 1960.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de Jean Vigo

- *Œuvre de cinéma* (Préface de François Truffaut) Ed. Cinémathèque française / Lherminier, Paris, 1985.
- *Zéro de conduite* (Présentation de François Chevassu) Découpage du film. En complément, découpage d’*Une partie de campagne*, de Jean Renoir. Ed. *L’Avant-Scène Cinéma*, n° 21, 15 décembre 1962.

Sur Jean Vigo

- Luce Vigo
Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma
Coll. “Les Petits Cahiers”, éd Cahiers du Cinéma/CNDP, Paris, 2002.
- Paulo Emilio Salès Gomès
Jean Vigo
Ed. Seuil, 1957. Rééd. Ramsay-Poche-Cinéma, 1988.
- S/dir. Michel Estève
Jean Vigo
Études cinématographiques, n° 51-52, Paris, 1966.
(Voir en particulier “Monde et vision du monde dans l’œuvre de Vigo”, par Barthélemy Amengual, repris dans *Du réalisme au cinéma*, Nathan, 1997).
- Nathalie Bourgeois, Bernard Bénoliel, Stéphanie de Loppinot (dir.)
L’Atalante, un film de Jean Vigo
Ed. Cinémathèque française & Pôle méditerranéen d’éducation cinématographique, Paris-Montpellier, 1996.

Revue

- *Positif*, n° 7, mai 1953 (Lyon). Réédition en fac-similé, Paris, 1997, éditions Jean-Michel Place.
- *Cahiers du cinéma*, n° 565, février 2002. Dossier “L’Atalante”, par Joël Magny et Charles Tesson.

VIDÉOGRAPHIE

- *L’Intégrale Jean Vigo*
DVD, zone 2. Sous la direction artistique de Bernard Eisenschitz.
Diffusion Gaumont. (Droits réservés au strict cadre familial)
- *À propos de Nice*
VHS diffusée par Images de la culture – CNC*.
- *Jean Vigo ou la fièvre de l’instant*
Réal. : Claude-Jean Philippe
1977 – 24’ – Couleurs – Documentaire
Diffusion Images de la culture – CNC*.
- *Les Années 20 ou le Temps de l’illusion*
Réal. : Claude-Jean Philippe
1978 – 25’ – Couleurs – Documentaire
Diffusion Images de la culture – CNC*.

*On peut se reporter avec profit au site “Images de la culture” du CNC qui propose un catalogue de films disponibles sur l’histoire du cinéma : www.cnc.fr/intranet_images/data/Cnc/index.htm

“24 fois la vérité par seconde”



Les Fiches-élèves ainsi que des Fiches-films sont disponibles sur le site internet :

<http://www.crac.asso.fr/image>

Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Edité pour le compte du Centre National de la Cinématographie par les Films de l'Estran, ce dossier a été rédigé par Joël Magny, écrivain et critique de cinéma, professeur.

Les textes sont la propriété du CNC. Les photogrammes de **Zéro de conduite** sont la propriété de Gaumont.

Remerciements à :

Yves Le Caignec
Gaumont

Luce Vigo

Pour ses informations et son aide précieuse

Sylvaine Marchese

CNC

Bénédicte Frot

KIPA

Conception et rédaction en chef :

Jacques Petat
et Joël Magny

Réalisation des photogrammes :

Films de l'Estran

Conception graphique :

Thierry Célestine. Tél. : 01 46 82 96 29

Impression :

SA Lescure Théol. Tél. : 01 55 62 05 04

Direction de la publication :

Jacques Petat
Films de l'Estran
41/43, rue de Cronstadt
75015 – Paris
f.estran@wanadoo.fr

Achevé d'imprimer : 3^e trimestre 2002

Personnages

1. Décrire les principaux personnages.
2. Comment sont montrés les enfants ?
3. Comment sont montrés les adultes ?
4. Quelle est la place du surveillant Huguet entre ces deux groupes ?

Réalisme et fantaisie

5. Relevez les aspects étranges de ce collègue. (Une seule salle de classe, un nombre important de pions pour quelques élèves, rien de l'enseignement dispensé, même dans le cours de chimie, comportement étrange du Surveillant Général, attitude du Principal, nain...)
6. Relevez les séquences qui vous paraissent relever de la description documentaire. (L'arrivée, le soir en train ; le dortoir ; la cour de récréation ; la salle d'études...).
7. Relevez les séquences qui relèvent de l'irréalisme, du rêve, de l'imaginaire (le discours du Principal à Tabard, la procession, le dessin d'Huguet faisant le poirier sur la table qui s'anime...).
8. Quelles séquences ou images se situent entre les deux ? (La visite de Causat chez son correspondant, par exemple, la fête de l'école avec une partie des présents représentés par des figures peintes).

L'espace

9. Décrivez les principaux espaces du film (compartiment du train, salles de classe, d'études, cour de récréation, rues de la ville, grenier et toit du collègue).
10. Quelle impression donnent-ils ? (Enfermement, étouffement, liberté...)

La caméra

11. Montrer dans une séquence (par exemple, la séquence du cours de chimie, analysée, pp. 13-15), comment la caméra adopte et fait adopter au spectateur le point de vue des élèves, puis celui du Principal, avant de donner de l'importance à Tabard.

La construction du film

12. Sur quelle durée, selon vous, se déroule le film ?
13. Repérez les séquences qui se suivent nécessairement, d'une heure à l'autre, d'un jour à l'autre.
14. Repérez les passages où il est impossible de déterminer le temps qui sépare deux séquences.
15. Y a-t-il de telles ellipses à l'intérieur de certaines séquences ? (Le cours de chimie où, à peine installé, Viot demande à Tabard pourquoi il ne prend pas de notes).
16. Y a-t-il pourtant une montée dramatique ?

Le corps

18. Comment sont montrés les corps des enfants ? Ne voit-on pas parfois ce que la plupart des films ne montrent pas ?
19. Quelles fonctions naturelles du corps sont montrées dans le film ? (Colique de Bruel, W-C, urinoirs, gourmandise du Surveillant Général, haricots (réputés pour leurs effets intestinaux...)).
20. Comment sont montrés les corps des adultes ? Le Principal, Pète-Sec, Bec-de-Gaz, La Mère Haricot, Viot ?
21. Situez le corps du surveillant Huguet dans ces diverses catégories.

La révolte

22. Contre quoi se révoltent les quatre conjurés ? L'enseignement, l'autorité, l'excès d'autorité ?
23. Suffit-il de se révolter contre toute autorité pour devenir adulte et trouver sa place dans la société ? (Voir "Et si la liberté, c'était l'autorité ?", p. 20).
24. Que signifie le drapeau brandi par les quatre à la fin du film ? (La piraterie, mais aussi l'anarchie. Le professeur peut expliquer en bref ce qu'est l'anarchisme, en référence au père de Vigo, Almereyda, cf. "Le réalisateur", p. 3).