

Fiche technique

● Générique

MADAME HYDE

France | 2018 | 1h35 | couleur

Réalisation

Serge Bozon

Scénario

Axelle Ropert et Serge Bozon

Photographie

Céline Bozon

Son

Laurent Gabiot

Montage

François Quiqueré

Musique

Benjamin Esdraffo

Production

Philippe Martin – Les Films Pelléas
et Arte France Cinéma

Pays d'origine

France

Genre

Comédie dramatique

Format

1.85

Durée

95 minutes

Date de sortie

28 mars 2018

Distribution

Haut et Court



● Synopsis

Madame Géquil (Isabelle Huppert) enseigne la physique-chimie dans une classe technique du lycée Arthur Rimbaud en banlieue parisienne. Mais la professeure, en mal d'autorité, ne parvient pas à faire cours et ses élèves la martyrisent. Elle ne trouve de réconfort qu'auprès de Pierre (José Garcia), son mari, homme au foyer. Un soir, tandis qu'elle se trouve dans son laboratoire personnel, la foudre s'abat sur elle et d'étranges symptômes ne tardent pas à apparaître. Le jour, elle retrouve sa vitalité et parvient peu à peu à transmettre le goût du savoir à son élève le plus récalcitrant, Malik (Adda Senani), un jeune handicapé qu'elle prend sous son aile. La nuit, elle se transforme en Madame Hyde, une femme de feu somnambule qui terrorise les jeunes déscolarisés de la cité ; elle finit par en tuer un. Géquil ne se rend compte de rien et poursuit son ascension : elle parvient à devenir une bonne enseignante, sous le regard approuvateur de toute la communauté éducative. Mais Hyde prend bientôt le dessus sur Géquil : elle s'immisce dans ses journées et s'en prend à Malik qui doit être hospitalisé. La professeure prend conscience de sa double nature et se dénonce à la police qui vient la chercher en plein cours. Quelques mois plus tard, Malik est scolarisé dans un autre lycée. Au cours d'un exercice oral, il rend hommage à Madame Géquil/Hyde qui a transformé sa vie. ■

Biographie de Serge Bozon

« J'aurais voulu que tous mes films s'appellent *La France*. »

Serge Bozon



Serge Bozon est né en 1972 à Lyon. Après son bac option cinéma, il monte à Paris où il rencontre Axelle Ropert qui deviendra la scénariste de tous ses longs-métrages. Serge Bozon se forme en autodidacte : il fréquente intensivement les salles de cinéma et se constitue un socle d'influences qui ne le quittera jamais : les grands cinéastes américains de l'âge classique (Jacques Tourneur, Raoul Walsh, Howard Hawks ...), la Nouvelle Vague* mais aussi les cinéastes « Diagonale » (du nom de la société de production créée par Paul Vecchiali en 1976) : Jean-Claude Guiguet, Jean-Claude Biette, Marie-Claude Treilhou. Il déclarera plus tard : « *Diagonale est la dernière école importante dans le cinéma français après la Nouvelle Vague* ».

● **En 1998**, à l'âge de 24 ans, il tient le rôle principal de son premier long-métrage, *L'amitié*, qu'il tourne en neuf jours avec du matériel prêté et une poignée d'amis. Parallèlement, il poursuit une réflexion critique qui s'étale sur plusieurs revues : *Trafic*, *la Lettre du cinéma*, *les Cahiers du Cinéma* et *Vertigo*. Aujourd'hui, il tient toujours une chronique régulière dans le magazine *SoFilm*. Depuis 1994, il fait aussi ponctuellement l'acteur, que ce soit dans des longs-métrages de réalisateurs confirmés (Mathieu Amalric, Valérie Donzelli, les frères Larrieu) ou dans des courts-métrages de jeunes cinéastes.

● **En 2002**, il réalise *Mods*. Un film « poids-plume » tourné en dix-sept jours. La rapidité d'exécution et l'amateurisme assumé répond à la lourdeur de la production que le cinéaste a rencontré pendant le tournage de *L'amitié*. Dans une résidence universitaire, l'ensemble des personnages gravitent autour d'Édouard, un jeune homme malade qui s'emmure dans le silence. Le film est ponctué de séquences dansées au son de tubes garage-rock. Les chorégraphies de Julie Desprairies prennent le relais du récit, expriment les

sentiments des personnages plus que ne l'auraient fait des dialogues. Le film inscrit d'ores et déjà Serge Bozon dans une veine anti-naturaliste.

● **En 2007**, il renoue avec un mode de production conventionnel et réalise *La France*, son premier film avec une actrice connue en tête d'affiche : en pleine Première Guerre Mondiale, Camille (Sylvie Testud) reçoit une lettre de rupture de son mari parti au front. Bouleversée, elle se travestit en homme et part à sa recherche lors d'une longue traversée, bientôt escortée par un groupe de soldats. Le cinéaste confirme son goût des ruptures de ton et du mélange des genres dans ce film de guerre qui mêle comédie musicale et road-movie, où une actrice (qui elle-même passe d'un genre à un autre) se mêle à un parterre d'acteurs professionnels et amateurs.

● **En 2013**, il s'attaque au film policier avec *Tip Top*. Comme dans ses précédents films, l'intrigue se noue autour d'une figure disparue, un indic qui vient d'être assassiné. Deux enquêtrices de la police des polices sont chargées de l'affaire : l'une tape (Isabelle Huppert), l'autre mate (Sandrine Kiberlain). *Tip Top* ou le film d'enquête déviant, au sens où il dévie toujours de sa trajectoire, prend des chemins de traverse, crée des petites saynètes autonomes d'une poésie toute brechtienne, et, enfin, s'épuise dans une forme de folie comique.

Pour Serge Bozon, l'utilisation du genre est toujours prétexte à des sorties de route qui rediscutent les codes du cinéma français. C'est ce qu'il fait de nouveau avec *Madame Hyde*, qui s'inscrit dans la tradition française du film d'école que le cinéaste bat en brèche grâce à l'intervention du fantastique et d'un contre-emploi généralisé. ■

* La Nouvelle Vague désigne en France des cinéastes souvent passés par la critique comme François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer ou encore Claude Chabrol, Agnès Varda ... à l'orée des années 60. Ils renouvellent les modes de production des films dans l'industrie cinématographique.

Filmographie

Longs métrages

- L'amitié* (1998)
- Mods* (2003)
- La France* (2007)
- Tip Top* (2013)
- Madame Hyde* (2018)
- Don Juan* (prochainement)

Le film d'école, une tradition française

Madame Hyde s'inscrit dans toute une tradition française du film scolaire qui recouvre une réalité très vaste et hétérogène. Pensionnats, maternelles, écoles élémentaires, collèges ou lycées : le cinéma français a parcouru les mille visages de la « réalité scolaire » et lui a tout fait dire. Car filmer l'école, c'est opérer par métonymie et élaborer un discours idéologique sur l'état de la société française, sur ce qu'elle est et ce qu'elle deviendra. En somme, observer l'école, c'est observer la France.



Les 400 coups de François Truffaut (1959)

● Les raisons d'un succès

La pérennité du genre est intimement liée au succès qui lui est presque toujours assuré, le film d'école fédère, provoque le débat, devient un phénomène social à part entière. Citons quatre exemples récents aux tons et aux budgets variés et qui ont dépassé le million d'entrées : *Être et avoir* de Nicolas Philibert (2002), *Les choristes* de Christophe Barratier (2004, plus de 7 millions d'entrées), *Entre les murs* de Laurent Cantet (2008, Palme d'Or à Cannes), ou encore *La vie scolaire* de Grand Corps Malade et Mehdi Idir (2019). En filmant l'école, le cinéma vient assouvir la curiosité mâtinée de voyeurisme du spectateur : que se passe-t-il entre les murs des établissements scolaires ? Sont-ils encore des sanctuaires méritocratiques où l'on devrait pouvoir surmonter toutes les différences, toutes les inégalités ? Exerce-t-elle encore une influence bénéfique sur la jeunesse d'aujourd'hui – et qu'est-ce que la jeunesse d'aujourd'hui ? Le film d'école vient répondre à ces interrogations lancinantes, qui doivent être sans cesse reprises au fil des décennies.

● Évolution d'un genre

De *Zéro de conduite* (Jean Vigo, 1933) à *Madame Hyde* (2018), le film d'école suit au plus près les mutations de la société française, les transformations de l'enseignement, l'idée qu'un pays se fait de sa jeunesse. Depuis la fin des

années 1980, le genre s'est consolidé dans une forme toujours d'actualité. Une forme qui a intégré à son logiciel plusieurs notions et faits sociaux déterminants que l'on retrouvera dans *Madame Hyde* : le quartier sensible, l'éternelle crise de l'autorité, l'établissement en Zone d'éducation prioritaire, le prof démuni, la classe technique, l'élève en difficulté, turbulent voire délinquant et par extension la figure du « jeune de banlieue ». Si ces notions s'inspirent d'une réalité existante, nous insistons sur le caractère fictif des archétypes dont nous comptons déployer une brève liste : ils nourrissent la fiction, permettent à la dramaturgie d'avancer à coup de péripéties, d'antagonismes, de conflits et de contrastes qui cherchent toutefois la voie d'une résolution et d'un dénouement apaisés.

● Le prof bizuté

Quoi de plus cinégénique qu'un professeur débarquant dans un quartier sensible ou dans une classe difficile ? Le motif revient d'une manière insistante : l'enseignant le moins armé se retrouve avec la classe la plus compliquée ; une situation qui renferme d'innombrables ressorts comiques. Souvent, nous découvrons, en même temps que le pauvre enseignant, ce monstre dont tout le monde parle et que tout le monde craint : la classe difficile. De fait, on félicite toujours tel prof qui, par inconscience ou sens du devoir, accepte de relever le défi. Ainsi, dans *Le plus beau métier du monde* (Gérard Lauzier, 1996), les professeurs sont stupéfaits de voir que le nouveau venu (Gérard Depardieu) fera cours à la plus redoutable des classes. Une prof ose commenter : « *je me demande si quelqu'un qui arrive d'un lycée comme Fénélon à Annecy est bien préparé à affronter la 4^{ème} techno* ». On retrouve la même stupéfaction amusée dans *Entre les murs*, *Les héritiers* (Marie-Castille Mention-Schaar, 2015), ou encore *Les grands esprits* (Olivier Ayache-Vidal, 2017). Toutes ces fictions partent de la même prémisse : pour être prof, il faut d'abord en passer par une phase de bizutage.

● La salle de classe : un lieu d'après négociations

La salle de classe n'est plus ce lieu structuré par des notions comme l'ordre, l'autorité, l'obéissance et la crainte de la sanction telles qu'on peut les voir dans des films comme *Les disparus de Saint-Agil* (1938, Christian-Jacque) ou *Les 400 coups* (1959, François Truffaut), deux films dans lesquels les élèves n'ont qu'un seul recours : la fuite. Dans le film d'école d'aujourd'hui, ce n'est plus aux élèves de s'adapter aux profs mais bien l'inverse. L'enseignant tente d'avancer à l'intérieur d'un chaos permanent (bavardages, disputes, insultes). L'enjeu de toutes les scènes de classe n'est plus la réussite de la transmission mais son échec : l'interruption >



permanente, l'incapacité à avoir le silence, les conflits en tous genres. Rares sont les scènes de « transmission réussie », tant celles-ci sont si peu intéressantes d'un point de vue cinématographique (pourquoi filmer ce qui fonctionne ?), et si peu crédible pour l'imaginaire collectif : il faut reconduire le cliché du prof « à bout » et de la classe « intenable ».

● Le bruit

L'ingrédient indispensable de toutes les scènes de classe, c'est le bruit. Citons les témoignages d'enseignants dans l'ouvrage *Tombeau pour le collègue* (Mara Goyet, 2008) : « Ce que découvre souvent le débutant c'est le bruit, bruit de fond du bavardage des élèves, bruit incontrôlable de la « parole folle » prise sans « lever de doigt » », ou encore : « L'obsession pour tout enseignant c'est le bruit ».

Ayant fait depuis longtemps le deuil d'une autorité liée à sa fonction, l'enseignant ne transmet plus rien, il navigue à vue, improvise, négocie : il faut justifier l'utilité sociale des

maths (*La vie scolaire*) ou l'apprentissage du subjonctif (*Entre les murs*), voire le fonctionnement même de l'école sans cesse remis en question : écouter, prendre des notes, arriver à l'heure, à quoi ça sert ? Par ces discussions et ces joutes verbales permanentes, la fiction scolaire tente de justifier l'existence de l'institution, à l'heure où élèves comme enseignants ont intériorisé tout un savoir bourdieusien passé dans les mœurs : ils sont bien au fait de la reproduction sociale, de l'inutilité des diplômes et du fossé de plus en plus large entre réussite scolaire et réussite sociale.

● La jeunesse récalcitrante

Le regard que l'enseignant porte sur ses élèves – qui devient aussi le nôtre – connaît une évolution, toujours la même. La jeunesse est d'abord filmée comme un seul et même corps à plusieurs têtes, une foule bruyante d'où s'échappe des vannes, des insultes, des ricanements qui recouvrent la parole professorale. Les élèves ignorent que l'école n'est pas un lieu comme les autres : innombrables sont les scènes où un enseignant demande à un jeune d'enlever sa casquette, sa capuche, ses écouteurs... Il peut aussi s'agir du conflit récurrent autour du voile. Autant de moments qui suffisent à dire l'insubordination d'une jeunesse qui tient à venir en cours sans renoncer à sa culture, ses croyances, ses rituels, ses signes d'appartenance, et toujours méfiante à l'égard de la culture dominante qu'on tente de lui enseigner – en classe, deux niveaux de langue s'affrontent sans cesse jusqu'à parfois se contaminer, le « parler jeune » et le « français correct ».



De haut en bas :
Entre les murs de Laurent Cantet (2008)
Le plus beau métier du monde de Gérard Lauzier (1996)

Le film progressant, le cliché fait place à la nuance : les visages apparaissent, des individualités se détachent et laissent deviner des parcours tellement variés que la généralité devient difficile.

● La banlieue : territoire forcément sociologique

Le film d'école a des prétentions sociologisantes qu'assouvit idéalement « l'établissement difficile » que le cinéma français ne peut qu'imaginer en banlieue : la ZEP (ou la « classe techno ») condense tous les maux de la société française et, par là, devient un terrain d'observation idéal. De plus, l'établissement difficile promet des conflits et des contrastes plus prononcés qu'ailleurs, comme s'il détenait sa propre dramaturgie que la caméra n'aurait qu'à venir enregistrer.

La vie scolaire, *Les héritiers*, *Les grands esprits*, *Entre les murs*, *La journée de la jupe* : tous ces films font du « jeune de banlieue » un être sociologiquement surdéterminé : sous la surface de l'échec scolaire, les professeurs découvrent toujours les profondeurs d'une réalité sociale toujours complexe : la vie en banlieue, le « quotidien des cités ». Prenons l'exemple extrême du *Plus beau métier du monde*, où, sur le ton de la comédie, la cité nous est montrée comme une zone de non-droit aux mains de grands délinquants où sévit la pauvreté, la démission des figures parentales, l'enfance livrée à elle-même. C'est un territoire où sévit toutes sortes de mauvaises influences contre lesquelles l'institution scolaire peine à faire contrepoids. L'école a besoin du contrepoint de la banlieue ne serait-ce que pour se définir en creux, redorer son blason, justifier son caractère vital et salvateur. C'est dans la peinture de cette réalité banlieusarde souvent fantasmée – qui frôle parfois le cliché raciste ou classiste – que l'inconscient des films d'école se révèle. Une fiction scolaire a souvent besoin d'un épouvantail pour pouvoir s'ériger.

● Le prof, ce grand réparateur

À mesure que le regard du prof sur ses élèves évolue, c'est aussi la fonction du professeur qui se redéfinit d'un bout à l'autre de la fiction écolière. Dramaturgie oblige, il nous faut un héros, et de démuné, l'enseignant devient bientôt le grand sauveur. Puisque dans une institution par définition bouleversée et déstructurée, il ne peut plus enseigner « normalement » et doit donc ruser, quitte à outrepasser les limites de sa fonction.

Dans *Le plus beau métier du monde*, les heures de cours extrêmement chaotiques semblent ne plus suffire : Depardieu n'hésite pas à faire classe chez lui ou à inviter une de ses élèves à réviser dans son salon pour échapper à la cacophonie de son appartement familial. Pour réussir à travailler, transmettre, l'école ne suffit pas, il faut l'intervention de la fable (*Les choristes*), de décisions extraordinaires, un dépassement de soi qui font de l'enseignant une sorte de grand réparateur. C'est dans *La journée de la jupe* que cette logique est poussée à l'extrême : face à des élèves particulièrement violents et qualifiés de « sauvages », Sonia Bergerac (Isabelle Adjani) n'a plus d'autres recours que de prendre en otage toute sa classe pour pouvoir faire cours et les sensibiliser –

par la force – aux valeurs républicaines. En victime sacrificielle et héroïne tragique, elle le paiera de sa propre vie. Dans ces fictions censées célébrer la figure de l'enseignant, sévit donc une ambiguïté : il faut être plus qu'un enseignant et plus que les heures de cours allouées pour pouvoir accomplir sa tâche. Il faut être un ami, une assistante sociale, une figure parentale, un sociologue, un surhomme. En somme, et c'est le constat sur lequel prend appui *Madame Hyde*, un bon prof ne peut qu'être un super-héros. ■



De haut en bas :
Les grands esprits de Olivier Ayache-Vidal (2017)
Noce blanche de Jean-Claude Brisseau (1989)
La journée de la jupe de Jean-Paul Lilienfeld (2008)

Madame Hyde, filmer l'école autrement

« Ce n'est pas parce que mes films ne sont pas réalistes qu'ils ne traitent pas de la réalité. »

Serge Bozon

● Le film d'école et l'illusion documentaire

Le film scolaire oscille entre lucidité sociologique et récit réparateur. Oui, l'école fonctionne encore, convertit toujours des « cas désespérés » au goût du savoir, des valeurs républicaines, de la réussite. Un cahier des charges que le film de Laurent Cantet, *Entre les murs*, se refuse de remplir. Lorsqu'il s'agit de faire passer en conseil de discipline un élève turbulent, tous les enseignants sont devant un cas de conscience : s'il est exclu de l'établissement, il risque d'être renvoyé au Mali. À l'issue du vote collectif, l'élève est



Photo du tournage d'*Entre les murs* de Laurent Cantet (2008)

bel et bien renvoyé. Cette décision va à l'encontre de la logique habituelle : les enseignants ont décidé de ne pas outrepasser leurs fonctions, de ne pas se poser en « sauveurs ». Ils s'en tiennent à juger un comportement inacceptable sans faire le lien avec des difficultés d'ordre privé.

À bien des égards, *Entre les murs* refuse la fable réparatrice : François Marin (François Bégaudeau) n'a rien d'un professeur exemplaire, il fait de lourdes fautes pédagogiques, ne « convertit » aucun élève, et son bilan de fin d'année est mitigé. C'est ce qui a motivé la publication dans *Libération* d'une tribune rédigée par plusieurs enseignantes en « zones sensibles » au moment de la sortie du film. Elles ne se sentaient pas représentées, reprochaient au film son trop grand réalisme au service, pourtant, d'une réalité distordue : « Si ce film, nous dit-on, ne parle pas de l'école, reste qu'il la montre. ». Elles poursuivent : « Ces plus de deux heures de film ne montrent pas un seul instant de transmission de savoir, ni de réflexion structurée. Laurent Cantet a raison :

ce film n'est pas un film sur l'école, l'école que nous connaissons, celle où les professeurs font le pari de la réussite de leurs élèves, celle où la confiance peut s'établir. ».

Cette tribune vient mettre le doigt sur une donnée fondamentale du film d'école : parce qu'il provoque de manière très forte « l'effet de réel », le genre doit rendre des comptes à la réalité scolaire. Tous les films précédemment cités jouent le jeu du réalisme : très peu d'effets de stylisation (tenues de

tous les jours, couleurs et photographie ternes), l'exaltation d'un jeu amateur, le choix de la caméra portée qui travaille l'impression d'une réalité filmée sur le vif, totalement improvisée et sans aucun scénario. Tout concourt à créer une « illusion documentaire » qui va à l'encontre de l'idée qu'un film est un monde fabriqué, choisi dans ses moindres détails : casting, costumes, direction d'acteurs, mise en scène, montage, dialogues. Or, réaliste ou non, un cinéaste tranche dans le réel, fait des choix esthétiques et idéologiques.

● Madame Hyde, le film d'école à contre-emploi

Tout le programme de *Madame Hyde* consiste en un refus méthodique de cette illusion documentaire comme programme

par défaut du film d'école au profit d'une stylisation tous azimuts. Serge Bozon l'assume : « Quant au réalisme, je ne peux pas faire autrement : je n'aime pas les films réalistes. [...] Ce qui m'excite, c'est d'affronter les problèmes de la réalité (racisme, école, banlieue...), mais par la stylisation. Car la stylisation permet d'aller à l'essentiel au lieu de se perdre dans les petites nuances du vraisemblable. ». C'est ce refus du réalisme, du « comme dans la vraie vie » qui fait de *Madame Hyde* un film aussi passionnant que minoritaire à l'intérieur de son genre. Le cinéaste se tient du côté de l'artificialité, des puissances du faux, il ne maquille pas ses choix mais les expose en pleine lumière : la caméra n'est jamais portée et ne cherche pas à se faire oublier, le montage peut venir brutalement interrompre une scène, les séquences sont particulièrement courtes, ce qui permet aux acteurs de ne pas s'abîmer dans un jeu naturaliste qui a besoin de la durée pour s'exprimer. En somme, *Madame Hyde* s'appréhende comme un film d'école qui rediscute, désamorce et questionne tous les codes du film d'école, prouvant par là que le réalisme n'est pas la seule voie d'accès au réel et à la vérité.

● La banlieue

Madame Hyde a été tourné dans le lycée Arthur Rimbaud de Garges-Lès-Gonesse, en banlieue parisienne. L'équipe du film s'est emparée des lieux et a mis à contribution une grande partie de l'équipe pédagogique (professeurs, surveillants, CPE) et une centaine d'élèves ont également fait de la figuration dans le film. Serge Bozon explique son choix d'un tel établissement : « J'ai choisi ce lycée parce que je trouve qu'il a une beauté miniature, avec ses couleurs primaires si franches, et que la proximité des tours permet une prégnance non spectaculaire de la banlieue. ». De fait, les tours ne sont



filmées que de loin, lors de plans d'exposition extrêmement brefs : nous voyons le lycée encerclé par les barres d'immeubles (« la Cité des 2000 » dans le film) dans lesquelles il ne s'agit jamais de rentrer. Quant à la vie de quartier, le cinéaste fait le choix de ne saisir que des moments ordinaires et apaisés : un simple jour de marché où Madame Géquil se rend, le stand d'un poissonnier et quelques jeunes qui font le pied de grue mais sur lesquels la caméra ne s'attarde pas.

● La jeunesse

Une sorte de pudeur guide les choix de mise en scène : nous ne voyons jamais les lycéens dans leur quotidien. Se rapprocher, filmer leurs vies familiales, les discussions avec leurs parents, leurs amis, pousserait le cinéaste à « sociologiser » ses personnages, trouver les raisons de leur compor-

tement en classe – leur intimité leur appartient et reste méthodiquement maintenue hors champ. Seul leur statut d'élève, leur place à l'intérieur de la classe, l'intéresse. De même lorsqu'il filme les jeunes déscolarisés qui se rejoignent la nuit pour faire du rap. Ils sont saisis hors de leur quotidien, arrachés à leur décor habituel et plongés au milieu d'un terrain vague éclairé par une lumière rouge irréaliste. Leur révolte ne passe pas par une quelconque violence mais par le rap : c'est par ce moyen d'expression qui leur appartient en propre, par leurs propres mots, que nous découvrons la réalité de leur condition.

● La classe

Au sociologisme, Serge Bozon préfère le choix de la comédie, d'archétypes poussés à l'extrême, jusqu'à ce qu'ils libèrent une énergie comique : « Dans le cliché du lycée de banlieue, dans un film réaliste, les garçons de couleur seraient chahuteurs, les filles seraient gentilles, les profs seraient aussi des victimes. L'idée c'était de jouer sur les contrastes, un peu comme un peintre joue avec les couleurs et un musicien avec les notes. » Ainsi la classe technologique où enseigne Madame Géquil n'est constituée que de « deux filles blanches ». Le cinéaste pousse le cliché de l'élève studieuse jusqu'à l'inquiétant : les deux amies sont inséparables, procédurières, parlent d'une même voix et ne cessent de rappeler Madame Géquil à l'ordre, agissant parfois comme un chœur antique.

Si les filles sont sages, trop sages, et toujours assises au premier rang, les garçons sont quant à eux turbulents, insolents, bruyants, du moins au début du film. Mais le cinéaste ne joue pas le jeu des conflits de niveaux de langue : les élèves parlent le même français que les professeurs, il n'y adjoint pas les tics et les « déchets » du langage oral, ce qui appuie sur l'artificialité : on sent qu'il s'agit de séquences dialoguées, par opposition à

l'illusion improvisée du film d'école conventionnel. Jusqu'au traitement du son, Serge Bozon a travaillé à l'encontre des clichés habituels : « avec le mixeur, on a en effet tenté d'éviter le côté démagogique du bordel indistinct en optant pour des choix pas forcément réalistes : par exemple ne pas faire chuchoter les élèves quand ils parlent entre eux en plan rapproché alors que le volume sonore des bavardages en plan large n'est pas énorme. ».

De plus, le film induit l'idée que ce ne serait pas à cause d'un quelconque « problème à la maison » que les élèves sont turbulents, mais bien parce que Madame Géquil manque d'une forme d'autorité naturelle : lorsqu'elle devient « une bonne prof », ils se mettent à l'écouter. C'est sans doute l'une des grandes nouveautés par rapport au film d'école conventionnel : ce ne sont pas les élèves qui sont remis en question, mais bien l'enseignante qui souffre de ne pas être à la hauteur sans jamais incriminer la classe. >

● Chez les Géquil

Le film alterne scènes de classe et de la vie conjugale de manière systématique. Le contraste visuel est d'ailleurs saisissant : les scènes de classe baignent dans une clarté blanche presque agressive qui donnent le sentiment que la professeure est « nue » devant ses élèves, elle ne peut se retrancher nulle part. Les scènes dans la maison des Géquil sont très sombres, comme si le couple n'allumait jamais la



lumière : un havre d'ombres et donc de paix, où Géquil peut enfin redevenir elle-même, échapper enfin à la parade des regards inquisiteurs. La chef-opératrice Céline Bozon explique que le cinéaste « voulait que Madame Géquil rentre toujours à la même heure du lycée, le soir, durant ce fameux chien et loup ». Le cinéaste insiste beaucoup sur les trajets qui mènent de la maison au lycée, du lycée à la maison. Trajet qui mène d'un monde à un autre, allers-retours de la scène (le lycée) aux coulisses (le chez soi), du monde diurne au monde nocturne.

● Le mari

C'est auprès de son mari, Pierre Géquil, que la professeure se régénère, prend conseil, prend confiance. Pierre est son mari, son ami, son coach, il est le seul à croire en elle. Chaque soir il prépare l'« atterrissage » de sa femme : il cuisine, lui offre un chemisier, improvise une chanson pour ses beaux yeux, lui prodigue des conseils qu'elle applique le jour



suivant. Comme il l'avait déjà fait dans *Tip Top*, le cinéaste s'emploie toujours à filmer une conjugalité heureuse, sans accroc – la conflictualité se trouve à l'extérieur, dans le monde social et le lieu de travail. Là encore, il s'agit d'atomiser le cliché du « couple à problèmes », de sortir aussi de l'idée que Madame Géquil serait une mauvaise prof pour des raisons personnelles.

● Le proviseur

Le proviseur du lycée Arthur Rimbaud est sans doute la figure la plus pittoresque, celle dont la force comique s'inscrit à même l'apparence : brushing improbable et ringard, costume aux couleurs dépareillées et criardes. C'est l'allure d'un homme qui essaye de paraître à la fois dynamique, jeune (son goût pour les baskets) et toujours dans l'air du temps. Plus qu'un proviseur, il se vit comme un manager qui gère une entreprise, un « coach » ou un patron : se croyant en avance sur son temps en usant d'une « novlangue » managériale, il est en fait à côté de la plaque. Serge Bozon a voulu faire de ce personnage une caricature qui vise à critiquer « les proviseurs qui ne viennent plus tous de l'enseignement mais peuvent maintenant venir du privé, avec une option managériale de gestion de leur établissement ». Mais le film se refuse à la dénonciation littérale : le proviseur est une figure attachante et burlesque, « tellement surmanagérial qu'il en devient drôle. [...] Lui, même s'il est un peu débile, il n'est pas cynique, il croit à ce qu'il dit, dans une bizarre sincérité ». Il est sans doute le personnage qui incarne le mieux la manière dont le cinéaste contourne le réalisme pour atteindre une vérité, transforme des « questions politiques ou sociales en idées de cinéma, en gags, en surprises, en fictions, en émotions possibles ».



Si le proviseur incarne tout ce que ne doit pas être l'école, il n'est pourtant jamais sacrifié, toujours filmé avec tendresse – et le personnage doit beaucoup à Romain Duris qui lui apporte une forme de folie poétique. Au détour d'un échange avec Pierre Géquil, on comprend même qu'il est prisonnier du culte de la performance et rêverait sans doute d'être un autre : « Vous êtes homme au foyer ? [...] C'est peut-être ça le secret du bonheur. J'aurais dû avoir votre courage, vous faites tomber le dernier tabou, alors profitez de votre couple. En somme je n'aurais pas dû travailler, ça ne me convient pas non plus ». On ne sent aucune ironie de sa part, mais une sincérité désarmante. Le proviseur serait-il le Hyde de Monsieur Géquil ? ■



Des vedettes à contre-emploi

« C'est très simple ma direction d'acteur : Huppert, c'est timide. Je disais juste "plus timide, plus timide". José Garcia, c'est doux. Et Romain Duris, c'est "vas-y !" ».

Serge Bozon

Le contre-emploi consiste à confier à un acteur un rôle qui, a priori, ne correspond pas à ce qu'il a l'habitude d'interpréter. C'est un procédé cher à Serge Bozon qui semble penser que si un acteur sait parfaitement jouer un type de rôle, il peut tout à fait incarner son extrême inverse. Le cinéaste puise dans le contre-emploi la puissance comique de ses films mais aussi une poésie du décalage qui produit un commentaire ludique sur l'imaginaire qui entoure ses acteurs.

Il faut aussi, forcément, des acteurs complices qui sont prêts à sortir de ce qu'ils ont l'habitude de jouer et acceptent de camper des rôles secondaires. C'est aussi le mélange des textures de jeux qui passionne le cinéaste qui y trouve le moyen de rassembler tous les pans de sa cinéphilie en mettant des acteurs populaires face à d'autres issus d'un cinéma plus confidentiel. Ses films peuvent être vus comme de véritables laboratoires, des toiles où le cinéaste s'amuse à mélanger plusieurs tonalités de jeux.

● José Garcia, en mode mineur

José Garcia est connu du grand public pour avoir incarné Serge Benamou, un homme d'affaires raté, dans la trilogie *La vérité si je mens !* (Thomas Gilou). Un rôle qui lui a donné l'image d'un acteur explosif, extraverti et maniéré, réputation qu'il reconduira dans les films de Fabien Onteniente (*Jet Set, People*). Garcia s'est pourtant autorisé

quelques escapades dans le cinéma d'auteur : Claire Denis, Pierre Salvadori, Costa-Gavras ou Carlos Saura qui ont su déceler chez lui une justesse dans la sobriété, un jeu en mode mineur. *Madame Hyde* prolonge et amplifie le geste en lui confiant le rôle d'un mari dévoué, l'exact contraire de la parodie de virilité qu'il a l'habitude d'incarner : « José Garcia, qui joue d'habitude quelqu'un d'extrêmement agité et trublionnesque, est ici un personnage très calme. Ça me permettait de faire découvrir une sorte de face tendre et douce qu'on ne lui connaissait pas. Sur le papier, son personnage est un homme au foyer, qui chouchoute son épouse et lui concocte des petits plats, qui n'a pas d'enfant, n'a pas de métier, est un peu artiste et rebelle. José Garcia n'en a pas fait quelqu'un d'anticonformiste et dandy, mais il l'a rendu au contraire très ordinaire, humble. ».

● Romain Duris, le burlesque poétique

Romain Duris a accompagné les films de toute une génération de cinéastes des années 1990 : Tony Gatlif, Olivier Dahan, Christophe Honoré. Du *Péril jeune* (1990) à *L'auberge espagnole* (2002), ses apparitions récurrentes dans les films de Cédric Klapisch en ont fait une présence extrêmement attachante, qu'on a l'impression d'avoir vu grandir à la manière d'un Jean-Pierre Léaud chez François Truffaut. Il incarne des personnages marginaux, rebelles et hédonistes,



auquel son jeu et son allure dégingandée insufflent une grande vitalité et un burlesque poétique. Sa grande technicité lui permet d'aller très loin : il joue un travesti dans *Une nouvelle amie* (2014) de François Ozon, rôle qui fait apparaître la dimension très féminine de son jeu et sa masculinité tranquille qui n'a pas besoin de violemment s'affirmer pour exister. Acteur transformiste, à la palette de jeu très large, Romain Duris ajoute toujours beaucoup de malice à ses rôles. C'est ce que l'on ressent très fort dans son incarnation du proviseur dans *Madame Hyde* : l'acteur semble avoir exactement compris ce que Serge Bozon voulait, et le personnage est tout aussi crédible que parfaitement irréal.

● Isabelle Huppert, la femme de feu

Après *Tip Top*, *Madame Hyde* est la deuxième collaboration entre Serge Bozon et Isabelle Huppert.

Le cinéaste a « écrit le rôle pour elle, comme dans *Tip Top*, et si elle avait refusé les deux rôles, aucun de ces films ne se serait fait. ». Un rôle taillé sur mesure pour celle qui est plus qu'une actrice populaire et mériterait le qualificatif de « monstre sacré » du cinéma et du théâtre français. Carrière monstrueuse elle aussi, où depuis le début des années 1970, l'actrice joue chez les plus grands cinéastes : Chabrol, Godard, Maurice Pialat, Michael Cimino, Michael Haneke, Bertrand Tavernier, Joseph Losey, Werner Schroeter, ou encore Catherine Breillat.

En cinquante ans de carrière, l'imaginaire qui entoure Huppert a eu le temps de muter, mais on y retrouve certaines constantes : elle joue des femmes pécheresses et dangereuses, que la société juge et condamne, surtout chez Chabrol qui lui donne à incarner des figures de parricide, de meurtrière, d'avorteuse et d'empoisonneuse. De la folie à la bêtise, Huppert transforme la féminité en expérience limite tout en parvenant à nous faire prendre le parti de ses héroïnes, aussi dangereuses soient-elles. Dans ses rôles, il y est toujours question de violence : qu'elle reçoit (les scènes de viol sont nombreuses dans sa filmographie), retourne contre elle-même (*La pianiste*, *Madame Bovary*) ou qu'elle fait subir (*Merci pour le chocolat*, *La cérémonie*).

● Le « mythe Huppert » chez Serge Bozon

Au début des années 2000, la carrière de l'actrice prend un tournant réflexif : les films commentent le « mythe Huppert ». La collaboration entre Huppert et Serge Bozon intervient dans ce moment où l'actrice compose avec l'imaginaire qui l'entoure, avec parfois de l'humour (*Tip Top*

ou *Elle* de Paul Verhoeven). Surtout, à travers sa si longue carrière, Isabelle Huppert a eu le temps d'arracher son jeu à toute forme de réalisme, elle est de plus en plus somnambule, de plus en plus abstraite et expérimentale, capable de jouer tout en ayant l'air de s'absenter. C'est cette qualité d'abstraction que Serge Bozon recherche : « *Isabelle, ce n'est pas du tout du bon pain. Elle a un fond de désert. Ses gestes, au lieu de sortir d'une sorte de coussin du quotidien, c'est comme s'ils sortaient à blanc. Comme s'ils sortaient de rien, tout simplement, comme s'il y avait un désert autour.* ». En choisissant Huppert, le cinéaste était ainsi assuré d'éviter le naturalisme car le moindre geste de l'actrice est frappé d'étrangeté.



Tip Top de Serge Bozon (2013)

Madame Géquiel est à ce titre un rôle à contre-emploi : l'actrice joue une femme faible et sans charisme, un souffre-douleur qui n'arrive pas à jouer son rôle. Sa vie conjugale idyllique est elle aussi une aberration car Huppert n'a jamais été heureuse en couple dans sa filmographie. L'actrice y est comme « dévitalisée » et la force comique de *Madame Hyde* repose beaucoup sur l'idée de voir une grande actrice plongée dans une réalité profane et quotidienne (l'école) où elle perd tous ses privilèges et doit faire ses preuves. En somme, la grande actrice doit jouer une mauvaise comédienne. C'est d'ailleurs l'un des grands enjeux du film d'école : l'enseignant est très souvent incarné par une vedette (Gérard Depardieu, Coluche, Isabelle Adjani, Ariane Ascaride...) qui se retrouve face à un parterre d'adolescents, souvent acteurs amateurs. L'ultime défi pour l'acteur-star est de devoir sortir par le haut de cette expérience : en rétablissant son autorité, il récupère en quelque sorte son statut de star et le justifie.

Mais le contre-emploi s'arrête le jour, car *Madame Hyde* épouse la *persona* d'Isabelle Huppert, dont la rousseur a sans doute inspiré tous ses grands personnages de femmes vénérées. Rousseur qui, poussée à sa dimension fantastique, fait d'elle une « femme de feu », qui scintille comme la lune rousse que *Madame Géquiel* veut montrer à ses élèves. ■



Sur la piste des influences

● Jean-Claude Brisseau

Avant de devenir cinéaste, Jean-Claude Brisseau (1944–2019) enseigne le français pendant vingt ans en Seine-Saint-Denis. Ce long passé dans l'éducation innerve profondément son œuvre composée de onze longs-métrages pour le cinéma. La figure du professeur est omniprésente dans ses films, souvent structurés autour d'une relation maître-élève salvatrice, totalement dénuée d'un rapport de domination : l'élève est souvent un personnage marginal et solitaire, en pleine crise existentielle. *Un jeu brutal* (1983), *Noce blanche* (1989), *Céline* (1992), *À l'aventure* (2009), *La fille de nulle part* (2013) : la rencontre avec un maître semblable à un ange gardien l'extirpera des griffes d'un monde sans pitié et



De bruit et de fureur de Jean-Claude Brisseau (1988)

lui redonnera l'envie de vivre. Serge Bozon, qui a aussi enseigné pendant deux ans la philosophie, partage avec lui plusieurs obsessions : la volonté de sortir d'un naturalisme majoritaire, la banlieue comme décor de prédilection et, concernant *Madame Hyde*, une volonté farouche de mettre la transmission au centre du film, sans jamais détourner les yeux. Le cinéaste a évoqué cette filiation, affirmant que le film appartenait à une « tradition française, la tradition de Franju/Brisseau, non pas un fantastique d'action mais de poésie, même si ça fait un peu alibi du pauvre (« On s'ennuie mais c'est poétique. »). J'estime que c'est une tradition qui existe, également dans le rapport à la banlieue et aux adolescents. ».

Ajoutons un autre point commun entre Brisseau et Bozon : le désir de ne jamais se cantonner à un seul genre. Ainsi *Madame Hyde* navigue entre la comédie, le film d'école, le fantastique puis le drame. Leçon sans doute tirée d'un des plus beaux films de Brisseau, *De bruit et de fureur* (1988) : situé à Bagnolet, nous suivons le quotidien de Bruno, un enfant livré à lui-même qui reporte son affection sur un faucon. Comme Malik dans *Madame Hyde*, le jeune garçon est tiraillé entre l'influence bénéfique de sa professeure de français qui lui donne des cours particuliers et celle de Jean-Roger*, un jeune délinquant qui terrorise le quartier. Loin de sociologiser la dure réalité banlieusarde, Brisseau préfère styliser un décor donné qui circule entre fantastique, western ultraviolent et réalisme halluciné. Il sublime l'ordinaire d'un décor jusqu'à révéler sa part de poésie enfouie.

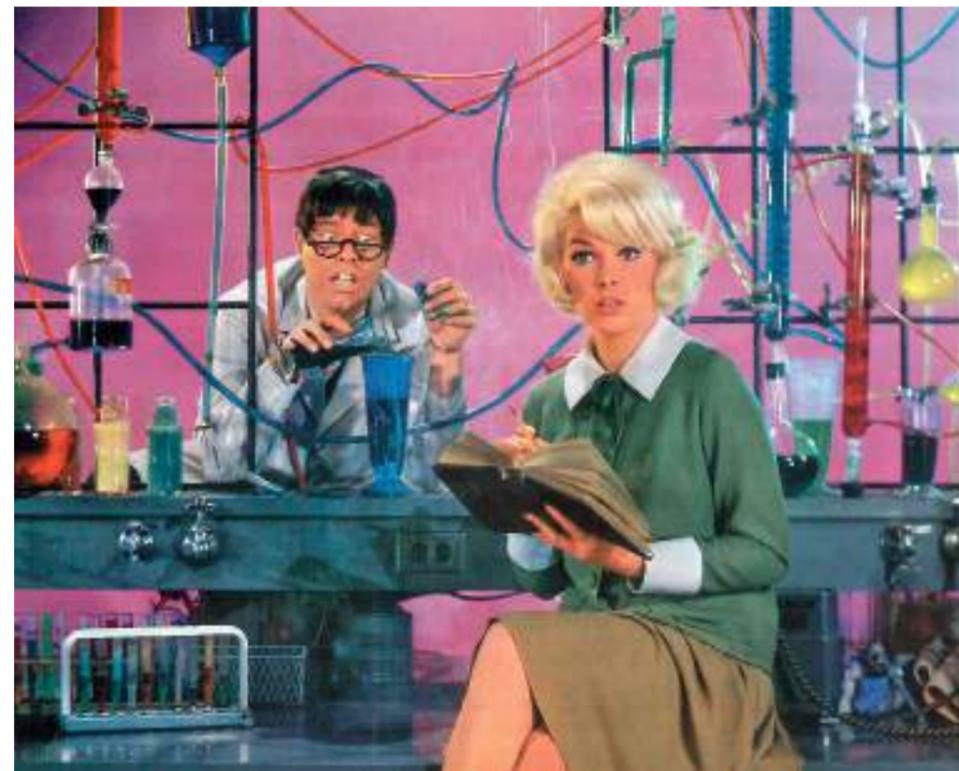
● L'enfant sauvage de François Truffaut (1970)

Serge Bozon partage avec François Truffaut (1932–1984) une même trajectoire : tous les deux ont commencé comme critique, précisant et affûtant leur vision du cinéma à travers leurs textes avant de se lancer comme cinéaste. Bozon a dit tout ce qu'il devait à Truffaut dans *Teenage Fever*, un texte écrit à 19 ans et publié dans la revue *Trafic*.

Si François Truffaut a consacré plusieurs films à l'école, c'était pour mieux y raconter sa propre enfance (*Les 400 coups*, 1959) ou faire surgir un poème cinématographique sur la grâce et la poésie du monde enfantin (*L'argent de poche*, 1976). Avec *L'enfant sauvage* il bascule cette fois-ci du côté du professeur et s'inspire du *Mémoire et Rapport de Victor de l'Aveyron* du Docteur Jean Itard qui, au tout début du 19^{ème} siècle, prend en charge Victor, un enfant sauvage, sourd, muet, et considéré par toute la communauté scientifique comme un attardé. Bien loin de le considérer comme un cas désespéré, le Docteur Itard considérera que le retard mental de l'enfant est dû au fait qu'il a été tenu toute sa vie loin de la communauté des hommes. Méthodiquement, dans une mise en scène précise et un noir et blanc austère, Truffaut raconte jour après jour les efforts fournis par Itard (qu'il joue lui-même) pour enseigner à l'enfant sauvage les rudiments de la civilisation ; écrire et parler.



L'enfant sauvage de François Truffaut (1970)



Docteur Jerry et Mister Love de Jerry Lewis (1963)

Lewis : choix d'une adaptation comique du roman de Stevenson que les deux films replacent dans un milieu scolaire. Une

volonté partagée d'utiliser toutes les ressources visuelles (travail sur la couleur, lumière, costumes) pour rendre sensible les contrastes entre le monde du jour et de la nuit, entre l'univers de Jekyll et celui de Hyde. Huppert et Lewis font tous les deux l'objet d'une transformation physique spectaculaire et tous deux finissent par y prendre goût ; l'un gagne en séduction, l'autre parvient enfin à enseigner.

Concentré sur la question de l'éducation, *L'enfant sauvage* oscille entre frêles réussites et profonds découragements. Chaque échec éducatif est mis sur le compte d'une erreur de méthodologie de la part de Itard qui s'ajuste et se corrige, plutôt que sur une incapacité qui viendrait de l'enfant : une manière d'envisager la transmission que l'on retrouvera dans *Madame Hyde*. Il s'agit aussi, comme chez Brisseau, d'isoler l'élève afin de lui prodiguer un enseignement expérimental qui lui est spécifique et répond à ses besoins individuels. La classe devient, comme le laboratoire personnel de Madame Géquil, un sanctuaire protégé du monde, de sa violence et de ses jugements.

● Docteur Jerry et Mister Love de Jerry Lewis (1963)

Adapté d'innombrables fois au cinéma, *Docteur Jekyll et Mister Hyde* de Stevenson, a donné lieu à une comédie burlesque, *Docteur Jerry et Mister Love* (*The Nutty Professor*), réalisée par le comique américain Jerry Lewis – sans doute l'adaptation la plus proche de *Madame Hyde*.

Julius Kelp (Jerry Lewis) est, comme Madame Géquil, un professeur de physique-chimie maladroit et sans autorité qui enseigne à l'université. C'est l'exemple typique d'un rat de bibliothèque au physique forcément disgracieux. Après un incident en classe où il se fait intimider par un élève baraqué, Kelp n'a plus qu'un souhait : travailler à gagner des muscles pour ne plus se faire embêter. Mais ses nombreux efforts en salle de sport s'avèrent aussi grotesques que vains, et, en dernier recours, il mobilise ses talents de chimiste pour mettre au point une potion magique : la nuit, l'insignifiant professeur se transforme en Buddy Love, un tombeur dont la beauté ne laisse personne insensible. À beaucoup d'égards, *Madame Hyde* s'inspire du film de Jerry

Docteur Jerry et Mister Love est un film qui puise dans les ressources du burlesque, regorge de couleurs acidulées qui rappellent l'univers du cartoon, et travaille sur des archétypes très figés : l'intellectuel « bigleux » et souffre-douleur, le bellâtre idiot et égoïste. Autant de partis pris qui ont forcément inspiré Serge Bozon et sa scénariste Axelle Ropert : sans vouloir être aussi irréel et pop que *Docteur Jerry et Mister Love*, ils ont puisé dans l'énergie burlesque du film pour l'insuffler à *Madame Hyde*. Une influence que l'on perçoit très fort dans la figure du proviseur joué par Romain Duris, qui semble sortir tout droit du film de Jerry Lewis. ■

* Joué par François Negret, acteur fétiche de Brisseau et qui joue le rôle du professeur à la toute fin de *Madame Hyde*. On le retrouve aussi dans *La France et Tip Top*, telle la marque d'un passage de relais entre les deux cinéastes.

L'étrange cas du Docteur Jekyll et de Mister Hyde de Robert Louis Stevenson (1886)

● Le récit

L'étrange cas du Docteur Jekyll et de Mister Hyde (1886) se déroule dans un Londres cauchemardesque et embrumé. L'histoire est racontée à travers la trajectoire de M. Utterson, un notaire qui, au début du roman, se promène dans les rues de la capitale en compagnie de son ami Richard Enfield. Celui-ci lui raconte qu'un soir d'hiver, alors qu'il rentrait chez lui, il a été témoin d'un incident : un homme à l'aspect répugnant était entré en collision avec une jeune fille et s'est mis à la piétiner violemment – il fut bientôt arrêté par un attroupement de passants. L'homme, qui se prénomme Edward Hyde, est contraint de dédommager la victime et se rend dans son appartement – qui n'est autre que celui du Professeur Jekyll, un ami de Utterson – pour y chercher un chèque.

Ce récit ouvre le début d'une enquête que mènera le notaire Utterson pour découvrir la véritable identité d'Edward Hyde, et surtout la nature de la relation qui lie le criminel à son valeureux ami, Henry Jekyll.

Détenteur de l'effroyable vérité, son ami Lanyon, confie au notaire une lettre qu'il ne devra ouvrir qu'après sa mort qui ne tarde pas à arriver. Un soir, Poole, le majordome du Docteur Jekyll, demande de l'aide à Utterson : son maître s'est enfermé dans son laboratoire et refuse d'en sortir. Le majordome ne reconnaît pas sa voix et reste persuadé que l'homme derrière la porte n'est pas Jekyll. Les deux hommes forcent la porte du laboratoire : ils tombent sur le corps gisant de Hyde, qui vient de se donner la mort par empoisonnement. À côté de lui se trouve une lettre adressée à Utterson qui contient les confessions du Docteur Jekyll – il enjoint le notaire à lire d'abord la lettre de Lanyon.

Le roman se termine sur ces deux lettres : celle de Lanyon raconte que le Docteur défie les lois de la nature grâce à une potion qu'il a mise au point, révélant ainsi la vérité : Jekyll n'est autre que Hyde.

La lettre de Jekyll revient sur ses motivations : il constate deux natures en lui, l'une, sérieuse, se trouve du côté du savoir et de la recherche de la vérité, l'autre en quête des plaisirs. Ses recherches l'emmènent à constater que « l'homme n'est pas un, mais double en vérité » et cherche un moyen pour que ces deux natures enfouies en l'homme puissent être enfin dissociées.

Jekyll élabore une potion qui lui permettra de parvenir à ses fins. Ainsi naît Edward Hyde, la part maléfique du Docteur, qui vit une existence de plaisirs et de crimes sans être assailli par la culpabilité. Mais très vite, les métamorphoses deviennent involontaires et Hyde a de plus en plus de mal à



Dr. Jekyll and Mr. Hyde de Rouben Mamoulian (1931)

redevenir Jekyll. Le Docteur décrit une longue lutte entre ses deux personnalités. Jekyll tente de conclure sa confession tandis que Hyde s'apprête à prendre le dessus sur lui – la potion ne fait désormais plus effet. Il termine sa lettre par ces mots, qui sont aussi les derniers du roman : « *Ainsi donc, tandis que je pose ma plume et entreprends de sceller ma confession, je mets un terme à la vie du malheureux Henry Jekyll.* ».

● Postérités

Un mythe psychanalytique

Inspiré par un cauchemar qu'aurait fait Robert Louis Stevenson et rédigé en trois jours, *L'étrange cas du Docteur Jekyll et de Mister Hyde* est immédiatement devenu un chef-d'œuvre de la littérature fantastique. Par ce bref récit, l'écrivain écossais donne naissance à un mythe littéraire toujours vivace dans l'imaginaire collectif et qui a inspiré un très grand nombre d'œuvres (musique, cinéma, peinture, bande-dessinée...). Par les moyens de la fiction, Stevenson a donné une forme artistique et achevée au concept de double personnalité, et à la figure (souvent fantasmée) du psychopathe. Il devance et prophétise également les recherches de Sigmund Freud, qui par ses découvertes a mis fin à la vision cartésienne d'une unicité du moi.

Stevenson annonce les concepts freudiens de refoulement (Jekyll tente d'abord de refouler sa vraie nature), d'inconscient, et sa description de l'appareil psychique divisé entre trois instances : le Moi, le Ça et le Surmoi, qu'il théorisa en 1923. Le Moi et le Surmoi, instances qui assurent la stabilité de la personnalité et intériorisent les interdits (sociaux, culturelles, parentaux) sont représentés par Henry

Jekyll qui parvient, au début du récit, à refouler son inconscient, lieu des pulsions les plus chaotiques.

La description que Freud fait du Ça correspond en tout point à la personnalité d'Edward Hyde : « *C'est la partie la plus obscure, la plus impénétrable de notre personnalité. [Lieu de] Chaos, marmite pleine d'émotions bouillonnantes. Il [...] tend seulement à satisfaire les besoins pulsionnels, en se conformant au principe de plaisir.* ». C'est cette partie obscure qui apparaît sous les effets de l'élixir élaboré par Jekyll : s'entame alors une lutte entre le Surmoi et le Ça, et c'est ce dernier qui finira par triompher. Le Ça est néanmoins un pôle complémentaire au Moi : pas de lumière sans ombre, pas de conscient sans inconscient. Au début de *Docteur Jekyll et Mister Hyde*, Jekyll cohabite avec son ombre. C'est lorsqu'il tente de dissocier son ombre de lui-même, de sortir de cet équilibre entre conscient et inconscient, que les ennuis commencent.

Il ne faudrait donc pas réduire le roman de Stevenson à une simple lutte entre Bien et Mal. Hyde représente aussi, comme l'indique Jean-Baptiste Pontalis dans sa préface au roman, « *l'espoir fou d'une vie nouvelle, d'une vie autre.* ». Il est d'autant plus tentant pour Jekyll de se transformer en Hyde, que celui-ci incarne une version intensifiée, et non entravée par les interdits, de lui-même. Il est le principe de plaisir à l'état pur et la possibilité d'une double vie. C'est précisément cette lecture (Hyde comme version améliorée de Jekyll) que retiendront plusieurs cinéastes et notamment Serge Bozon : *Madame Hyde* n'est pas une figure purement négative puisqu'elle permet à Madame Géquil de parvenir enfin à enseigner.

Un mythe cinématographique

Docteur Jekyll et Mister Hyde se range aux côtés de *Dracula* et *Frankenstein* : des mythes littéraires et fantastiques qui ont donné lieu à de nombreuses adaptations. À la lecture, le roman de Stevenson apparaît comme une œuvre hautement cinématographique. Le roman travaille sur l'opposition entre jour et nuit, bien et mal, pulsions et civilisation, autant de contrastes que le cinéma peut exploiter et rendre sensibles avec les moyens qui sont les siens. Chaque film vient ainsi réitérer l'exploit de la transformation de Jekyll en Hyde, véritable défi cinématographique et promesse d'un « tour de magie » pour le spectateur : avec le roman de Stevenson, le cinéma redevient un pur art de l'apparition. L'autre attraction est évidemment celle de l'acteur principal qui doit endosser deux personnalités et trouver une manière crédible de transformer son jeu, d'être à lui seul deux acteurs. Il devient, dès lors, un effet spécial à lui tout seul.

Madame Hyde, emprunts

S'il existe des adaptations très fidèles du roman de Stevenson, le temps avançant, les films ont pris de plus en plus de liberté avec l'œuvre originale, ne conservant la plupart du temps que la substantifique moelle du récit que tout le monde peut reconnaître même sans avoir lu le roman :



l'idée d'une transformation (volontaire ou accidentelle) d'un personnage qui circule entre deux personnalités : l'une apparaît le jour, l'autre la nuit. Le héros trouve d'abord une sorte d'équilibre, puis la personnalité nocturne envahit progressivement la personnalité diurne. Il est également important que Hyde se retourne finalement contre Jekyll : le fait d'avoir joué avec les lois de la nature ne doit pas rester impuni – il faut conserver les traces d'une fin tragique, d'un châtement.

À ce titre, *Madame Hyde* prend plus que des libertés : il s'inspire librement du roman de Stevenson et ne retient que ce qui l'intéresse. Il le transpose dans une réalité française et extrêmement prosaïque, féminise le héros, s'autorise également une tonalité comique totalement absente du roman.

Serge Bozon propose également sa propre version de Hyde en usant d'un effet spécial très primitif mais néanmoins spectaculaire : elle est une femme de feu qui s'embrase et erre la nuit. Le cinéaste ajoute également l'idée que Hyde contamine d'abord positivement la vie de la professeure. Un bien-être qui aura bientôt un coût : la nuit, Hyde tue un jeune de la cité. Après ce crime, le film prend alors une pente fidèle au récit original et décrit, dans sa dernière partie, comment Hyde finit par prendre le dessus sur Géquil. ■



Illustration issue du film *Le professeur Foldingue* de Tom Shadyac (1996)

De Marie Géquil à Madame Hyde, récit d'une transformation

« À partir du moment où quelqu'un est une mauvaise prof et qu'elle devient une bonne prof, il faut bien qu'elle se transforme. »

Serge Bozon



● Marie Géquil avant Hyde : une souffre-douleur archétypale

Madame Hyde est divisé en trois parties annoncées par des cartons : 1) Géquil, 2) Malik, 3) Hyde, chacune se concentrant sur l'un des trois personnages. La première partie dresse par petites touches le portrait type d'une professeure de physique-chimie souffre-douleur et en mal d'autorité. Dès la première scène, Serge Bozon désamorce les scènes obligatoires du film d'école : le conseil de classe qui devrait être un temps d'évaluation des élèves se transforme en tribunal où les deux déléguées s'en prennent aux méthodes de leur professeure. Au nom de la classe, elles dénoncent les « graves difficultés pédagogiques » de Madame Géquil qui « ne sait pas faire aimer ce qu'elle enseigne » et ne le leur laisse faire « aucune expérience pratique ». Assaillis de théorie, les élèves de la classe technique aimeraient passer à la pratique. Cette première scène annonce le chemin qu'empruntera le film : un lent passage de l'abstraction à l'action.

Madame Géquil est décrite comme une femme qui a honte de son corps (elle se cache sous sa serviette de bain), ne mange pas, n'arrive ni à se faire respecter ni à enseigner – c'est une femme complètement dévitalisée. Le cinéaste insiste tout au long du film sur les regards que l'équipe pédagogique et les élèves posent sur Madame Géquil, donnant par la mise en scène une subtile impression de persécution : elle est sans cesse épiée et jugée, jusqu'à la piscine où le père de Malik ironise sur son temps libre, reconduisant le cliché du prof payé à ne rien faire.

La salle de classe devient le théâtre où Géquil, telle une comédienne, échoue à jouer la pièce qu'on lui demande. Lors de la première scène de cours, Malik chantonne le générique de *Spiderman* et dessine une toile d'araignée dans le dos de sa prof qui ne remarque rien. Là encore, la scène préfigure le propos du film : si Géquil fustige la fascination des adolescents pour les super-héros qui entretiennent leur paresse, elle devra pourtant devenir à son tour

une sur-femme pour parvenir à transmettre. Si cette première partie charge Géquil de tant d'insuffisances et d'incapacités, c'est qu'il faut la voir comme le préambule à un film de super-héros qui s'évadera définitivement du petit théâtre naturaliste qu'exige en temps normal la fiction scolaire.

● Marie Géquil découvre ses pouvoirs et prend une décision

Un soir de lune rousse, Madame Géquil s'isole dans son laboratoire personnel, un modeste container de chantier planté à côté du lycée. Tandis qu'elle vaque à ses expériences, la foudre s'abat sur elle et scinde le film (et Géquil) en deux. À partir de ce moment, le film deviendra le négatif (ce sera justement l'effet spécial utilisé pour représenter Hyde) des premières séquences d'exposition. La pudique Géquil déchire son chemisier devant son mari, qui se



demande où est passée « la femme délicate » qu'il a épousée : de fait, elle a disparu. Le geste surprenant de Géquil évoque celui de Superman déchirant sa chemise s'ouvrant sur son costume de super-héros. Elle retrouve l'appétit, dort « comme un loir », court jusqu'au lycée et confie au proviseur : « c'est la première fois que je me sens aussi énergique en trente ans de carrière. ».

De cette énergie retrouvée naîtra une décision décisive : désobéissant aux instructions de l'Éducation nationale, Géquil décide de faire avec sa classe technique un TPE (Travaux Pratiques Encadrés), exercice normalement réservé aux classes générales. Ils construiront ensemble une cage de Faraday, une structure métallique étanche aux champs électriques et électromagnétiques. Nous sommes là dans les clous du film d'école : pour parvenir à transmettre, l'enseignant doit contourner les règles, faire un geste qui excède l'ordinaire.

● Madame Hyde apparaît

Madame Hyde obéit à une stricte alternance entre jour et nuit : tout comme son héroïne, la forme se scinde en deux mondes parallèles qui finiront par se contaminer. Comme dans une logique onirique, les nuits de Madame Hyde reformulent les journées de Madame Géquil, mais sur un territoire fantastique réduit à ses plus simples éléments : une femme de feu qui attend, erre, suit Malik jusqu'à la Cité des 2000 où des adolescents déscolarisés crient, sous la forme d'un rap, leur rage contre le système scolaire et la société.



Pour autant, dans n'importe quel film de banlieue, le danger viendrait de ces jeunes, tandis qu'ici, c'est Madame Hyde qui, peu à peu, répand le chaos et la mort. Au fond, Madame Géquil poursuit sa mission jusque dans ses nuits : le jour, Géquil tente de convertir Malik au goût du savoir. Mais pour ce faire, il faut que Madame Hyde, la nuit, tente de l'arracher à sa fascination pour ces jeunes qui ne vont plus à l'école. La nuit permet de reformuler dans les termes du fantastique l'obsession diurne.

● Effets spéciaux

Madame Hyde peut être perçue comme l'incarnation même du savoir : une sorte d'ampoule qui s'allume au milieu de la nuit, un « eureka » faite femme. Comme l'indique Serge Bozon, Géquil « parvient à transmettre un savoir et devenir une lumière. C'est pourquoi les effets spéciaux ne sont pas du feu, mais de la lumière. Je voulais rester dans ce système très classique entre savoir et lumière, entre savoir et connaissance. » Le cinéaste voulait un effet spécial « très simple, très primitif ». La cheffe-opératrice Céline Bozon devait traduire visuellement les indications du scénario : « Le corps de Madame Hyde commence à s'allumer. De dos on voit qu'elle commence à rougeoier. Elle s'embrase peu à peu. On voit des lueurs parfois embraser son visage, comme des braises dormantes. ». Après six mois de tests, l'équipe opte pour des effets numériques : « c'est de la polarisation toute bête, Huppert est en négatif dans une image qui reste en positif », explique le cinéaste. Autrement dit : on inverse les couleurs de l'image originale, procédé que l'on retrouve dans le générique d'ouverture où des photographies des élèves se déclinent alternativement dans leur version positive et négative. La couleur de référence pour représenter Hyde était celle d'un négatif de film qui tire sur des teintes orangées. De plus, il fallait adapter l'éclairage du décor en fonction de cet effet numérique afin que Hyde « soit beaucoup plus lumineuse que le reste de l'image en prise de vues. ».

L'autre défi était de trouver un moyen de filmer l'effet que Madame Hyde produit sur son environnement : un halo lumineux et ondulant produit grâce à la projection d'une lumière sur un miroir sans tain « qui bougeait en fonction de la manière dont le technicien le dirigeait », précise Céline Bozon.

● Malik avant Hyde

Élève handicapé qui doit se déplacer avec un déambulateur, Malik (Adda Senani) inspire d'abord à Géquil une sorte de pitié mal placée qu'on lui reproche dès le début du film. Le film sera l'histoire d'un regard qui apprend à mettre l'élève à bonne distance : ni pitié, ni complicité, ni amour, mais un respect mutuel, presque minimal, qui rend la transmission possible. Comme Géquil le dit au début du film « un prof n'a pas besoin d'être aimé mais d'être compris. ».



À contre-courant de ce qu'on pourrait attendre d'une représentation d'un élève handicapé au cinéma, Malik est aussi un élève insolent qui persécute Madame Géquil. De sa vie privée, on voit peu de choses, si ce n'est sa fascination pour les jeunes qui ne vont pas à l'école, et un père qui considère qu'il ne faut pas faire de grandes études pour bien gagner sa vie. En définitive, on devine que rien dans l'environnement de Malik ne l'incite à apprendre et travailler, si ce n'est les efforts redoublés, diurnes et nocturnes, de Géquil et Hyde. ■



Photogramme du générique de *Madame Hyde*

Le plaisir de l'eurêka, deux séquences décisives

« J'avais un seul principe : ne pas faire un film sur l'école sans scène de cours. Il faut tenter, un moment ou un autre, le risque du cours. »

Serge Bozon

● Malik et Géquil dans le laboratoire

Malik et Géquil sont toutefois reliés par une chose : il est aussi mauvais élève qu'elle est mauvaise prof et progresseront ensemble. De même que Géquil sera transformé par le miracle d'un « coup de foudre », Malik sera quant à lui, métamorphosé grâce à un « coup de transmission ». Deux miracles qui ont lieu dans le laboratoire personnel de Madame Géquil.

La scène de l'exercice de géométrie est décisive pour le film comme pour Malik. Le cinéaste a voulu éviter une approche réaliste où l'enseignement serait prodigué progressivement, étalé sur plusieurs séquences, « si j'avais voulu être réaliste, il aurait fallu faire au moins 5 ou 6 scènes de cours parce que ça ne se passe jamais dans la vie en 5 minutes ». La scène est frontale, construite comme un dialogue socratique où Géquil, tout en douceur, invite Malik à laisser de côté sa méfiance à l'égard du système éducatif qui n'enseigne pas l'essentiel.

Elle le soumet à un exercice de géométrie très simple, qu'on enseigne habituellement en 4^{ème} : quel est, entre deux points situés au-dessus d'une droite, le plus court chemin qui passe par ladite droite. L'un après l'autre, Malik et Géquil vont au tableau : la professeure tente de faire accoucher son élève d'une vérité. Le cinéaste insiste pour montrer le cheminement de Malik dans toute sa durée, nous sommes plongés dans le temps réel d'une pensée : il hésite, réfléchit, propose. Le tableau, filmé en plein écran, vient casser la grammaire du champ-contrechamp vécue comme un affrontement tout au long du film. Le tableau devient un trait d'union, le lieu d'une rencontre et d'un armistice entre prof et élève. L'eurêka ne tarde pas à surgir à la surface du plan.

C'est aussi l'implication du spectateur qui bascule avec cette scène : il n'est pas en position de surplomb mais est invité à faire l'exercice. Sa participation est totale : il épouse le point de vue de l'élève. À la fin de la séquence, Malik résume la preuve par l'absurde : tandis qu'il s'exécute, la caméra filme les portraits des grands scientifiques qui recouvrent les murs du laboratoire, comme s'ils couvaient du regard et accueilleraient dans leur monde, avec douceur et bienveillance, Malik, tout juste converti au goût du savoir.



● La visite de l'inspecteur

C'est lors de la seconde visite de l'inspecteur (Pierre Léon) que la transformation de Madame Géquil est la plus spectaculaire. Elle figure un point d'orgue, le moment où Madame Hyde influe le plus fortement, et de manière positive, sur Géquil. Le début du cours est filmé depuis le fond de la classe, nous épousons alors le point de vue de l'inspecteur, du stagiaire et du proviseur pareils à des spectateurs venus assister à une performance. Géquil demande à Roxane, la bonne élève qui passe son temps à la persécuter, d'entrer dans la cage de Faraday qui est ensuite chargée à 100.000 volts. Géquil émet une décharge électrique en direction de la cage : la scène a quelque chose de comique et d'inquiétant, comme si l'enseignante faisait prendre le risque d'une électrocution à son élève. Au fond, Hyde et Géquil sont toutes les deux présentes dans la scène, et Huppert paraît plus lumineuse et maléfique que jamais dans son chemisier rouge : Hyde, prise de pulsions sadiques à l'endroit de Roxane, qui est toutefois à l'abri grâce à la cage construite par Géquil. Les deux pulsions contradictoires qui animent Hyde/Géquil sont représentées : protéger/menacer.

Dans un second temps, les élèves sont invités à expliquer pourquoi Roxane n'est pas morte. La parole circule entre Malik et un autre lycéen, Belkacem, telle la reprise du dialogue socratique dans le laboratoire : cette fois-ci ce sont deux élèves qui accouchent ensemble de la solution tandis que le reste de la classe – jusqu'au proviseur – est attentive et silencieuse, plongée dans la réflexion. La recherche de la vérité contamine tout le monde, jusqu'au spectateur qui tente à son tour de trouver la réponse. À la fin du cours, l'inspecteur se montre impressionné par la performance de Géquil qui est enfin parvenue à produire une interaction constructive (ce que Roxane lui reprochait au début du film), il s'exclame : « on dirait que vous êtes devenue une autre personne. »

Par ces deux scènes de transmission réussie, le cinéaste a voulu filmer ce qui devrait être l'essence même du film d'école, le plaisir de comprendre, et qui est trop souvent édulcoré par son contraire dans les fictions scolaires, l'échec de la transmission. Le cinéaste s'en explique : « Il y a plein de plaisirs possibles dans la vie et dans les films : rire, pleurer, etc. Mais on oublie trop le plaisir de l'eurêka, quand on comprend soudain quelque chose qu'on ne comprenait pas avant, plaisir qui peut être très fort, pour moi bien supérieur à celui des jeux vidéo ou du sport. » ■

Hyde prend le pouvoir

● Hyde en plein jour

Madame Hyde obéit à la logique du roman de Stevenson qui veut qu'un pouvoir finisse toujours par se retourner contre son détenteur, « ce qui l'a sauvé finit par la détruire », explique Serge Bozon. Après ces scènes de cours idylliques où Géquil et Hyde parviennent à trouver un équilibre – à l'une le jour, à l'autre la nuit – le film entame une pente ascendante où Hyde commence à s'introduire dans les journées de Géquil. Car ce qui rend possible la cohabitation des deux c'est que Géquil ignore qu'elle est Hyde, celle qui a tué un jeune de la Cité des 2000. À la fin du film, on pourrait dire avec Freud que l'inconscient (la nuit) essaye de se frayer un chemin au niveau du conscient (le jour). Hyde témoigne de sa présence en écrivant sur deux miroirs successifs : « *Madame Hyde est là* » dans la cabine d'essayage du marché, puis plus tard dans les toilettes de l'école : « *Je serai toujours là*. » À deux reprises, le miroir (symbole même du dédoublement) embué brouille les contours de Géquil, font d'elle une figure sur le point de disparaître. Hyde apparaît pour la première fois en plein jour et s'en prend à Malik alors isolé dans le laboratoire personnel de Géquil – il est hospitalisé. Ayant retrouvé son autorité auprès du lycée, elle commence à comprendre qu'elle est la femme de feu et se dénonce à la police.

● Une héroïne tragique

C'est lors d'une ultime scène de cours que le combat entre Géquil et son double a lieu, on ne sait qui de l'une ou de l'autre prend la parole, surtout lorsque l'enseignante affirme à ses élèves inquiets par la présence d'une femme de feu qui sévit la nuit : « *une femme de feu ça ne veut rien dire, Madame Géquil n'existe pas*. ». Comme si de rien n'était, Géquil tente de faire un cours sur l'interaction entre gène et environnement. Sans aucun effet spécial (si ce n'est un bref éclair), Isabelle Huppert doit prendre en charge par la seule force de son jeu la lutte entre ces deux femmes : elle nous livre ses fameux moments d'absence, est gagnée par la fatigue et la fébrilité, s'effondre au sol mais persiste quand même à poursuivre son cours. La durée étirée de la scène, le silence qui s'empare de la classe, les regards affligés des élèves, alourdissent l'atmosphère : Géquil est de nouveau livrée à elle-même, comme abandonnée dans le plan et tentant de s'en sortir sans l'aide de personne. La conclusion de son cours se pare d'une tonalité sociale et désespérée lorsqu'elle s'exclame « *Il y a tellement d'environnement possible pour quelqu'un comme toi !* » – de Malik à la cage de Faraday, Hyde et Géquil ont tenté d'offrir un autre environnement aux élèves.

Le cours est interrompu par l'arrivée des gendarmes. Il faut replacer cette scène à l'intérieur du corpus qu'est la filmographie d'Isabelle Huppert, qui a souvent joué des héroïnes jugées et condamnées par la société. À ce titre, la fin de *Madame Hyde* a la même conclusion qu'un Chabrol qui a fait jouer sept fois l'actrice : si la société condamne cette femme, c'est que personne n'est parvenu à com-



prendre cette héroïne tragique. À cet instant-là, le spectateur est ainsi du côté de cette héroïne qui en voulant faire le bien, a répandu le mal – « *le mal, c'est que je détourne le bien* » (réplique de *Merci pour le chocolat*). Au fond, si Hyde/Géquil (et Huppert) n'est pas comprise, c'est que sa puissance excède les lois des hommes, qu'une sur-femme n'a pas sa place dans un monde ordinaire et doit donc en être bannie.

● Malik, un élève transformé

Quelques mois après, dans un autre lycée, Malik est debout, dans une pièce étrangement sombre alors que nous sommes en plein jour, comme si Hyde, en disparaissant, avait emporté la lumière avec elle. Debout, dans une pièce dont on comprend peu à peu qu'il s'agit d'une salle de classe, il évoque sa rencontre avec une femme qui lui a appris à « *s'intéresser aux choses de l'esprit, à avoir des projets, à être ambitieux, à trouver mon phare, grâce à elle je serai scientifique inch'alla*. »

Madame Hyde se conclut comme un hommage à cette héroïne incomprise, mais plus généralement, et pour le dire très simplement, à tous les professeurs qui ont infléchi la vie de leurs élèves. Un long détour par le fantastique accouche finalement de cette vérité simple et émouvante : que l'école, parfois, transforme autant qu'un effet spécial. Aucune ironie et aucun cynisme ne viennent nuancer ce constat : cette dernière scène rappelle que Serge Bozon ne dévie jamais de son unique enjeu : la transmission. Il démontre qu'il n'y a pas besoin de lui adjoindre des intrigues annexes (histoire d'amour prof-élève, conflits, peinture sociologique) : il s'agissait de « *rendre cinématographique l'apprentissage* » sans aucune autre béquille scénaristique.

Le professeur, perplexe face à ce récit à propos d'une femme qui porte deux noms, demande à Malik de relire l'intitulé de l'exercice : « *Illustrez dans un court récit la phrase de Tolstoï : "et il éprouvait la joie de celui qui a découvert un monde nouveau, inconnu et beau"* ». Une phrase qui, rétrospectivement, éclaire toute la trajectoire du film et aurait pu être son exergue. Sous la tragédie du maître se cache la transformation de l'élève. Nous distinguons à travers l'obscurité qu'une partie du visage de Malik a été brûlé par la main de Hyde : littéralement, il est marqué à vie par leur rencontre. ■

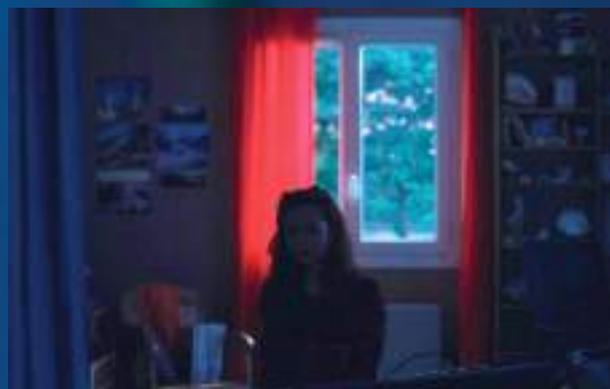
Motifs



jouer au foot avec (le porte-clés est une balle de golf). C'est à ce moment précis que Hyde intervient et ramasse la clé, comme si, jusque dans les nuits, elle s'assurait que Malik ne perde pas la clé, symbole de tout ce qu'elle lui a enseigné.

● Le rouge

La couleur rouge est omniprésente dans le film, par petites touches de plus en plus visibles : les rideaux de la maison des Géquil, le chemisier que le mari offre à sa femme pour le jour de son inspection, les carrés rouges dessinés sur un immeuble, un panneau lumineux et rougeoyant qui se trouve sur le terrain vague où les jeunes de la Cité des 2000 se rejoignent la nuit, la lune rousse qui brille le soir où Géquil est frappée par la foudre, la chevelure de Huppert... C'est une manière d'introduire le spectateur au fantastique, d'une manière qui frôle parfois le subliminal. Le rouge symbolise à la fois l'imminence d'un danger, mais aussi la vie qui revient à l'intérieur de Géquil, la force qu'elle retrouve une fois que Hyde apparaît : le jour de son inspection, elle porte le chemisier offert par son mari et semble en tirer toute sa puissance. Le rouge agit comme un contrepoint aux couleurs pastel omniprésentes (salle de classe, tenues de Géquil), c'est une sorte d'anomalie chromatique qui fait tache, exactement comme l'héroïne. Il est aussi manière de trancher avec les couleurs tout en demi-teintes du naturalisme : la manière dont *Madame Hyde* travaille le rouge (couleur anti-naturelle) rend sensible l'entreprise de stylisation du film d'école à laquelle procède Serge Bozon.



● La clé

La clé est un élément central de *Madame Hyde*, qu'on trouve dès le carton du titre où l'on distingue, juste en dessous, le dessin de la clé du laboratoire de Géquil. Elle symbolise le goût du savoir, le passage de l'ignorance à la connaissance, en somme : un chemin vers une nouvelle vie. Un objet tellement important que Serge Bozon aurait voulu l'inclure dans son titre : « *Le film a d'ailleurs failli s'appeler Madame Hyde, ou la clé du savoir, et c'est pour ça qu'au générique du début, on voit la clé du labo qu'elle va donner à Malik.* ». Lorsque Malik se rend un soir auprès des jeunes de la cité qui le fascinent, il fait tomber la clé de sa poche, les autres en profitent pour

● La main

Après une énième provocation de Malik, Géquil est sur le point de porter la main sur l'élève turbulent, mais est rapidement rappelée à l'ordre par les deux déléguées qui lui rappellent que « *les profs n'ont pas le droit de toucher les élèves.* ». Un avertissement pareil à celui d'un chœur antique qui prophétise la suite du film : c'est par le toucher que Hyde brûle ses victimes. Mais ce contact est à double tranchant dans le film, puisque Géquil parviendra à toucher Malik en un sens métaphorique : elle l'atteint, le sensibilise au savoir. Puis, quand Hyde prendra le dessus sur Géquil, elle le touchera une dernière fois, mais cette fois-ci pour le brûler. La lumière du savoir s'est transformée en feu dévorant.