MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE

Liberté
Égalité
Fraternité



Prix Jean Renoir des lycéens 2027

Dossier pédagogique

PRIX JEAN RENOIR DES LYCÉENS 2027

Le Prix Jean Renoir des lycéens est attribué par un jury de 1400 lycéens de toute la France à un film français ou étranger parmi six longs-métrages sortis durant l'année scolaire vus collectivement en salle de cinéma.

Le Prix Jean Renoir des lycéens est organisé par le ministère de l'Éducation nationale, en partenariat avec le Centre national du cinéma et de l'image animée et la Fédération nationale des cinémas français, avec la collaboration des CEMÉA, de l'AFCAE, de *Positif*, de *Sofilm*, de *Critikat* et de l'Entraide du cinéma et des spectacles.

En savoir plus :

eduscol.education.fr/3397/prix-jean-renoir-des-lycéens

LA GRADIVA

DE MARINE ATLAN

Synopsis

Un groupe de lycéens français part en voyage scolaire à Naples pour découvrir les ruines de Pompéi et ses corps pétrifiés par le Vésuve. C'est là que le vertige les saisit brutalement. L'un après l'autre, ils se laissent submerger par le désir et la colère jusqu'à s'y abandonner complètement.

Informations techniques

Production : Les Films du Poisson
Coproduction : Arte France Cinéma / Bibi Film TV
Distribution : Tandem
Pays de production : France, Italie
Durée : 2 h 25
Sortie : 21 octobre 2026

Auteur du dossier :
Philippe Leclercq
© Ministère de l'Éducation nationale

Crédits iconographiques :
© Les Films du poisson, Bibi Film TV, Arte France Cinéma.

Entrée en matière

Pour commencer

Marine Atlan, d'abord remarquée pour son travail de cheffe-opératrice, découvre la photographie argentique dès l'âge de 12-13 ans. Sa pratique précoce et assidue éduque son regard et, surtout, détermine son appétit du septième art. Après ses années de lycée en option cinéma-audiovisuel, elle s'inscrit en BTS audiovisuel au lycée Jacques Prévert à Boulogne-Billancourt (Hauts-de-Seine). Elle enchaine avec une année d'études cinématographiques à la Sorbonne avant d'intégrer le département image de la Fémis, où elle apprend notamment à faire de la photographie un outil de mise en scène et de construction du récit.

Son premier court-métrage, et film de fin d'études en 2015, *Les Amours vertes*, scrute les premiers émois d'une adolescente que le contact des autres révèle à elle-même. Lauréat du Grand Prix au festival de Clermont-Ferrand et d'une Mention spéciale du jury au festival Premiers Plans d'Angers, le film laisse entrevoir l'attention de la cinéaste pour les frémissements intimes et les sensations fugaces. Trois ans plus tard, la question de l'enfance est au cœur de son deuxième court-métrage, *Daniel fait face* (2018), dans lequel elle s'intéresse à la découverte inopinée du trouble amoureux chez un garçon de dix ans. Co-écrit avec Anne Brouillet (comme *La Gradiva*), le récit saisit avec une infinie délicatesse le passage de l'enfance à l'adolescence, entre angoisse du désir, vulnérabilité et regard d'autrui.

En parallèle de ses travaux d'écriture et de réalisation, Marine Atlan, aujourd'hui âgée de 36 ans, exerce son métier de directrice de la photographie aux côtés de jeunes cinéastes cultivant des esthétiques singulières à la lisière du réel et du fantastique tels que Jonathan Vinel et Caroline Poggi (*Jessica Forever*, 2018) ou Simon Rieth (*Nos cérémonies*, 2022). En 2023, elle signe les prises de vues du *Ravissement* d'Iris Kaltenbäck, où s'affirment son sens de la composition et son travail sur la lumière. Une sensibilité que l'on retrouve dans le réalisme pictural des images de *L'Engloutie* de Louise Hémon (2025). Enfin, *Foudre* de Carmen Jaquier (2022) et *Les Reines du drame* d'Alexis Langlois (2024) font apparaître un autre aspect de son travail de cheffe opératrice, où l'image, traitée comme une matière vivante, est modelée au gré de ses expérimentations optiques, favorisant le jeu des textures, les couleurs pop et les variations de lumière. Toutes ces expériences filmiques témoignent au bout du compte du goût de la réalisatrice pour la recherche plastique et de son aptitude à s'emparer d'univers différents. Une souplesse qu'elle doit à sa qualité d'observatrice sur le plateau, attentive à ce qui se joue devant la caméra autant qu'à la maîtrise technique de l'outil.

Fortune du film

Ovationné au Festival de Cannes en mai 2026 où il était présenté en première mondiale, *La Gradiva* a été récompensé par le Grand Prix de la Semaine de la critique. Le film de Marine Atlan a été également distingué début septembre 2026 au Festival de Deauville par le Prix d'Ornano-Valenti, attribué par un jury de journalistes anglo-saxons à un premier long-métrage français afin d'en favoriser la promotion et le rayonnement international.



Carnet de création

Le titre, d'abord. *La Gradiva*, ou « celle qui marche en avant » en latin, doit son emprunt à la nouvelle de l'écrivain allemand Wilhelm Jensen (1837-1911), *Gradiva, une fantaisie pompéienne*, parue en 1903. Le récit, narrant l'obsession amoureuse d'un archéologue pour un bas-relief antique représentant une femme en mouvement, est passé à la postérité après que Sigmund Freud se fut livré à son étude dans le cadre de son travail psychanalytique sur l'interprétation des rêves (*Le Délire et les Rêves dans ''La Gradiva'' de W. Jensen*, 1906). « Pompéi devint pour lui [Freud] un territoire propice à figurer l'inconscient[1] », explique Marine Atlan, qui voit dans la femme en marche l'image ou l'annonce du fatum, l'augure de la tragédie inscrite dans la trajectoire du héros de son film (Toni). « Cette figure mythologique, poursuit-elle, convoquait donc le fantasme, le mouvement, et avec ce mouvement, comme une allégorie du destin. »

Le projet de *La Gradiva* est né d'une double impulsion chez la cinéaste : sa fascination pour les ruines de Pompéi et son désir de continuer à filmer l'adolescence (cf. ses courts-métrages). Ce qui l'intéresse plus précisément, c'est le groupe, la manière qu'il a de se constituer, sa dynamique, ses lignes de force, ses postures – sa fascinante plasticité des corps réunis. Or, l'adolescence, territoire éphémère aux contours incertains, ne se laisse pas circonscrire facilement. C'est d'ailleurs là tout le paradoxe, ou le mystère, de cet âge que chacun a en partage pour l'avoir traversé, et qui lui devient étranger une fois quitté. Aussi, pour en saisir au plus près la vérité, la réalisatrice et sa complice en écriture, Anne Brouillet, ont mené un long « travail d'enquête », étayé de nombreuses rencontres. Elles se sont rendues durant l'année scolaire 2022-2023 au lycée Maurice Genevoix à Montrouge (Hauts-de-Seine), là où Marine Atlan a elle-même étudié. « Nous avons fait une vingtaine d'entretiens d'une heure, sur des sujets très divers – le désir, le lycée, les projections d'avenir, la santé mentale… Cela est venu nourrir une première version du scénario dont on a beaucoup réadapté les dialogues en fonction de leurs habitudes de langage. »

[1] Toutes les citations sont extraites du dossier de presse du film.

À la suite de quoi, la production a organisé un voyage de cinq jours dans les environs de Naples avec un groupe d'élèves de terminale (parmi lesquels se trouvait Colas Quignard, qui joue Toni dans le film) et trois enseignants du lycée Turgot (Paris, 3e). Filmés tout au long du séjour, leurs échanges ont permis d'amender les dialogues, ainsi que la structure et la charge émotionnelle du récit. Diverses problématiques, qui elles aussi sont venues enrichir le scénario, y ont été observées et discutées, telle que la consommation d'alcool et de drogue, la fatigue des professeurs, les problèmes logistiques, les tensions au sein du groupe ou encore les angoisses liées à Parcoursup (qui a donné naissance à la scène des « résultats »).

Enfin, au terme d'un casting qui a duré deux ans à fréquenter les parvis des lycées, les écoles de théâtre, la rue, les manifestations (où a été rencontré Mitia Capellier-Audat, qui interprète James) à la recherche de visages à la cinégénie variée et peu vue dans le cinéma français, un groupe d'une vingtaine d'adolescents a pu être réuni. Quatre à cinq mois de répétitions ont ensuite été utiles pour que chacun « trouve » ses marques et son personnage – et pour que tous fassent groupe. La réalisatrice, auteure d'un mémoire sur l'improvisation à la Fémis (« L'improvisation produit-elle une esthétique ? »), a très vite décidé de lui accorder un large espace lors des répétitions. Au point que l'improvisation a engendré une réécriture. L'idée était de s'appuyer sur le réalisme des situations et de tendre vers un jeu impressionniste, un peu fugitif, hésitant. La cinéaste, également convaincue que le meilleur peut advenir quand l'intention est gommée, a tiré le jeu vers la soustraction (la comédienne Antonia Buresi/Madame Mercier, venue du théâtre) ou la recherche d'une voix blanche un peu rhomérienne dans le cas de Suzanne Guérin (Suzanne). En revanche, une clown est venue travailler le registre de l'excès, la parodie, la grande tristesse qui sont aussi des moyens, souligne encore Marine Atlan, de faire passer une vérité émotionnelle sans pour autant « convoquer des choses douloureuses ».

Afin de se familiariser avec les lieux du film, la metteuse en scène est arrivée en Campanie, un mois avant le début du tournage, flanquée de sa co-cheffe-opératrice Pierre Mazoyer, de son ingénieur du son Paul Guilloteau et d'une petite équipe de production. Ensemble, ils ont arpenté les rues qu'ils ont filmées selon une méthode d'approche documentaire. « Nous vivions à côté de Naples, à Torre del Greco, une ville plus petite, plus facile à filmer, là où se situe la plupart de l'action du film. » Tandis qu'elle s'attendait à trouver dans la cité napolitaine une liberté de tournage semblable à l'époque du néoréalisme, la cinéaste a enfin dû constater que « les grosses productions à l'américaine ont colonisé la culture locale. Filmer en équipe légère dans une figuration naturelle ne se fait plus du tout. La scène de foot, par exemple, a demandé des heures de discussions. » Avant, toutefois, de nuancer : « Ce sont certes des situations déclarées, mais faites dans un dispositif quasi-documentaire. »

Matière à débat

Le rêve de Toni

Au début, il y a le mythe, la photographie, l'image fixe – figée dans l'esprit de Toni. Soit une image mentale que l'adolescent s'est construite au sujet de sa lointaine famille napolitaine, et plus singulièrement autour de l'histoire passionnelle de sa grand-mère. *La Gradiva* s'ouvre sur une succession de photos qui servent d'écran de représentation à l'imaginaire en mal de repères du garçon. Elles sont pour lui un idéal, une légende romantique à la source de laquelle il s'abreuve avec délectation, et dont il abreuve les autres dans le train qui les conduit vers Naples – sur un ton si affabulateur que l'on sent poindre néanmoins ses doutes sur la véracité de son propre récit. Leur qualité plastique un peu grossière (gros grain, flou) répond, d'ailleurs, à l'image approximative que Toni porte en lui.

Ces photographies, la villa vésuvienne, la famille aristocratique de son grand-père, c'est le « roman familial » de Toni, le récit extraordinaire qu'il s'est fabriqué, la place d'importance qu'il s'est inventée et qui lui permet d'exister. Sa naïve croyance entre d'emblée en résonance avec le titre du film et avec les ruines de Pompéi que lui et ses camarades de terminale s'apprêtent à visiter. Comme le héros archéologue de la nouvelle de Wilhelm Jensen, Toni poursuit un fantasme – au propre comme au figuré puisqu'il finira par se rendre à la villa rouge et blanche de la photo. Pompéi est, par ailleurs, l'endroit par excellence de l'instant figé, tel une photo, dans le temps. Les cendres qui ont recouvert les lieux, les moulages de plâtre des corps sont des instantanés, des instants pris dans le magma refroidi du temps, des empreintes de la vie d'alors. Le bas-relief de la Gradiva, « celle qui marche », est la métaphore graphique du destin vers lequel chemine Toni. Un destin, ou un lieu physique, une maison toujours debout en dépit du violent séisme de 1980 (cause de la prétendue mort de son grand-père), une villa en contradiction avec l'idée qu'il s'en est faite, des murs derrière lesquels se cache une histoire qui ne lui appartient pas.

Confronté à elle, Toni a une révélation (au sens photographique), et la vérité lui apparaît. Il comprend. Ses yeux, traversés d'une sorte de pulsion scopique, se décillent : il voit. Il voit enfin ce qui n'est pas, et qui a été *réellement*, et qui s'est toujours dérobé à son esprit aveugle. Ses photographies lui auraient-elles menti ? Quelles autres traces du passé lui renvoient-elles ? Cette révélation sera sa chute, la prise de conscience qu'il n'est pas celui qu'il croyait ou voulait être, que la belle histoire sentimentale de sa grand-mère recouvre un conte sordide de viol, que la saleté (grise comme la cendre) des injustices sociales se cache sous l'aplat lisse et coloré des images qui ne disent jamais, au fond, que ce que l'on veut bien voir – que ce que Toni a bien voulu se raconter.



La mort de Toni

L'expérience de l'exil, du voyage, qui participe de la perte d'une partie de soi, préfigure la disparition de son être sublimé, et bientôt de sa mort tout court. Cette mort de Toni est la place du rêveur que la vie lui refuse, l'espoir d'être qui il veut et d'exister comme il l'entend ou le *voit*. Or, cet adolescent fragile sous des dehors faciles, en quête de lui-même, de soutien, d'une identité qu'il croyait avoir trouvée dans sa glorieuse généalogie et le pur récit amoureux de sa grand-mère, s'écroule quand elle s'effondre. Impréparé au sordide de la réalité des choses (du rapport de

classes sur fond duquel s'est déployé le drame de sa grand-mère domestique, abusée par son riche patron), le jeune idéaliste au cœur tendre vit en lui un profond séisme et se laisse sombrer.

Le cinéma de Marine Atlan s'empare de son désespoir avec pudeur, douceur même, qu'il accompagne dans un long-plan séquence au terme duquel l'embarcation dérivante de Toni se dissout dans la nuit, le néant. Bien sûr, l'escamotage (le suicide ?) de Toni ne se réduit pas à sa seule désillusion morale, affective. Expression du refoulé ? Acte manqué (la coque de l'annexe sur laquelle il embarque a été fendue par James lors de leurs précédents jeux d'eau) ? Sa mort charrie avec elle un grand nombre d'hypothèses, tensions et pressions diverses, toutes forcément conjuguées – origine sociale, mère toxique, désarroi affectif, angoisse existentielle, sentiment d'échec, peur de l'avenir, perte de sens, etc. –, que la voix *off* de Suzanne, parfaitement raccord avec la fin mélodramatique du récit, ne cherche nullement à épuiser. Au contraire. La mort par suicide d'un adolescent de 17 ans, aussi odieuse et absurde soit-elle, demeure toujours un mystère auquel souscrit la narration. Contre le final arbitraire de celle-ci, le procédé littéraire (truffaldien) de la voix *off* finit par intégrer la mort de Toni à l'ordre fatal du récit tout en le recouvrant des cendres d'un amer souvenir.

De l'intimité au collectif

L'image, le regard (l'œil, ou l'iris comme ouverture, naissance du récit) et la beauté sont au cœur du premier long-métrage de Marine Atlan qui n'a rien oublié de sa formation de cheffe-opératrice (rappelons que la réalisatrice co-signe la photo de son film). C'est par le regard que se noue l'histoire et que ses trois personnages principaux se trouvent d'emblée reliés. Dans un compartiment de train, un couple (James et Angela) fait l'amour. Toni regarde, qui est regardé par Suzanne. Dès lors rattachés par un long fil de désirs et d'affects contradictoires, tous trois entretiendront des rapports extrêmement mouvants, parfois troubles, doux ou (dis)tendus, dont les fluctuations obéissent à la présence du groupe, à ses humeurs souterraines, à ses jeux d'alliance fondés sur l'attirance ou le rejet.

L'adolescence, que filme Marine Atlan, est envisagée comme un corps collectif, un ensemble instable, qui s'agrège ou se désagrège en petites unités au gré de ses attentes ou affinités, qui (se) cherche des harmonies pour se construire. La cinéaste les filme selon trois modalités ou occurrences narratives comme propositions d'observation de leurs comportements : seul ou à deux (Toni et/ou James), dans des échanges collectifs (entre filles lors de la scène du dortoir ou tous mélangés lors de la scène de la glace par exemple), et en cours tous rassemblés autour de Madame Mercier. Là, dans ce dernier et seul contexte, les corps en perpétuel mouvement sont contraints à l'arrêt, sinon à l'écoute de la parole enseignante dispensée dans le cadre du voyage à Pompéi – offrant une lecture déterritorialisée, et par conséquent renouvelée, du portrait de l'adolescence contemporaine vue ordinairement au cinéma (dans son quartier, sa famille, son école, etc.). Une lecture qui saisit avec une rare acuité les singularités de cet âge, ses tourments et ses vertiges profonds.

Performance de la parole

Pompéi est le lieu du premier cours, littéralement *in situ*, de la professeure de latin où, avec force gestes, questions, onomatopées et intensité du regard, elle s'applique à faire rejaillir à la surface de la mémoire de ses élèves les souvenirs d'anciens cours sur la tectonique des plaques et le phénomène de « subduction » (Suzanne) à l'origine de la formation des volcans. Voix haute et amples mouvements des bras, elle dirige l'attention de son groupe le doigt tendu, telle une cheffe d'orchestre avec sa baguette. Son cours est un « show » auquel le spectateur, comme les élèves, assiste avec la joie redoublée du plaisir d'apprendre. Les notions culturelles qu'elle s'efforce de rendre sensibles y sont littéralement incarnées. Madame Mercier n'hésite pas à jouer de son corps (à le grandir) et à mimer, joues gonflées et bras en l'air, la nuée plinienne de cendres et de pierres

ponces qui retombèrent sur Pompéi lors de la célèbre éruption du Vésuve en 79. L'enseignante, actrice de sa pédagogie, est alors accompagnée dans son élan gestuel par un mouvement de caméra vers le ciel qui en prolonge le souffle passionné, la grandiloquence du récit évoquant la trajectoire invisible des projections volcaniques et le souvenir des antiques terreurs. Ici, comme lors de la scène de la Villa des Mystères alternant plans de fresque et plans de classe, le montage des images de la prof et des élèves relie la voix de l'une aux regards des autres. Le cinéma de Marine Atlan fait alors de cette alternance des images l'espace de circulation de la parole théâtralisée comme manière pédagogique de faire école.



Cette parole de l'enseignante fait aussi écho à celle des jeunes, de Toni et de James en particulier, qui ont en commun le plaisir des mots et le goût des histoires. Après le récit de sa glorieuse généalogie (dans le train), Toni questionne son camarade sur son aventure sexuelle avec Angela. Frustré de la pauvreté de la réponse, le blond tchatcheur exige davantage de développement, plus de détails, conscient que c'est autant dans le verbe que le vécu existe – que l'on existe. De la professeure aux élèves, deux registres de langue différents se croisent et se répondent. L'argot des uns et le langage culturel de l'autre, entendus durant de longues séquences qui les laissent se déployer à loisir, remplissent tous deux le même espace de l'attention et de la performance. L'un comme l'autre, ils sont des outils de communication quasi corporels, incorporés de mimiques, destinés à faire spectacle, à être regardés autant qu'entendus.

Richesses et angoisses de la jeunesse

Filmer l'adolescence, c'est filmer des corps en quête de soi et des autres, en attente d'apprentissage, en recherche d'aventures. C'est filer, suivre des corps en mouvement, des déplacements d'êtres qui se frôlent, s'épient, s'unissent ou s'évitent. La narration de *La Gradiva*, qui démarre sur des regards, embraye rapidement sur les rails enchevêtrés d'une voie ferrée conduisant vers le petit théâtre polyphonique d'un voyage scolaire promis à tous les possibles. Sa dramaturgie s'appuie sur une figure d'alternance de scènes éducatives et de moments de temps libre, transformant les espaces en lieu de récréation et d'exploration. Des unes aux autres, leur porosité laisse librement circuler les affects et enjeux du récit, qui en assure l'unité. La narration entrelacée accorde une part d'images quasi égale aux personnages principaux que la

caractérisation à grands traits – Toni le comique cossard, James le bourgeois séducteur, Suzanne l'intellectuelle ombrageuse – ne saurait limiter. Leur psychologie, conservant leur part d'ombre, est aussi riche que la signification du film lui-même qui, en variant décors et situations, en multiplie les points de vue, les angles de lecture et pistes d'interprétation.

Le savoir, autant sinon plus que le langage, est un levier de différenciation au sein du groupe social. Or, la culture, perçue par les lycéens, apparaît toujours à double tranchant. Admirée ou raillée, elle intègre ou disqualifie (la scène de la Villa des Mystères). Tous, ou presque, partagent pourtant une même aspiration à réussir. Le voyage scolaire agit dès lors comme un révélateur de ce que l'école « fait » à chacun, la manière dont chacun la vit et la voit. La séquence à la terrasse du café sur la méritocratie et l'avenir du pays fait écho à la scène des réponses de Parcoursup, centre de tri aveugle cristallisant les angoisses et frustrations. L'attente des résultats plane sur toutes les têtes comme un couperet ; elle s'invite dans les conversations. La choralité du récit dessine ici les derniers instants d'une école républicaine qui, après avoir réuni des élèves aux profils divers, ne parvient pas à tenir ses promesses d'égalité des chances au-delà du bac que tous s'apprêtent à passer. L'examen final sanctionne une scolarité sans préparer à la désillusion (sociale), à l'image de cette élève désemparée qui redoute de se retrouver « déscolarisée », condamnée à rester à quai et à regarder le train de la réussite partir sans elle.

Destins croisés

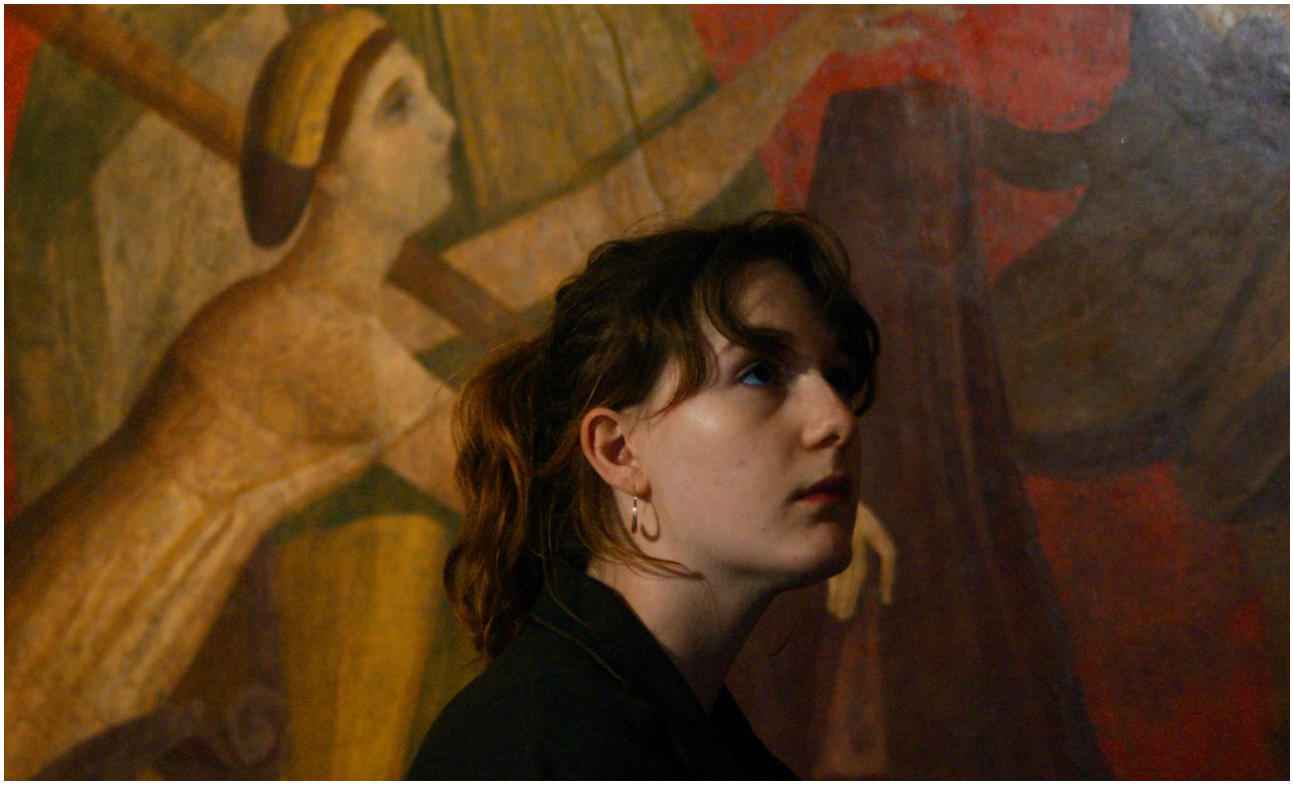


La fiction de *La Gradiva* s'arrime à l'espace documentaire de la ville à travers laquelle déambulent les protagonistes. La rue devient tranche de vie puisée à la source du réel. Une placette se transforme en terrain de jeu le temps d'une partie de foot improvisée ; un restaurant, où tous se mêlent aux convives célébrant un anniversaire de mariage, apparaît comme un lieu festif propice aux rires et aux rencontres. Les lieux nocturnes, parcourus en Vespa (iconique du cinéma transalpin), dessinent une petite cartographie du Tendre à la suite des rendez-vous Tinder donnés par Toni à son amant de hasard. D'autres endroits encore, chargés de culture et d'histoire, tels que les salles du Musée archéologique de la ville, sont le théâtre d'une petite chorégraphie des sentiments et des regards. Le déplacement des élèves (James, Suzanne, etc.) forme un ballet muet

des corps dont la sensualité trouve un écho sublimé dans la plastique des statues antiques, corps (à demi-)nus et/ou musculeux des dieux et déesses. Entre la chair et le marbre, c'est une émouvante fragilité des jeunes êtres, la taille réduite, qui se cherchent, se croisent et s'esquivent. C'est aussi là, entre les formes inertes du passé, un petit éloge de la belle vitalité de la jeunesse en mouvement.

La géographie multiséculaire de la ville, reposant sur des couches stratifiées d'époques, de populations et d'esthétiques différentes, est un théâtre de beauté propice à exacerber les tensions, à provoquer des échanges, des récits, des souvenirs. Avant de verser dans le mélodrame, la chronique impressionniste de l'adolescence (qui nous évoque, à bien des égards, le cinéma de Jacques Rozier, de *Du côté d'Orouët* à *Maine Océan*) se débride peu à peu et tend des fils de désirs inattendus, soudain resserrés (puis abandonnés) autour de James et Madame Mercier, et de Toni et Suzanne. L'énigmatique et clairvoyante (éclairée) Suzanne, la dessinatrice à l'encre rouge et au féminisme discret, serait-ce donc, elle, la « Gradiva » du titre, qui conduit, portable en main à l'arrière de la Vespa, Toni vers son destin ? Le regard bienveillant et patient depuis le début avec ce dernier, Suzanne s'emporte comme une furie contre James dont elle souille le blouson avant de l'aider, unis enfin dans la même douleur pour leur camarade disparu, à remonter dans le bus du retour. Suzanne, habillée en prêtresse dans son rêve érotique, fait circuler le sang en sous-main. Sa colère éruptive contre James, lors de la visite de la Villa des Mystères, est trempée du sang virginal de l'initiée en qui elle voit une victime abusée, comme Angela, jouet du charme profiteur de James l'élève bourgeois, le « latiniste », le « tocard ».

Zoom



Une fille, une femme. Suzanne, et, derrière elle, une figure peinte grandeur nature sur un des murs de la salle à manger (*triclinium*) de la Villa des Mystères, sise au nord du site de Pompéi. Avant que ne débute le cours de civilisation antique, et plus précisément la lecture de la fresque pompéienne que va leur proposer Madame Mercier, Suzanne et ses camarades déambulent dans la pièce afin de se familiariser avec ses peintures (datant du premier siècle de notre ère). Au milieu du silence, l'une d'entre eux éclate d'un rire nerveux (« J'vais vomir ! »). Un autre pointe du doigt le personnage de la

Domina, la maîtresse de maison, dont la posture mélancolique semble annoncer la gravité de l'histoire qui se joue sur les murs.

Fruit d'une simple décoration réalisée à l'occasion d'un mariage profane selon l'historien Paul Veyne, l'espace d'habitation doit son nom à sa fresque sur fond rouge représentant un rite d'initiation aux mystères dionysiaques (thèse défendue par l'historien et archéologue Gilles Sauron). La cérémonie doit conduire l'initiée à s'approcher du dieu Dionysos, au fil d'étapes d'une transformation cathartique destinée à lui en révéler le secret. La femme située derrière Suzanne est précisément celle qui a pour mission de soulever le van mystique, un panier d'osier sous lequel se trouve le phallus qui doit être présenté à l'initiée – l'acte crucial de la révélation du mystère. La future épousée se situe donc, selon la version prosaïque de Veyne, au cœur de son initiation sexuelle, préalable à sa nuit de noces. L'effroi, souligne Madame Mercier, la peur de la défloration imminente se lit sur les visages,

Cette histoire ancienne qui, à bien des égards, fait écho aux préoccupations intimes des adolescents du groupe, recueille une attention collective soutenue, cependant émaillée des remarques intempestives de Toni et de James. Suzanne, que la question de l'intime, du désir et du sexe mortifie en silence, est, pour sa part, toute ouïe aux explications de sa professeure. Or, gênée dans son écoute et au comble de l'exaspération, elle finit par éclater d'une colère froide, et ordonne à James de « ferme[r] [s]a gueule, en fait ! »

Patiente, captivante (ou s'efforçant de l'être), cette dernière assoie sa pédagogie sur une maïeutique cherchant moins à « faire la leçon » (comme on dit d'un cours magistral) qu'à aider son auditoire d'élèves à « accoucher » d'étincelles de connaissances (qu'ils détiennent en eux sans toujours le savoir). Elle interroge, oriente, relance, fait venir « comme naturellement » à leur esprit les réponses aux questions qu'elle leur pose. Elle les invite à s'appuyer sur les émotions nées de leur regard pour décrypter les « mystères » de la fresque. Au surplomb assommant de l'érudition, l'enseignant préfère amener ses élèves à se saisir de ce qu'ils voient et de ce qu'ils ressentent pour s'emparer de l'œuvre d'art, pour la faire vivre et se laisser agir par elle, pour ne pas être simple spectateur mais acteur de leur lecture – pour faire de leur sensibilité le levier de leur analyse et de leur réflexion, faire naître, en somme, leur regard critique. Surtout, elle les incite « à perdre connaissance, comme dirait Paul Claudel » (in *Partage de Midi*, 1905) pour qu'ils trouvent leur propre voie, le chemin qui fera sens en eux. C'est là le meilleur moyen, parfaitement socratique, de sensibiliser, de transmettre, de donner à comprendre – à apprendre enfin.

Sauf qu'en dépit de son opiniâtreté, Madame Mercier est régulièrement interrompue dans son cours. Le dispositif de mise en scène, le montage des images, l'expression des visages, la circulation des regards et de la parole heurtée de l'enseignante trahissent la montée croissante de la tension. Alors que la majorité de ses élèves accompagnent de leurs remarques le cheminement intellectuel du cours, Toni et James en freinent ou en détournent la progression, conduisant l'enseignante vers la sortie de route. Certes dissipés, les deux adolescents ne s'inscrivent pas pour autant dans une démarche d'obstruction délibérée. Leur comportement touche davantage à l'orgueil, au jeu de pouvoir, à leur volonté d'occuper l'espace et l'attention des autres. Les réponses des bons élèves les gênent parce qu'elles les éclipsent, les privent de la primauté des regards. Leurs moqueries ou dénigrements sont, au fond, moins dirigés contre le groupe que contre eux-mêmes, contre leur propre faiblesse ou médiocrité. Quand la capacité de bien répondre se présente à eux (« Dionysos, dieu du théâtre » s'exclame Toni ; le fascinus[2] a « rapport avec l'abondance, la fertilité », dixit James), ils n'hésitent pas à participer, à aller dans le sens du cours, à « faire groupe ».

Ce faisant, l'enseignante est mise au défi de sa patience. Le groupe rassemblé autour d'elle laisse progressivement éclater les tensions affectives qui le traversent dans un bruyant face-à-face : Toni et James opposés à Angela et ses copines, de part et d'autre d'un front de rancœur amoureuse,

[2] Dans la Rome antique, le « fascinus » désigne le phallus doué d'une force protectrice contre le « mauvais œil ». Il est aussi porteur d'un pouvoir de fertilité et de prospérité.

matérialisé par la ligne des champs/contrechamps. La durée de la séquence, calquée sur le temps long de l'école et de la transmission du savoir, laisse advenir l'affrontement verbal auquel se mêle le dépit final de Madame Mercier, blessée par l'ingratitude comme expression de la « bêtise » de James et de Toni face à ce qu'elle appelle « l'un des plus grands chefs-d'œuvre de l'Antiquité ». Sans doute, y a-t-il là quelque rendez-vous manqué de l'adolescence scolaire, l'esprit joyeux et le corps ailleurs, avec ce que la professeure, bientôt essorée, transforme, dans un cri d'amertume, en une cinglante et légitime leçon de moralité.

Prolongement

La Classe de neige (1998) de Claude Miller. Nicolas, 12 ans, garçon anxieux parti en voyage scolaire en Haute-Savoie, « voit » ses peurs et fantasmes nourrir un récit en forme de huis-clos où l'isolement, le groupe et l'emprise de l'imaginaire brouillent les lignes séparant la réalité du cauchemar.

On peut également songer à ***Conte d'été*** d'Éric Rohmer (1996), pour son regard porté sur l'indécision amoureuse d'un jeune étudiant à l'égard de trois jeunes femmes, ou à ***Virgin Suicides*** de Sofia Coppola (1999), pour son étude du mal-être de l'adolescence féminine à travers le destin tragique des sœurs Lisbon, cinq jeunes filles vivant sous la férule de parents oppressants et le regard concupiscent des garçons du quartier.

