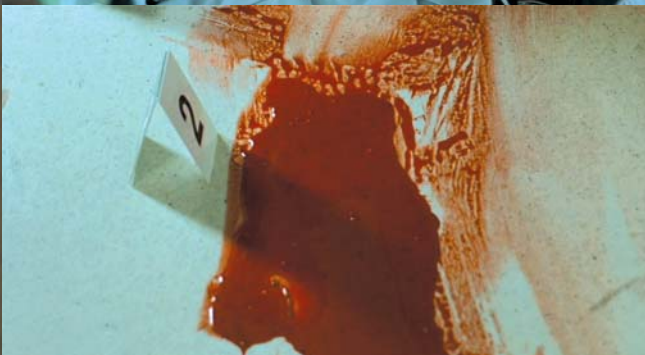


LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

XAVIER BEAUVOIS

LE PETIT LIEUTENANT



par Axel Zeppenfeld



Le quatrième long métrage de Xavier Beauvois manifeste une grande vigueur, d'abord liée à l'humour enthousiaste du « petit lieutenant » interprété par Jalil Lespert. La mise en scène fait preuve d'une efficacité et d'une précision singulières, réussissant le tour de force de mettre à plat une réalité policière qui passe pour linéaire et sans charme, sans l'isoler pour autant des affects et des mondes intérieurs des personnages. Cette

nature regardée en face, comme un document, permet de toucher au mieux le véritable propos de Beauvois, bien que celui-ci ne s'éclaire véritablement qu'en bout de course : la solitude de Caroline Vaudieu, incarnée par Nathalie Baye.

Le film confronte ainsi le spectateur à ce qui pourrait sembler l'approche cinématographique la plus simple possible : le réalisme. Mais celui-ci est au fond la notion la plus mystérieuse, pour elle-même et par les moyens qu'elle met en œuvre. Il s'agira pour nous de les analyser et de distinguer l'image du monde qui perce à travers cette austérité.

Directeur de publication : Véronique Cayla.

Propriété : CNC (12 rue de Lübeck - 75784 Paris Cedex 16 - Tél.: 01 44 34 36 95 - www.cnc.fr).

Directeur de collection : Jean Douchet. Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau. Coordination éditoriale : Thierry Lounas. Conception graphique : Thierry Celestine. Iconographie : Eugenio Renzi. Auteur du dossier : Axel Zeppenfeld. Révision : Pauline Chopin. Rédactrice pédagogique : Ariane Allemandi.

Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (9, passage de la Boule Blanche - 75012 Paris - Tél.: 01 53 44 75 75 - Fax : 01 53 44 75 75 - www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Publication septembre 2007. Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org

CAHIERS
DU
CINEMA

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

CNC

Marsatère
Culture
Communication

SOMMAIRE

Synopsis	1
Le réalisateur Xavier Beauvois	2
Genèse Document de travail	3
Chapitrage	4
Analyse du récit	5
Parti pris Ouverture pédagogique 1	6
Acteur/Personnage Nathalie Baye Ouverture pédagogique 2	8
Mise en scène Définition Ouverture pédagogique 3	10
Analyse de séquence Ouverture pédagogique 4	12
1, 2, 3 Ouverture pédagogique 5	14
Figure Ouverture pédagogique 6	15
Point technique Le hors-champ sonore Ouverture pédagogique 7	16
Filiations / Ascendances	17
Atelier pédagogique	18
Lecture critique	19
Passage du cinéma	20
Sélection vidéo & bibliographie	



À la sortie de l'académie de police, Antoine Derouère choisit de quitter sa Normandie natale pour intégrer la police judiciaire, à Paris. Enthousiaste et discret, il est rapidement accepté par ses collègues et sa supérieure, Caroline Vaudieu, alcoolique repentie. Au cours d'une enquête ordinaire sur un meurtre de SDF, le « petit lieutenant » est poignardé par un suspect. Ses collègues, bouleversés, s'efforcent d'accélérer les recherches. De désespoir, Vaudieu recommence à boire. Antoine meurt peu après. Au terme de l'enquête, la brigade se rend à Nice, où elle retrouve la trace du meurtrier. Celui-ci est abattu alors qu'il tente de s'échapper.

Le Petit Lieutenant

France 2005

Réalisation : Xavier Beauvois
Production : Isabelle Tillou
Scénario : Xavier Beauvois, Guillaume Bréaud, Jean-Eric Troubat
Image : Caroline Champetier
Son : Jean-Jacques Ferran, Eric Bonnard, Emmanuel Augeard
Montage : Martine Giordano
Décors : Alain Tchilinguirian

Interprétation

Caroline Vaudieu : Nathalie Baye
Antoine Derouère : Jalil Lespert
Solo : Roschdy Zem
Louis Mallet : Antoine Chappey
Nicolas Morbé : Xavier Beauvois
Clermont : Jacques Perrin
Patrick Belval : Patrick Chauvel

Ce livret est découpé en deux niveaux. Le premier est le texte principal, rédigé par un membre de la rédaction des Cahiers du cinéma. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques. L'accent y est porté sur la précision des rubriques, dans la perspective de dégager à chaque fois des cadres différents pour la réflexion et pour le travail : récit, acteur, séquence... ou encore : enchaînement de plans, archétypes de mise en scène, point technique, rapports du cinéma avec les autres arts, etc. Variété des vitesses et des angles d'approche : s'il veille à la cohérence, le discours ne saurait viser l'unicité. De même, l'éventail de ses registres – critique, historique, théorique – ne prétend pas offrir une lecture exhaustive du film, mais propose un ensemble d'entrées à la fois locales et ouvertes, afin que ce livret puisse être pour le professeur un outil disponible à une diversité d'usages. Signalé par les zones grisées, rédigé par un enseignant agrégé, le deuxième niveau concerne la pédagogie proprement dite. Il se découpe lui-même en deux volets.

Xavier Beauvois Filmographie

2005 : *Le Petit Lieutenant*
2001 : *Selon Matthieu*
1995 : *N'oublie pas que tu vas mourir*
1991 : *Nord*



XAVIER BEAUVOIS, JOUER LA VIE

L'œuvre de Xavier Beauvois témoigne d'une dette envers le cinéma, l'instrument et son histoire – ses films sont autant d'hommages à ce qui lui a « sauvé la vie ». Le cinéaste n'oublie pas d'où il vient : ni sa jeunesse chaotique, ni les films et personnes qui lui ont donné accès à un deuxième monde, non pas comme une échappatoire, mais bien comme un moyen de trouver sa place dans le premier. Né en 1967, à Auchel, dans le Pas-de-Calais, promis à une vie ouvrière, Xavier Beauvois découvre le cinéma en tant qu'art alors qu'il est interne à Calais. Il commence alors à s'y imaginer une place : « À force de voir des noms défiler aux généralistes, tu te dis qu'il n'y a pas que Delon » Lors de son année de terminale, le jeune homme assiste, au ciné-club de Calais, à une séance de *M le Maudit* (1931) qui lui fait l'effet d'un choc. Le film de Fritz Lang est suivi d'une analyse par Jean Douchet, critique réputé des *Cahiers du cinéma* et enseignant proche de la Nouvelle Vague. Beauvois se rend compte de la complexité des grands films et de l'ampleur des pouvoirs du cinéma. Il quitte le Nord pour Paris, encouragé par Douchet qui l'incite à filmer et l'introduit dans les milieux du cinéma. Il rencontre le critique Serge Daney, qui deviendra un ami proche, et un maître.

La voie royale

Xavier Beauvois commence à travailler comme assistant réalisateur au milieu des années 1980, auprès d'auteurs importants : André Téchiné sur *Les Innocents*, Manoel de Oliveira sur *Mon cas*. En 1986, il réalise son seul court métrage, en 16mm, *Le matou*, dont le théâtre est un hôpital psychiatrique dans lequel un chat est responsable de la mort d'un homme. Trois ans plus tard, il saute le pas du long métrage. Repassant par les chemins de son adolescence, Beauvois y incarne lui-même le destin œdipien et christique d'un jeune homme, pris dans la toile d'une famille cassée. À son personnage, il inflige l'inéluctable glissement qui sera la constante de ses films. L'accueil critique que reçoit *Nord* est digne de son ambition et de sa radicalité. Beauvois y joint déjà précision de l'écriture et enregistrement brut. Aussitôt reconnu comme une des figures importantes de sa génération, il reçoit, entre autres, les prix du meilleur premier film au festival de Florence et à celui de Montréal.



Xavier Beauvois. Ph. Coll. Cahiers du cinéma

Beauvois part alors s'imprégner de nouvelles images, en Italie, à la Villa Médicis (Académie de France à Rome), lieu de résidence et de travail pour artistes et chercheurs. Le séjour influence profondément son film suivant, *N'oublie pas que tu vas mourir*, réalisé en 1995. C'est le récit de la fuite en avant d'un jeune homme qui se sait condamné par le SIDA, de la drogue à la Bosnie, en passant par un bref répit auprès de la peinture de la Renaissance italienne. L'élan et le lyrisme du film frappent, tant y est revendiquée une pente tragique. À nouveau, le cinéaste lui-même tient le premier rôle. Bien reçu par une partie du public et de la critique, le film reçoit deux grandes distinctions : le prix Jean Vigo et celui du Jury à Cannes.

En 2001, un troisième long métrage, *Selon Matthieu* poursuit l'œuvre de mémoire cinématographique, filiale, familiale, politique de Xavier Beauvois. Outre les références à l'un des quatre évangiles, au film de Pasolini (*L'Évangile selon saint Matthieu*, 1965) et à Jean-Sébastien Bach, ce drame, dont le cinéaste confie l'interprétation à Benoît Magimel et Nathalie Baye, est toujours attentif à un certain héritage social et esthétique français.

À l'occasion, mais plus que par récréation, Beauvois est comédien pour des auteurs tels que Michel Deville (*Aux petits bonheurs*, 1993), Jacques Doillon (*Ponette*, 1995), Philippe Garrel (*Le Vent de la nuit*, 1998, dont il cosigne le scénario) ou encore, plus récemment, André Téchiné (*Les Témoins*, 2006). Ce statut peu courant d'auteur-acteur, en même temps que de légataire du cinéma d'auteur, confirme sa place singulière dans le cinéma français.

ENQUÊTE DE TERRAIN

L'origine du *Petit Lieutenant* est simple, c'est l'envie de Beauvois de « se frotter à l'idée du film de genre » (in dossier de presse). Faire un polar. « Classique », ajoute-t-il. Un souci de précision qui lui interdit de montrer ce qu'il ne connaît pas l'incite à étudier son sujet de plus près. Par respect envers celui-ci, pour savoir ce que vivent les policiers et comment. Faisant valoir son statut de cinéaste, Beauvois parvient à intégrer un commissariat parisien durant plusieurs mois. Il suit les enquêtes et met ses pas dans ceux de la brigade. Il s'imprègne de l'atmosphère, du vocabulaire et des habitudes du métier. Il sympathise avec plusieurs policiers, parmi lesquels Jean-Éric Troubat, qui deviendra le coscénariste du film, et David Barbas, futur conseiller technique : ce dernier adaptera les dialogues au plus près du jargon.

Le but déclaré de Beauvois est, pendant la préparation et le tournage, de devenir flic lui-même. Du métier de policier, il dira : « Ça me convient très bien. » Il lui a pourtant fallu s'adapter pour ne pas être définitivement exclu de ce monde, en adopter les attitudes et le langage : « Tu peux alors essayer de saisir ce sentiment : qu'est-ce que c'est que d'être flic, comment se comporter, comment vivre ? » Le cinéaste assiste même à une autopsie, afin d'éprouver et de pouvoir retranscrire ce qu'un novice ressent durant ce cruel passage obligé.

Cette méthode, outre qu'elle le renseigne sur d'indispensables détails (en l'occurrence, la surprenante délicatesse des légistes), influence considérablement son écriture : « Au début, en écrivant le scénario, je racontais à mes copains les expériences que je vivais en débutant dans la police... Puis je me suis demandé pourquoi je ne raconterais pas ce que je vois ; c'est là que j'ai eu l'idée de prendre comme héros un type qui sort de l'école, qui choisit un bon poste, qui arrive et qui découvre. On peut alors découvrir avec lui. »

Le familier et l'inconnu

Beauvois souhaite réaliser un film sur la solitude et l'alcoolisme. Son projet de polar tombe à pic pour réunir le financement d'un projet dont le vrai sujet aurait effrayé les producteurs. Il retrouve ses amis Roschdy Zem et Antoine Chappé, déjà à l'affiche respectivement de *N'oublie pas que tu vas mourir* et de *Selon*



Xavier Beauvois, le commandant de police et co-scénariste Jean Luc Troubat, le lieutenant et conseiller technique David Barbas.

Matthieu. Le rôle de Vaudieu est écrit pour un homme : c'est Jacques Dutronc qui doit l'interpréter, mais l'acteur-chanteur se rétracte peu avant le début du tournage. Beauvois parvient à convaincre Nathalie Baye (qu'il avait déjà dirigée dans *Selon Matthieu*) et réécrit le personnage pour une femme. Il trouve rigueur et précision en constituant une équipe technique stable et de confiance : « Les techniciens n'ont pas tous beaucoup de talent, donc si tu en trouves qui en ont, tu ne prends pas le risque d'en changer. ».

Si le cinéaste éprouve le besoin de protéger les conditions de son tournage, c'est aussi qu'il s'y expose à un inconnu. Parce qu'il considère que certains personnages, comme celui d'un immigré alcoolique, à la rue depuis des années, ne peuvent être incarnés par un comédien professionnel, Beauvois préfère trouver au sein du milieu dépeint la personne dont le visage et les gestes suffiront à raconter l'histoire. Ainsi, la plupart des petits rôles, comme les voyous, les clochards, les policiers (la scène au fond du couloir est improvisée avec de vrais stupés), ne sont pas affectés a priori : leur incarnation procèdera de rencontres, de « coups de chance ». De même, il semble superflu au cinéaste de reproduire des situations comme la cérémonie de l'académie, le baptême orthodoxe, puisqu'il suffit de demander poliment la permission de les filmer. Pour éprouver le sentiment de pleins pouvoirs dont certains se galvanisent sous le képi, Jalil Lespert, interprète du « petit lieutenant », avoue lui-même, lors d'une interview, avoir fait des « échappées », des contrôles de police avec faux uniforme.

À sa sortie, en novembre 2005, *Le Petit Lieutenant* remporte un succès surprise, réunissant près de six cent mille spectateurs. Il obtient une large reconnaissance critique et plusieurs prix, comme le Label Europa Cinémas à la Mostra de Venise et le César de la meilleure actrice pour Nathalie Baye.

Document de travail

Il est toujours instructif de constater les légers écarts que l'épreuve du tournage peut creuser avec le scénario original. Ceux-ci varient évidemment en fonction des metteurs en scène et des conditions de tournage. Outre quelques modifications factuelles, comme le nom du vin, quelques dialogues initialement prévus basculent ici dans le non-dit, vers une plus grande sécheresse narrative. Cf. chapitre 12 de notre découpage.

EXT. CANAL SAINT-MARTIN - NUIT

VAUDIEU et ANTOINE sont assis sur un banc du canal Saint-Martin, là où on a découvert le corps de Walesa. ANTOINE finit de rouler un joint, fume une taffe.

VAUDIEU : Le château Angéhus, c'est pas très grand. Y a une vue magnifique sur la Dordogne. C'est un cépage de merlot noir et de cabernet. Il a une belle couleur rubis foncé.

Antoine passe le joint à Vaudieu, qui prend une taffe, puis ferme les yeux pour évoquer le vin avec délectation.

VAUDIEU : C'est parfumé, boisé, une odeur un peu épiciée. Et quand tu le bois, c'est... C'est classe quoi.

ANTOINE : Moi, j'y connais rien en vin.

Un ADOLESCENT passe avec son labrador.

L'ADOLESCENT : Je peux vous en prendre une latte ?

Antoine regarde Vaudieu qui hausse les épaules. Il tend le joint à l'adolescent qui s'assied à côté d'eux pour fumer.

L'ADOLESCENT : Vous avez vu..., en ce moment c'est chaud... On peut plus faire un pas sans croiser un flic.

Antoine et Vaudieu se sourient d'un air complice.

L'ADOLESCENT : Ça craint.

L'édition DVD (Studio Canal) découpe le film en soixante et onze chapitres, nous avons préféré proposer notre chapitrage.

1. Crédits de production. Titre.

2. La cérémonie (00:00:20 – 00:03:08)

C'est la remise des diplômes à l'académie de Police. Antoine Derouère choisit son affectation : il quitte la Normandie pour la PJ de Paris. Après la cérémonie officielle, ses parents le félicitent.

3. À nous deux Paris (00:03:09 – 00:13:51)

Arrivé à Paris, Antoine se rend au commissariat où il fait connaissance avec sa supérieure, Caroline Vaudieu, et ses autres collègues. Il s'installe dans une chambre d'hôte, impatient d'entrer en action.

4. Découverte du commissariat (00:13:52 – 00:23:58)

Tandis que Vaudieu assiste à une réunion des Alcooliques anonymes, Antoine, désœuvré, s'égarre chez les stupés qui fêtent une grosse prise. Plus tard, un homme ivre mort et réfractaire est mis en cellule. Lors de sa première sortie, seul en voiture, Antoine se laisse aller à l'excitation du gyrophare.

5. Familiarisation (00:23:59 – 00:30:31)

Le soir, dans un bar. Antoine est encore plus alcoolisé que les autres ; Vaudieu s'abstient. Au poste, on annonce un cadavre trouvé dans le canal Saint-Martin. Les inspecteurs s'y rendent. Antoine reconnaît le SDF qui avait été interpellé.

6. Début de l'enquête (00:30:32 – 00:36:10)

Après avoir retrouvé l'identité de l'homme, il se renseigne, dans la rue, auprès de SDF L'un deux, Kaminski, le connaissait. Il est emmené au poste. Interrogé par Vaudieu, il avoue avoir passé la soirée avec Walesa, le mort, puis l'avoir laissé en compagnie de deux Russes, dont un certain Piotr, rencontré à la Soupe populaire. Antoine et Louis sont invités à dîner chez Solo, un collègue.

7. Les joies du métier (00:36:11 – 00:40:44)

Après avoir assisté à l'autopsie de Walesa, Antoine, accompagné de Louis, fait sa première planque

devant la Soupe populaire où pourraient apparaître les deux Russes. Rien à signaler.

8. Retour aux sources (00:40:45 – 00:44:26)

En Normandie, Antoine passe la soirée avec sa femme. Ils se disputent à propos de son départ. Plus tard, marchant sur la plage avec son père, il évoque ses impressions du métier.

9. L'Anglais dans l'eau (00:44:27 – 00:47:00)

Retour à Paris. Toujours au bord du Canal, la brigade est appelée pour constater une nouvelle agression. Cette fois, l'Anglais attaqué a pu être sauvé par un passant. Antoine suspecte le même duo russe. En visite à l'hôpital, pour prendre des nouvelles de la victime, Vaudieu et Antoine font plus ample connaissance.



10. La routine (00:47:01 – 00:51:24)

Le soir, Vaudieu est seule chez elle. Au matin, elle semble mélancolique. A l'hôpital, l'Anglais témoigne : ses agresseurs sont bien les deux Russes. Après un rapport fait au juge avec Vaudieu, Antoine et Solo emmènent Kaminski pour un portrait robot.

11. Rendez-vous (00:51:25 – 00:54:53)

Vaudieu et le juge discutent dans un club de jazz. Ils se connaissent de longue date. En voiture, elle hésite à monter chez son ancien amant. Finalement, ils se séparent, d'un commun accord.

12. Vaudieu choisit Antoine (00:54:54 – 01:01:39)

Vaudieu emmène sa brigade interroger un homme qui a fait les vendanges avec Walesa et Piotr. L'homme donne le nom du domaine. Elle décide

de s'y rendre avec Antoine. Flânant près du canal, Vaudieu lui offre du cannabis. Complices, ils fument dans la rue. De retour au poste, Vaudieu parle de sa lutte contre l'alcool et de la perte de son fils. Vaudieu et Antoine prennent le train. En consultant le registre du vignoble, ils trouvent le nom de famille de Piotr et l'adresse de son foyer de l'époque.

13. Investigations (01:01:40 – 01:06:01)

De retour au commissariat, Vaudieu demande à Louis et Antoine de visiter tous les foyers de Paris. Dans la rue, Kaminski reconnaît Piotr sur la photo de groupe donnée par le propriétaire du vignoble. Tandis que Louis et Antoine commencent leur tour des foyers, les autres se rendent à une adresse pour intercepter l'un des hommes du registre. Une fois au poste, celui-ci donne le nom de l'autre Russe : Pavel.

14. Foudroyé (01:06:02 – 01:10:32)

Lassé, Louis s'autorise une pose et commande une bière à un comptoir, tandis qu'Antoine interroge le réceptionniste d'un autre foyer. Trouvant un Pavel dans le registre, Antoine décide de monter seul. L'homme lui ouvre la porte et se sachant au pied du mur, l'attaque de plusieurs coups de couteau. Louis trouve Antoine étalé sur le sol et appelle une ambulance.

15. Profil bas (01:10:33 – 01:12:35)

Les collègues de Louis décident d'être solidaires : ils le couvriront. Il est désarmé.

16. Rechute (01:12:36 – 01:19:56)

À l'hôpital, le médecin annonce à Vaudieu un pronostic pessimiste. Le soir, elle entre dans un bar et replonge. Titubante, elle sonne à la porte du juge. Le lendemain, Vaudieu se réveille sur le canapé. Le juge essaie de la rassurer, mais elle reste silencieuse. À l'hôpital, elle rend visite à son jeune collègue, dans le coma.

17. Louis assume (01:19:57 – 01:23:46)

Interrogé par la police des polices, Louis s'en tient à sa version : il a bu un café mais il admet avoir laiss

sé Antoine seul. Vaudieu confirme sa version. Louis range ses affaires et dit adieu à ses collègues avant son transfert. Vaudieu insiste auprès de son supérieur pour poursuivre elle-même l'enquête.

18. Filature (01:23:47 – 01:28:12)

Après une visite à l'hôpital, Vaudieu, en voiture avec ses hommes, attend la sortie de Piotr devant un immeuble. Supposant qu'il va rejoindre Pavel, ils décident de le suivre. Vaudieu et Solo, repérés, commencent une course poursuite. L'homme entre dans le métro mais Morbê l'intercepte à une sortie.

19. L'enquête s'accélère (01:28:13 – 01:34:40)

Piotr est interrogé sans ménagement puis mis en cellule ; l'interprète traduit les messages laissés sur son portable. Après une autre visite à l'hôpital, Vaudieu apprend que Pavel a reçu plusieurs appels de Nice. Par ailleurs, il appelait Piotr d'une borne située à côté d'une église orthodoxe.

20. Au temple (01:34:41 – 01:36:41)

Vaudieu et Solo s'y rendent alors qu'un baptême a lieu. Le prêtre n'a aucune information. En sortant, Vaudieu écoute ses messages : Antoine est mort.

21. Requiem (01:36:42 – 01:42:05)

Elle se recueille devant son cadavre, à la morgue. À l'enterrement, Julie, la femme d'Antoine, s'éloigne de la cohorte, fantomatique. Chez le juge, Vaudieu désespère de retrouver Pavel. Plus tard, elle quitte la salle des AA, excédée.

22. La piste de Nice (01:42:06 – 01:48:15)

En écoutant les appels de Pavel à l'homme de Nice, Vaudieu comprend qu'il est déjà sur place. Ils s'y rendent. La police locale l'a repéré dans un hôtel. La brigade d'intervention force la porte de la chambre, Pavel tente de s'enfuir par la fenêtre mais Vaudieu, qui attendait en bas, l'abat. Seule sur la plage, elle erre, accablée, le regard perdu.

23. Générique de fin (01:48:16 – 01:50:40)

LES DEUX VISAGES DE LA POLICE

Le Petit Lieutenant connaît un bouleversement qui atteint son point de non-retour, peu avant la fin du film, lorsque Vaudieu apprend la mort de son jeune protégé et, telle Phèdre, s'effondre sur sa voiture. Ce basculement permet un examen symétrique du récit qui, loin de le rendre binaire, suggère plusieurs axes de lecture. Parmi eux : l'expérience prend le pouvoir sur la jeunesse, la dépression sur l'excitation, la paresse sur l'enthousiasme, la matière sur l'esprit, le Sud sur le Nord – de la Normandie à Paris, jusqu'à Nice. Pour produire ces contrastes, Beauvois n'a pas recours à des procédés édifiants ; la construction enchaîne les nouveaux éléments d'histoire les uns aux autres, par la seule nécessité de la conséquence. Soumis à une logique du détail, les personnages semblent à peine responsables de ce qui leur arrive. Une partie du récit consiste à montrer Antoine et Vaudieu dans des situations similaires, afin de dévoiler les gouffres que le temps et les histoires créent entre des personnes par ailleurs proches. Beauvois fait l'archéologie factuelle d'un désarroi. Du point de vue de Vaudieu, la catastrophe de la perte d'Antoine a, en revanche, l'effet d'un miroir déformant.



Les parallèles se croisent

Sans être strictement comparées, des figures sont répétées et mises en relation. Les solitudes d'Antoine et de Vaudieu d'abord, que Beauvois oppose et superpose. Celle du jeune lieutenant est un retrait synonyme d'impatience – dans l'ombre, il attend son heure. Lorsqu'il regarde la télévision, c'est en jouant avec son arme comme un gosse (assez peu intéressé par le film : *Liberté Oléron*, Bruno Podalydès, 2001), tandis que Vaudieu cherche de son côté à se divertir, sans succès, en zappant frénétiquement. Leurs deux marches sur la plage sont à plus grande distance, mais non moins remarquables dans leurs échos. Bien que sous un ciel sombre, la promenade d'Antoine et de son père est un échange agréable et spirituel. Le dernier plan du film cadre pour sa part une Vaudieu de face, sans horizon et baignée dans une lumière rosée, aux antipodes du bleu-gris de la plage normande d'Antoine.

Avec une ampleur encore plus grande, une quasi-symétrie, deux séquences sont renvoyées dos à dos : la cérémonie à l'académie et le baptême, peu avant la fin. La première relève ostensiblement de la mise en scène exagérée, au sens propre comme au figuré. La deuxième est formellement et thématiquement affranchie. À partir des conditions de son tournage (improvisées), cette célébration joyeuse, vue par une Vaudieu vacillante, paraît obscure. Digressive, en rupture avec la nouvelle vitesse de l'enquête, la séquence est conclue par un prêtre sans réponse. Ces deux "baptêmes" tracent la ligne dramatique : du cadre rigide des institutions et des idées préconçues à l'étourdissement du réel, au vertige des possibles.

Destin et contingences

Autant que par le spectateur habitué aux films de genre, la fiction est explicitement attendue par les personnages : de par leur métier mais aussi comme un espoir, un excitant pour leur vie. Pourtant, à l'image

de l'enquête, les seuls avancées décisives interviennent par des accidents : le meurtre d'abord, l'Anglais dans le canal, enfin l'agression d'Antoine. Comme dans *Psychose* (1960), le héros tombe pour que l'on puisse passer « aux choses sérieuses » : le méchant chez Alfred Hitchcock, la solitude de Vaudieu pour Beauvois. À plusieurs reprises, dès avant le drame, le cinéaste montre le désœuvrement, et les fades espaces qui entourent Vaudieu, comme un appel d'air à la tragédie : tout est prêt, qu'elle vienne. Sa détresse, qui s'exprime enfin lorsqu'elle parle de son fils mort de méningite à l'âge de sept ans, sert aussi le portrait d'un monde alcoolique, allant chercher son relief à l'horizon des comptoirs.

Bien qu'il formule un appel à la compassion, notamment dans le plan final, comme François Truffaut pour Antoine Doinel dans *Les 400 Coups* (1959), Beauvois partage avec Hitchcock un goût pour l'humour noir : il aime cultiver l'ironie du sort du démiurge. En sous-texte, renouvelant des procédés de tragédien, il annonce le programme : tout en montrant le plaisir d'être flic, il retourne contre elle-même l'impatience du petit lieutenant. À plusieurs reprises, le crime est évoqué comme une réjouissance ; « *Il n'y a plus qu'à espérer que les Russes remettent ça* », dit Antoine, peu avant qu'ils ne remettent ça, effectivement, à ses dépens. Une partie de l'intensité dramatique se situe dans cette programmation discrète, insidieuse. À force d'attendre la fiction, Antoine l'obtient, au détour d'un urinoir et d'une bière. À force de refuser le quotidien, il trouve la mort.



AU RISQUE DE LA TRAGÉDIE

Le Petit Lieutenant décrit avec sécheresse une routine policière longuement observée au préalable. Or le problème d'Antoine, c'est justement la routine, le quotidien. Les partis pris et la mise en scène reposent sur l'affrontement de points de vue, de tempéraments différents face au banal, essentiellement pour faire le constat de la défaite d'une vision du monde, de l'insuffisance des clichés à l'épreuve de la réalité, illustrée par le parcours du petit lieutenant. Julie, sa femme, représente tout ce que l'ambition d'Antoine Derouère a dû laisser derrière lui. Avec les mêmes caractéristiques qu'un alcoolique, qu'un joueur invétéré, qu'un dépendant quelconque, le petit lieutenant se coupe de toute une partie de la réalité et avance à l'aveugle vers un monde supposé meilleur. Avec bonne humeur, il accepte d'abord les indécidables de son métier, mais n'aura jamais le temps d'y ajuster complètement ses désirs toujours vifs.

Images et déception

Un collègue, croisé dans l'escalier, dit d'Antoine qu'il a « *l'uniforme dans la tête* ». Il exprime par là son mépris de la standardisation, de la mécanisation du métier de policier. Antoine a encore bien d'autres choses dans la tête. Paris, d'abord, et sa mythologie, ses images d'Épinal. De ses premiers pas dans la capitale, Beauvois retient les pavés, surplombés de la haute stature d'une église, illustrant la douce candeur et les lieux communs d'un héros de roman d'apprentissage. Dans sa tête encore, il y a le fétichisme lié à l'imagerie qui colle à son métier, les objets (pistolet, gyrophare, portrait-robot, etc.) qu'il découvre avec lenteur et minutie. Il a choisi Paris ; s'il avait pu, il serait allé dans le Far West éprouver ses fantasmes épiques.

Déception. C'est le sujet de Xavier Beauvois : comment l'on se prend au piège de ses représentations. Film après film, le cinéaste raconte la persistance de sché-



Sergio Leone sur le plateau d'*Il était une fois en Amérique*.

mas mentaux préexistants, d'images du monde qu'il faudra confronter au réel, au risque de la tragédie. Les légendes, les films que le « petit lieutenant » s'était fait de son métier n'ont plus lieu que sur les affiches qui tapissent les murs du commissariat. *Il faut sauver le soldat Ryan* (Steven Spielberg, 1998), *Il était une fois en Amérique* (Sergio Leone, 1984), *Podium* (Yann Moix, 2005), sont omniprésents – autant que l'art de la Renaissance dans *N'oublie pas que tu vas mourir*

– mais ne font qu'affadir les lieux, les renvoyer à leur quotidienneté.

Le monde proposé ici, c'est le poste, c'est Louis, c'est Morbè. Le premier paresse à l'en- vi quand l'autre surjoue le flic réactionnaire, voire raciste. Au mieux, un doucereux mélange de mollesse administrative et de cynisme découragé. Mis à part les quelques moments de solitude où il s'extrait de ce quotidien et se rêve héros ou escroc, Antoine voit son romantisme s'écraser contre des cadres rigides et prosaïques. Même l'enquête, qu'il embrasse pourtant avec enthousiasme, n'est qu'une litanie de petits règlements sans grâce.



Bien qu'elle soit essentielle et partie prenante du récit, elle ne fait que suivre, à distance, convergence lointaine des histoires individuelles.

Le seul grand moment d'aventure d'Antoine survient presque par jeu, ou par défi. Seul, par la force des choses, il s'offre le frisson de monter en cow-boy à la chambre d'un suspect. À cette unique occasion, les images répondent à la tension, à la dangerosité de la situation. C'est tout l'esprit aventureux, cinématographique, du héros qui est ainsi accusé par la mise en scène. Ailleurs, le film s'efforce de neutraliser les situations, de les traiter comme communes, même lorsqu'elles sortent de l'ordinaire, telle l'arrestation finale (chapitre 22).

À ce titre, Vaudieu donne sa couleur au *Petit Lieutenant*. C'est à la mesure de son découragement que se constituent le désengagement et la froideur du récit et de



Nord de Xavier Beauvois.

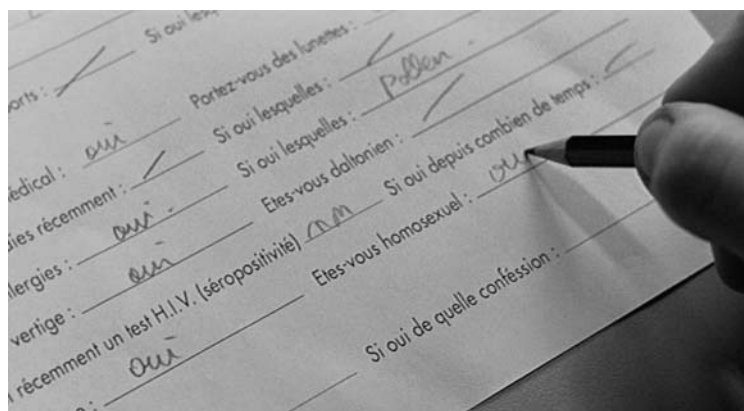
la mise en scène. Au reste, ce n'est pas tant la neutralité du réel qui est reproduite ici, que la différence des points de vue : celui d'Antoine puis celui de Vaudieu, en particulier. C'est ce dernier qui prendra donc le dessus, moins dupe et répondant à une vision plus adulte : celle de l'auteur.

Programme fatal

Mettre en évidence ce qui dirige les actions, c'est peut-être le mystère de ce réalisme, de ce vrai. Une nouvelle énigme se présente alors : quels sont les moyens pour un cinéaste d'arriver à ce dévoilement phénoménologique de l'âme, du fond humain des choses ? Beauvois a des solutions dramatiques et plastiques. Dans *Nord*, les drames et les sordides épreuves familiales suivaient une logique inversée, un « œdipe à l'envers » selon l'auteur. En effet, après que la mère s'est, de sa propre initiative, introduite dans le lit de Bertrand pour le masturber, c'est le père lui-même qui se donnera la mort devant lui. Dans *N'oublie pas que tu vas mourir*, le film annonçait avec une grande ironie le destin tragique de son personnage. Pour éviter le service militaire, le personnage cochait les cases du formulaire qui pourraient le faire réformer (toxicomanie, homosexualité...).

Sans qu'il le sache, c'est ce programme qui allait se réaliser par la suite. Beauvois a bien compris qu'entre le lieu commun et l'universel, il n'y a qu'un pas esthétique, le plus grand qui soit. De la mythologie, qui est le stade enfant, au cliché, stade adulte, il y a un chemin, celui du petit lieutenant. L'ironie de ses précédents films, un fatalisme programmé, est présent chez Antoine, peut-être avec une plus grande cruauté encore. À plusieurs reprises, le jeune homme montre des signes d'impatience quant aux futurs crimes qui lui seront proposés. Il ignore qu'il est lui-même au menu des réjouissances.

Quelques détails disent tout du monde qui attend le petit lieutenant. Ce qui sépare son histoire d'un quelconque destin, ce qui la distingue de la tragédie, au sens propre, c'est l'origine cruellement accidentelle des événements et des choix. Sa mort n'est que la conséquence d'une suite de petites choses : un peu de zèle, une bière. Avant cela, Antoine avait choisi son métier à cause des films, de même que Solo l'avait choisi en admiration pour son grand-père, pris pour



N'oublie pas que tu vas mourir de Xavier Beauvois

un flic alors qu'il n'était que vigile. Au regard des précédents films de Beauvois, les personnages du *Petit lieutenant* ne sont plus en position de se définir eux-mêmes. Tout lyrisme est devenu impossible. Une distance se creuse entre leurs penchants, auxquels ils ne peuvent se soustraire, et la possibilité d'une destinée. Beauvois leur interdit la consolation minimale de s'approprier ce qui leur arrive. Constamment, une telle conjonction de prédispositions fatales et de hasards renvoie le spectateur à sa propre condition.

Le Petit Lieutenant se termine sur un long plan de Vaudieu, marchant sur la plage. Le regard caméra de Nathalie Baye résume l'échange constant que le film propose avec l'extérieur, la réalité. Ce regard n'est pas un moyen artificieux de prolonger la vie du personnage après la fin du récit, il figure la continuité qui, pour Beauvois, existe entre la vie et le cinéma. Le spectateur continuera le film.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 1

Raccords qui déchantent

Étudions les effets du montage : on pourra relever un certain nombre de raccords qui dessinent furtivement la pente d'une désillusion. A la séquence dans la chambre louée où Antoine manipule son arme, captivé, succède l'entraînement au tir où le retour brutal à la réalité (raccord « cut » et violence sonore des coups de feu) s'accompagne d'un jugement négatif : les tireurs sont mauvais, *dixit* l'instructeur. Étudier de même l'enchaînement entre la fête chez les Stup' et la déposition de la pharmacienne blasée. Un visage las efface soudain les rires ; au son, un étrange dialogue d'un plan à l'autre : « *A la tienne ! / Vous n'avez pas l'air très choquée...* » Autre exemple, le retour aux sources d'Antoine, en deux temps (chapitre 8), chez sa femme puis sur la plage. Deux visions : « *Montre moi tes seins* », émerveillement amoureux ; puis raccord sur l'évocation d'un autre spectacle, terriblement cru cette fois-ci : « *il y avait le foie, les poumons, le cœur... comme chez le boucher !* ». Ainsi, Beauvois réussit à imprimer une inflexion désenchantée à l'articulation même des séquences d'un récit tragique.

Nathalie Baye Filmographie sélective

- 2007 : *Le Prix à payer*
(Alexandra Leclère)
- 2005 : *Le Petit Lieutenant*
(Xavier Beauvois)
- 2003 : *Les Sentiments*
(Noémie Lvovsky)
- 2001 : *Selon Matthieu*
(Xavier Beauvois)
- 1999 : *Vénus beauté (institut)*
(Tonie Marshall)
- 1990 : *Un week-end sur deux*
(Nicole Garcia)
- 1985 : *Détective*
(Jean-Luc Godard)
- 1984 : *Notre histoire* (Bertrand Blier)
- 1979 : *Sauve qui peut (la vie)*
(Jean-Luc Godard)
- 1978 : *La Chambre verte*
(François Truffaut)
- 1977 : *L'Homme qui aimait les femmes*
(François Truffaut)
- 1976 : *La Dernière femme*
(Marco Ferreri),
Le Plein de super
(Alain Cavalier)
- 1974 : *La Gueule ouverte*
(Maurice Pialat)
- 1973 : *La Nuit américaine*
(François Truffaut)

NATHALIE BAYE, MYSTÈRE DU NORMAL

Interviewé par la chaîne Arte, Xavier Beauvois s'est appliqué à bien marquer la différence qu'il voit entre acteurs et comédiens. À l'entendre, Nathalie Baye fait partie de la première catégorie, la seule, selon lui, respectable. Dans le dossier de presse du *Petit Lieutenant*, le cinéaste précise : « *Ce que j'aime beaucoup chez elle, et c'est pour ça que ça colle bien avec moi, c'est qu'elle est très forte, puissante, intelligente, énergique, mais qu'elle a l'air tellement fragile. Son côté petite danseuse me touche beaucoup.* »

La simplicité de Nathalie Baye tiendrait-elle à ce qu'elle est, dans le cinéma, à sa juste place ? Fille du regard, de deux parents peintres bohèmes, elle se rêve d'abord ballerine. Enfant dyslexique, elle abandonne ses études à quatorze ans et commence par danser, en école d'abord, à Monaco puis à New York. Rentrée à Paris, elle visite un cours d'art dramatique pour voir ce qui s'y passe. Après avoir fait ses gammes avec René Simon, elle suit les cours du Conservatoire et en sort deuxième prix. Elle manifeste déjà cette qualité décisive qui la portera vite à rencontrer les personnalités essentielles : elle inspire confiance. Truffaut lui offre son premier rôle important, dans *La Nuit américaine* (1973). Malgré sa courte expérience, elle tient un rôle central dans ce célèbre récit de tournage : celui de la scripte (directement inspirée de Suzanne Schiffman), par qui tout ou presque passe. Bondissante, elle marque par son entrain. En 1977, toujours pour l'auteur des *400 Coups*, elle prête sa voix à l'énigmatique standardiste de *L'Homme qui aimait les femmes*. Elle donne ensuite la réplique au cinéaste dans un de ses films les plus singuliers, *La Chambre verte* (1978).



Les années 1970 sont l'occasion de nombreuses rencontres avec de grands metteurs en scène : Maurice Pialat, pour *La Gueule ouverte* (1974) ; Alain Cavalier, pour *Le Plein de super* (1976) ; Marco Ferreri, pour *La Dernière Femme* (1976). Durant les années 1980, Nathalie Baye poursuit une carrière très active. Se concentrer sur les films d'auteur n'empêchait pas alors les acteurs de devenir des stars. C'est sous ce titre qu'elle est présentée au générique de *Détective*, son deuxième film avec Godard après *Sauve qui peut (la vie)*, en 1979. Le cinéaste utilise son visage comme l'un des grands instruments plastiques du film. Les gros plans permettent à l'actrice de démontrer sa force d'expressivité à partir d'un visage invariable. Sans un sourire, sans un pincement, sans une vague de visage, l'intensité de son regard suffit.

La meilleure

Quel est le secret de cette discrétion devant la caméra, cet effacement des intentions, qui fait dire à Jean-François Balmer : « *Nous, tous ses partenaires de Conservatoire, avons toujours considéré Nathalie comme la meilleure actrice.* » ?

La retenue, en tous cas, à ne pas imposer sa personnalité, fait de son corps un intermédiaire idéal pour le cinéma. Cela la différencie de Jean-Pierre Léaud, présent lui aussi – mais refusant toute incarnation – au générique de *Détective*. Le mot revient souvent, lorsque ceux qui la connaissent parlent d'elle : Nathalie Baye est dénuée de narcissisme, défaut que l'on pardonne pourtant souvent aux acteurs (aux comédiens ?).

Son assurance vient d'une certitude, partant d'une détermination : celle de durer. Peu encline à se décourager, elle se sait plus déterminante que les désirs





La Gueule ouverte de Maurice Pialat. Ph : Films de la Boetie/Coll. Cahiers du cinéma



La Chambre verte de François Truffaut. Ph : Les Artistes Associés/Coll. Cahiers du cinéma



Sauve qui peut (la vie) de Jean-Luc Godard. Ph : MK2 Diffusion/Coll. Cahiers du cinéma



Détective de Jean-Luc Godard. Ph : A.A.A./Coll. Cahiers du cinéma

de tel ou tel cinéaste. Sur son visage maintenant moins juvénile, sa sérénité est immanquable. La douceur consolante, qui se voyait déjà sur les gros plans de Godard, contemplations de ce visage doré comme une plage, s'est encore accrue depuis qu'une deuxième partie de carrière lui offre des rôles qui se diversifient et enrichissent sa personnalité.

Bien qu'on ne l'imagine toujours pas interpréter des personnages dangereux, la palette s'élargit au comique, dans un registre toujours réaliste. Dans *Vénus beauté (institut)* (1999), de Tonie Marshall, elle trouve un répertoire assez nouveau, pas tant dans la retenue que dans la mesure, qui est tout l'enjeu du comique. Le dosage joue particulièrement au niveau de la voix. Par des variations de timbre, jouant sur les figures imposées de la colère, elle affirme sa personnalité ; elle maîtrise la distance qu'il s'agit de prendre avec son image installée de femme française.

Nathalie Baye est surtout un sourire, à demi passé ou bien franc, mais s'estompant déjà. Il est régulier, pas en rictus, ni hypocrite : tourné au loin. Le pincement

s'y mue parfois en rayonnement, dans une disposition certaine au charme élégant, ou dans le mutisme, la désincarnation totale du personnage, presque d'elle-même. Son talent tiendrait-il à ce qu'elle ne se met jamais en scène, ni son regard ni ses gestes ? À croire qu'au lieu d'emplier son regard d'intentions, elle se contente de regarder.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 2

La femme-flic

Le personnage de la « femme-flic » tend depuis quelques années à devenir un archétype audiovisuel (cinéma et télévision). Le talent de Nathalie Baye se manifeste dans une interprétation affranchie des règles imposées comme de leur contre-pied, choix qui serait encore une dépendance à la norme. Etudions les traits du stéréotype, puis analysons le jeu de Baye. En France, on peut faire naître ce personnage en 1979, avec *La femme flic* d'Yves Boisset. Miou-Miou interprète un inspecteur dont les qualités doivent beaucoup à sa féminité : sensibilité à la détresse, probité infaillible face à un monde d'hommes endurcis, machos ou corrompus. A la télé, Julie Lescaut ne se virilise pas, elle reste une maman attentive. Beauvois reprend le propos classique : « *Attention messieurs, il va falloir être poli, ça va pas être facile...* » ; ainsi que la mystification : « *Voici Madame Super flic, fille de Super Flic !* ». Mais Baye est d'une sobriété absolue, comme si elle avait gommé tous les traits attendus. Elle apparaît d'abord dans un gros plan, qui donne à voir un regard un peu vide, puis une médaille, non honorifique mais catholique. Un personnage de femme, avec un métier, mais surtout un mystère.

Définition(s)

“Mise en scène” est une notion ambivalente, dont l'emploi recouvre généralement trois significations complémentaires mais bien distinctes. La première est tirée de l'origine théâtrale de l'expression : “mise en scène” signifie alors une certaine manière de disposer entrées, sorties, déplacements des corps et organisation des décors dans un espace donné – au théâtre la scène, au cinéma le champ. La seconde est un transfert scénique de cette origine vers le cinéma seul : la “mise en scène” serait le langage, l'écriture propre au cinéma – la preuve de son existence en tant qu'art. La troisième est un autre décentrement de cette origine, cette fois moins vers l'art du cinéma que vers ses artistes, “mise en scène” désignant dans ce cas les moyens par lesquels un cinéaste imprime sa marque aux films qu'il tourne – une affirmation de singularité, un effet de signature en somme.

ENTRER DANS LE MONDE

Une habitude partagée par maintes fictions actuelles, européennes en particulier, est d'assumer de nombreux points de convergence avec le documentaire. Si tel est aussi le cas de Xavier Beauvois, ces points ne jouent pas, au sens plastique, dans la mise en scène. Il ne s'agit pas de reproduire artificiellement les attitudes et mécanismes du filmage spontané, du simple enregistrement d'une action. Beauvois tente de rendre un document, sans pour autant faire appel aux diverses marques du tournage “à vif” (caméra tremblée, cadrages approximatifs ou flous, faux raccords, zooms, etc.). Sous couvert de touche documentaire, les mises en scène de ce genre sont au fond rudimentaires. Quand elles rendent le monde à son strict potentiel spectaculaire, Beauvois organise, lui, plusieurs vitesses, plusieurs intensités de découpage autour de ses personnages. Sans être une collection de subjectivités, la réalité de son film est constamment pénétrée de plusieurs mondes intérieurs.

Intensité du cadre

La disposition du plan, dans *Le Petit Lieutenant*, relève d'une organisation plus précise, adaptée et structurée du découpage et du cadre. Premier constat : dans la logique du film policier, le cinéaste met en place une dialectique de l'ordre et du désordre. En corrélation avec les conditions de tournage, qui balancent entre scènes très écrites et prises sur le fait, les paysages intérieurs des personnages sont assumés de près par le cadrage. Suivant leurs dispositions d'esprit, les lignes de force, la rigidité des mouvements (humains et de caméra) varient, sans jamais corrompre le réalisme. Essentiellement, dès que l'image relève d'une organisation, d'une géométrie excessive, c'est en conséquence d'un malaise. Beauvois traque ainsi les cadres rigides, les systèmes, les pensées préconçues des personnages à l'échelle du plan.



Plus que de simplement figurer un enfermement ou une aliénation sociale, Beauvois s'efforce de suivre « son » chemin (cf. “Point de vue, parti pris”) : vers la déception des images, vers un relâchement des cadres mentaux, à la fois libérateur et tragique. La première séquence de défilé à l'académie de police exprime le modèle d'une telle recherche, l'étalon de ce monde schématique qu'il s'agira ensuite de déconstruire ou de confronter. L'uniforme n'est pas seulement « dans la tête » d'Antoine, mais bien aussi dans la logique de la mise en scène.

Bien que le premier plan de la séquence montre une salle remplie de policiers dans une confusion apparente, les uniformes – pantalons noirs et chemises claires – séparent le cadre en deux parties distinctes et stables. Peu de désordre dans ce grouillement. Les plans suivants, composés de lignes strictes, de files d'attente, de colonnes sur papier ou au tableau, sans parler des coiffures d'officier, des dictionnaires monocordes et saccadées, préfigurent la géométrie compliquée du défilé des diplômés. D'une durée de deux minutes trente, cette première scène est exemplaire d'un film qui ne cesse de jouer sur la densité fluctuante du cadre, sur sa capacité à rigidifier ou à détendre le récit.



Il n'est pas surprenant que les murs du commissariat parisien soient composés de « cases » : affiches, papiers collés au mur, écrans d'ordinateur, etc. Les cellules faites de vitres carrées se prolongent vers les étages supérieurs. De même, les teintes pâles (bleu, blanc) de l'appartement de Vaudieu sont les couleurs de son renoncement. L'ex-alcoolique est comme emmurée dans un système complexe de lignes, de briques, face au drapé blanc, dans la chambre mortuaire, devant le cadavre d'Antoine.

Beauvois met cette rigidité accablante en balance avec d'autres types de scènes droitement désorganisées. Alors, chaque geste ou visage raconte une histoire



différente. Deux exemples. L'arrivée des quatre inspecteurs dans le restaurant (chapitre 3) est l'occasion d'un plan où l'œil peut s'attacher à suivre chacun des personnages, sans grande profondeur de champ, étalés sur l'ensemble du cadre : Morbé discutant à gauche avec un client, Antoine encore mal à l'aise, etc. Plus loin (chapitre 10), lors de la première discussion avec le juge, lorsque celui-ci dit à Vaudieu de l'appeler, Solo et Antoine se lancent un regard amusé qui contribue à ajouter des dimensions supplémentaires, des histoires dans l'espace filmé.

Immanence

La précision et la singularité du style de Beauvois tiennent notamment à ceci : sans que l'efficacité du polar en soit altérée, le cinéaste s'intéressera toujours plus aux émotions des personnages qu'à la situation elle-même. Cette liberté, que peu de metteurs en scène s'autorisent, consiste à parfois se désaxer, quitte à ne pas montrer ce vers quoi, spontanément, on tournerait la tête. Pourtant, Beauvois n'est pas cinéaste de l'ellipse, de l'intervalle, de la suggestion, prompt à laisser se dérouler l'essentiel à côté du cadre. Le plan représente au contraire tout ce qu'il y a à voir.

En conséquence, la pensée du film ne va pas au-delà de ce qui est filmé, de ce qui compte immédiatement pour le cinéaste ; au cours d'un dialogue, lorsque les choses dites n'atteignent pas directement les personnages, Beauvois suit cette exclusion avec la caméra. Au fond, il se veut particulièrement attentif à eux, curieux, proche de leurs impressions ; ennui, préoccupations, etc., ces sentiments prennent le dessus sur la logique académique de la séquence. Du coup, le film ne crée pas de deuxième espace mental, à partir de ce qui n'est pas cadré. Le plan n'est jamais contaminé de l'extérieur par cet ennui, ces préoccupations, etc. Du hors-champ, en effet, seul le son a souvent son importance, pas cependant pour ouvrir à un monde parallèle, non filmé : plutôt pour enrichir le plan d'une plus grande expressivité, comme le ferait une musique (Cf. « Point technique »). Beauvois crée une continuité entre le film et la réalité, de sorte que l'on puisse douter du lieu exact du réel. La mise en scène s'intéresse si peu au hors-champ, à un éventuel espace théorique, qu'elle en devient immédiate. Le film affirmant

être tout ce qu'il y a à voir, le spectateur trouve un nouveau rapport de continuité avec le film : dans le hors-champ, au contrechamp des personnages.

Démètre en scène

À partir de la double mise en scène du défilé à l'académie, Beauvois cherche à dévoiler, révéler les structures. Comme Robert Bresson avant lui, il traque la faticité du redoublement que constitue la mise en scène d'un monde qui en est déjà une. Cette volonté radicale était à l'origine d'un cinéma indépendant de tous les autres arts, à commencer par le théâtre. Pour mieux comprendre cette intuition bressonienne, il faut aborder le problème du gros plan et invoquer le philosophe Gilles Deleuze, pour qui, dans *L'Image-mouvement*, « il n'y a pas de gros plan de visage, le visage étant lui-même un gros plan. » On pourrait le dire autrement : le visage est déjà une scène. Filmée, la scène est redoublée.

Le gros plan survient alors, dans *Le Petit Lieutenant*, lorsque le sujet est en prise avec une double mise en scène, celle du film et la sienne, intime. Le gros plan de visage est utilisé à deux occasions : lors de la projection romantique du danger qu'éprouve Antoine juste avant son agression ; et lors du désespoir final de Vaudieu, vertigineux aussi, sur la plage. Avec la même distance qu'il y a entre réalité et monde, Beauvois creuse, au cœur de son plan, l'écart qu'il y a entre la neutralité du réel et la diversité des subjectivités. Soudainement isolés par un plan de coupe, les individus s'y voient renvoyés à leur solitude. Les paroles dites « hors champ » deviennent alors lointaines : à première vue frontale, la mise en scène se met d'abord au service des affects. Dans le réalisme, il ne s'agirait donc pas de proposer le meilleur simulacre de réalité possible, mais de trouver des moyens de mise en scène pour pénétrer les mondes des personnages.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 3

Casting naturaliste

L'aspect « documenté », sinon documentaire, du film se perçoit rapidement, alors même que le filmage en refuse les tics. À quoi cela tient-il ? En grande partie à la réussite du casting des personnages secondaires, négligés dans les mauvais films, primordiaux dans les bons. Laissons les élèves explorer leurs souvenirs du film sans leur révéler d'abord les clés de la méthode Beauvois. Après discussion, on peut visionner des extraits faisant la part belle au personnage secondaire. Rencontre de SDF dans la rue, interrogatoire de Kaminski (chapitre 6). Ou encore Piotr et l'interprète russe (chap 19). Les élèves doivent deviner le « truc » de ce tour de magie naturaliste. L'acteur est naturel parce qu'il joue son propre rôle : les clignements d'yeux de Kaminski, par exemple, sont « réussis » parce qu'ils sont l'effet d'une authentique nervosité. Ce choix de casting audacieux, « acteurs » non professionnels face à un petit noyau de stars, est une des prouesses du *Petit Lieutenant*, non une paresse de cinéaste dilettante. Le personnage de Kaminski existe avec force, par la vertu de longs plans fixes cadrés serrés, quand dans la vie réelle le « SDF » n'est plus qu'un sigle.

ENFIN DE L'ACTION

Chapitre 14 du découpage, de 01:06:02 à 01:10:32

Bien qu'elle n'installe pas de suspense à proprement parler, la séquence des coups de couteaux est une des plus expressives et des plus tendues. En comparaison de celle de l'arrestation à Nice, cette scène varie notamment les valeurs des cadrages, moins pour insinuer un danger que pour insister sur la vision romantique, bientôt froidement séchée, qu'Antoine a de son métier. La mise en scène entre dans l'action pour reproduire la vision, inspirée des films, que le héros a de sa fonction.

Une aventure anodine

Dans les séquences qui précèdent, l'enquête s'est accélérée. Pour la première fois, deux événements sont montés en parallèle : la visite des foyers et l'arrestation d'Anton, puis son interrogatoire. On retrouve alors Louis et Antoine, caméra embarquée, *embedded*, à l'arrière de la voiture (1). Le plan pourrait lancer une dynamique d'action. Pour l'instant, encore privé d'aventure, le spectateur assiste au débat entre l'inertie de l'un et la curiosité de l'autre. Louis manifeste sa fatigue et son désir d'interrompre les recherches. Antoine le convainc de visiter un dernier foyer. Ce premier plan pourrait occasionner une certaine méfiance : pourquoi le film revient-il vers leur prospection, si l'action n'avance pas ? La séquence doit relancer le récit.

(2) La voiture arrive de face et se gare. Les deux flics sortent, la caméra suit Louis disant à Antoine de le rejoindre une fois vérification faite, avec un court panoramique vers la gauche, comme si on allait le suivre au comptoir. Ce léger mouvement de caméra induit la trivialité de cette dernière petite routine. Les messages sont contradictoires : rien ici ne porte à croire que cet épisode sort de l'ordinaire.

Une courte ellipse conduit au fait : au plan suivant (3a), Antoine est déjà devant l'ordinateur du réceptionniste et trouve le nom de l'homme recherché. Filmer ce qui précède aurait induit un suspense dans la séquence ; la logique est ici un paradoxe de récit sec et sans fard (on va d'un élément signifiant à un autre, sans gonflement du temps) et de mise en scène qui joue le jeu du polar.

Dérèglement

Antoine demande au réceptionniste de ne pas prévenir Pavel et part, suivi en panoramique, chercher son collègue au café (3b). Une urgence s'insinue. La rupture créée par l'ellipse et la surprise de trouver le meurtrier sur le registre, la caméra portée et l'agitation d'Antoine

font monter la cadence. On voit, à travers la porte vitrée, le petit lieutenant commencer à traverser la rue.

Le plan 4 répond étrangement au précédent. Comme si les espaces – lieu d'enquête, lieu de repos –, les niveaux – sérieux, pas sérieux –, se confondaient soudainement, Antoine apparaît dans un champ pratiquement identique à celui qu'il vient de quitter. Posée à même distance de l'action, la caméra filme son entrée par une porte également vitrée. Perte des repères, aplatissement des régimes, ce jeu de miroir presque surnaturel trouve un écho sur le visage d'Antoine, perplexe en l'absence de Louis, et comme désorienté par l'illusion d'optique. La caméra fait un panoramique vers le comptoir et le demi posé là, souverain et seul.

Toujours en réponse à ce dérèglement spatial, Beauvois fait un raccord original : le sujet filmé regarde hors champ, la caméra « panote » vers l'objet en question. Puis, coupe sur le sujet de départ (5) : le personnage est dans l'urgence, au pied du mur, comme si la mise en scène l'enjoignait à prendre une décision rapide. Notons qu'Antoine est laissé seul et abandonné : le café, les tables, le comptoir sont curieusement vides et silencieux. L'effet sur le spectateur est concret. Contraint d'agir par la mise en scène, celle de lui-même qui le détruit, Antoine se retourne et ressort du café.

D'un pas pressé il se dirige, au plan 6, de l'entrée du foyer vers l'ascenseur. Devant celui-ci, il se montre inutilement impatient, plus par envie d'y aller seul que par discrétion. L'irrationnel de son comportement annonce le tragique à venir et incite le spectateur à une nouvelle méfiance. Celle-ci se voit confirmée par le plan suivant. En 7a, se faufilant dans le couloir, Antoine glisse, spectral, vers la chambre 443. La caméra se rapproche. Le danger est encore relativisé par les échos de la mise en scène : la même impression avait déjà affleuré lorsqu'il avançait dans les couloirs inconnus du commissariat, vers la fête des stupés (chapitre 4). Aucune verticalité, aucune hiérarchie entre les dangers, tout est aplati. L'accélération répond seulement au romantisme du héros.

Resserrement

Antoine arrive, hésitant, à la porte. Il tape, patiente puis retape. L'ouverture (7b) produit un nouveau plan à l'intérieur du plan. Les cadres dans le cadre sont, pour Beauvois, signe d'enfermement. Quasiment des cercueils. Au plan suivant (8), le resserrement du cadre (dans la séquence, mais surtout à l'échelle du film) assure le

léger gonflement de la tension. Antoine a un regard nouveau, comme rendu mal à l'aise par la proximité de la caméra.

En 9, Pavel fait mine de ne pas reconnaître Piotr sur la photo ; il paraît inoffensif, on est presque rassuré par sa placidité. Il y a contradiction entre cet homme qui semble prisonnier de sa chambre, acculé par les pas pressants du lieutenant vers l'intérieur et les contrechamps d'Antoine filmé serré, caméra portée. Le plan 10, en particulier, est brutal tant il fragilise la position dominante qu'a Antoine sur la scène. Cadré bizarrement, de trop près, le gros plan semble hors sujet. Il est encadré une dernière fois, en souvenir, déjà mort.

En inversant l'axe des champs lorsqu'Antoine passe, en amorce, à droite du cadre, la mise en scène poursuit la confusion, la perte des repères du héros (11). Tout se passe vite, mécaniquement : l'homme se dirige vers une étagère, un autre contrechamp (12) montre Antoine qui attend, presque soulagé. Puis, partant d'un gros plan sur le couteau à cran d'arrêt activé (13), l'assassin, animé d'une terrible force, enfonce plusieurs fois l'arme dans le ventre du petit lieutenant. Au-delà de la déflagration, l'étrange ballet des deux hommes est traversé d'une grande tristesse. Plus que tordu de douleur, le visage d'Antoine incarne le tragique de la situation : la compréhension de ses fautes, de sa condition semble lui arriver en bloc. Un léger faux raccord rompt alors le spectacle pesant de sa chute. En 14, il s'effondre à demi résigné, avant d'avoir un sursaut défensif lorsque Pavel lui prend son portefeuille. Après que celui-ci est sorti du champ, Antoine tente de se redresser, mais le froid enregistrement de la caméra restée "debout" réduit l'espoir du spectateur de le voir revenir.

Les deux plans suivants accusent la situation : Louis arrive dans le foyer (15), encadré lui aussi par les éléments du décor, puis dans le couloir (16). La logique du travelling arrière permet cette fois une découverte plus rationnelle, tournée vers l'ouverture (du champ), que le piège de l'arrivée d'Antoine.



1



2



3a



3b



4a



4b



5



6



7a



7b



8



9



10



11a



11b



12



13



14



15



16

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 4

Coupable témérité

Quel est l'enjeu de la séquence ? L'exercice à proposer sera le suivant : à partir de toutes les remarques formelles tirées de l'analyse filmique, chercher à déduire son sens global. Ou pour le dire autrement, que semble vouloir affirmer Beauvois, par ces choix esthétiques singuliers ? On peut déjà noter que la séquence fonctionne en deux temps. D'abord une accélération du rythme qui fait attendre une épreuve, dont on espère qu'elle sera pour Antoine l'occasion de révéler enfin son héroïsme. S'il parvient à arrêter le suspect, quel coup de maître !, puisqu'il est seul. Dans les récits de bataille mythique, le héros est glorieux parce qu'il vainc en solitaire, face au nombre ou à la surpuissance. Ici, le dévouement est d'autant plus dramatique qu'il correspond à un total retournement de situation. Rien dans le montage ni la mise en scène n'a construit de suspense inquiétant ; pas de montage alterné, par exemple, insistant sur la dangerosité du Méchant, prêt à dégainer... Le fait d'arme est refusé au héros virtuel qui se métamorphose, dans le deuxième temps de la séquence, en victime de sa propre bêtise, coupable de sa témérité.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 5

Contre-exemple

La belle sobriété de cette séquence apparaît d'autant plus nettement a posteriori, lorsqu'on connaît l'ensemble du film. Quelle séquence constitue le pendant de celle-ci, qui sera donc perçue relativement à la première ? Fin du chapitre 21, à la réunion des A.A., Alain, toujours aussi sombre, obtient à nouveau la parole. Repassons la séquence, puis discutons. Ce deuxième volet est-il réussi ? Quelle différence avec le premier ? L'attitude d'Alain, évidemment. Mais si la première est de tonalité sombre, qu'en est-il de celle-ci ? Les élèves auront peut-être du mal à être critiques, s'ils postulent que l'auteur a toujours raison. Le professeur peut alors parler de l'écriture en trois temps de toute œuvre de cinéma. Première étape : le scénario. Souvent écrit à plusieurs. Puis le tournage, qui apporte l'infinité des détails imprévus. Troisième phase : le montage. Beauvois s'est peut-être demandé, avec son monteur, s'il fallait garder cette scène très « démonstrative », où la souffrance se verbalise en une colère excessive parce qu'injuste. Il a choisi de la garder, mais le spectateur a le droit de se poser la question.



1



2



3

MISE À PLAT

Au début du chapitre 4, de 00:14:33 à 00:15:32

Après que quatre des hommes de la brigade, dont Antoine, ont participé à une séance d'entraînement au tir, l'intérêt se porte sur Caroline Vaudieu, assistante à une réunion qui paraît d'abord étrangère au reste du film : quelques personnes se tiennent la main en cercle et font une sorte de prière. Une autre réunion aux Alcooliques Anonymes aura lieu plus tard (chapitre 21), lorsque l'espoir aura quitté la supérieure du petit lieutenant. Ce court passage est à la fois révélateur de la morale de Beauvois et programmatique de la construction du récit : quasiment son sommaire.

Un homme tient un discours encourageant sur sa lutte contre l'alcoolisme, il dit son abstinence depuis neuf ans. Le ton est relativement gai. Pourtant, à bien l'écouter, rien de très positif n'est énoncé. L'homme exprime, en substance, son sentiment de n'avoir pas évolué depuis qu'il ne boit plus. La parole est ensuite donnée à Alain. Mutique, il est le témoin de l'inexprimable du film, de l'impuissance face à une nature dominante et aux pulsions, alcooliques ou plus largement destructrices.

Indifférence

1 : l'homme de droite, Jean, plutôt à l'aise, apparemment habitué, décrit ses efforts et ses difficultés avec l'abstinence. Pendant ce temps, Alain, prostré, persécute un petit objet entre ses doigts. Sa présence, à gauche, ouvre le plan et le discours de Jean à une certaine trivialité. Seul dans le plan, Jean aurait paru plus seul mais aussi plus touchant. Là, il joue un jeu social.

2 : contrechamp au discours de Jean, un plan de coupe sur Vaudieu crée la césure avec le témoignage suivant. L'expression de Nathalie Baye y est quasiment neutre ; elle est pourtant traversée d'un discret pincement de bouche, et son regard s'abaisse avec une légère tristesse. Elle paraît compatissante, à l'écoute. Beauvois n'utilise pas ce plan de coupe classiquement, comme respiration, mais, là encore, pour filmer ce qui l'intéresse, c'est-à-dire l'écouter au détriment du dit. Le contenu du monologue devient alors secondaire. À la fin du plan, la thérapeute donne la parole à Alain.

3 : le plan paraît long. Alain se mure dans le silence, au bord des larmes ; finalement, il fait signe qu'il n'est pas capable de parler. La stratégie de Beauvois est caractéristique : par rapport au monologue précédent, il ne change pas d'échelle de plan. Bien que le régime émotionnel soit soudainement bouleversé, la caméra se place à même distance des deux intervenants.

Partant d'une morale, d'un détachement paradoxalement attendri, Beauvois propose un exercice de sobriété. L'usage aurait voulu que le plan du silence d'Alain fût rapproché, ou du moins filmé autrement que le précédent ; l'homme aurait été isolé dans le cadre, par réflexe grammatical ou pour appeler l'émotion. Beauvois condense sa mise en scène en trois plans : la mise à plat des échelles, des situations dans la construction d'un espace brut quoique potentiellement commun.

Ce plan a un autre effet : tout comme la présence d'Alain renvoyait à la partition sociale du monologue de Jean, la présence de celui-ci pendant le silence de l'autre l'isole d'autant plus. La proximité de son voisin souligne la convention sociale et accroît l'imperméabilité de sa condition. Comme un indice de plus, ces deux plans font écho au volontarisme de la première partie du film (1) et à la détresse de la deuxième (3). Ils formalisent le miroir déformant évoqué plus haut : cette indifférence est, avant tout, le point de vue morne et écrasé de Vaudieu (2).

FEMMES de flic

Il est difficile de reprocher à un film de mettre en scène son héros policier dans des situations de la vie de famille, dans le domaine privé de l'histoire ; spécieux d'y dénoncer une paresse, une facilité à créer une profondeur ou de simples respirations dans le récit. L'insistance et la constance, cependant, qu'ont les polars à faire incarner cette vie parallèle du héros, familiale, à travers les sempiternelles plaintes d'épouses désœuvrées, comme amputées d'une partie d'elles-mêmes, confinent souvent à la simple commodité. Certains films sont en revanche emblématiques d'une tradition, presque d'un code de genre : l'épouse comme contrechamp à une vie d'action.

À défaut d'être partie prenante de l'histoire, quel rôle jouent ces femmes dans la mise en place, la construction du personnage principal ? Force est de constater que les cinéastes s'accordent dans leur quasi-totalité à représenter leur héros, avec leur conjointe, dans une relation conflictuelle. La dispute est un motif récurrent. Parmi les griefs, l'absence revient avec une terrible régularité. Souvent laissée seule, et inactive, la femme (très rarement l'homme) se plaint d'être abandonnée au profit d'une enquête obsédante, un peu comme si une instance extérieure reprochait au film de persister dans son scénario. Julie (Bérangère Allaux, vue dans *For Ever Mozart*, Jean-Luc Godard, 1996), la femme d'Antoine, est à ce titre exemplaire. Laisseée là, elle paraît un élément lointain et secondaire, au mieux utile lorsque son époux lui demande de montrer ses seins, comme un prisonnier autorisé à voir une femme.

Superflue, Julie ? La séquence du couple est courte et unique, mais elle atteint et influence l'ensemble du film. L'épouse ajoute une dimension supplémentaire au récit. Loin de bouleverser le héros, la dispute contribue à sa fuite en avant, à son désir d'ailleurs et d'aventure. Une séquence suffit à contaminer le film entier du surmoi qu'Antoine voudrait ignorer. Julie représente la partie du monde que fuit tout héros, celle du quotidien, celle des gens heureux qui n'ont pas d'histoires. En se disputant, les flics et leurs épouses font les récits.

Contamination conjugale

Chez John McTiernan, le "motif" de l'épouse est superficiellement renouvelé. Le cinéaste américain fait tenir à la femme le rôle de l'absent. Le résultat est toute-



Piège de cristal de John McTiernan



Heat de Michael Mann

fois le même. Dans une dispute courte mais marquante, au début de *Piège de cristal* (1988), Bruce Willis et Bonnie Bedelia s'accusent mutuellement de ne pas être là pour l'autre. Le combat du héros contre les terroristes va ainsi pratiquement se doubler d'une comédie de remariage, et la conquête du territoire sera désormais autant policière que sentimentale.

Heat (1996), de Michael Mann est plus emblématique encore. Comme souvent chez le cinéaste, le statut de héros est ici disputé par l'ensemble des personnages, pour la plupart déchirés par leur vie conjugale. En conséquence, le film tisse un véritable réseau de couples et de disputes. À force, discrètement, par bribes, *Heat* devient tout autant une étude de mœurs qu'un polar. Le monde parallèle à l'action peut alors devenir un réel contrepoids.

Dans *Le Petit Lieutenant*, Beauvois assume pleinement la nature de ce protagoniste peu aimable. Le cinéaste joue le jeu du personnage sacrifié. Ici comme ailleurs, la confrontation est marquante parce qu'un peu difficile, inconfortable pour le spectateur : une autre manière de couper l'élan héroïque du film.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 6

Variations autour de la femme

Étudions le personnage de Julie, en le confrontant aux trois autres éléments féminins. On montrera qu'un personnage se définit structurellement, par un jeu de différence ou d'écho avec les autres. Il y a la chef, Vaudieu, dont l'importance est telle qu'il lui revient d'énoncer le titre : celui-ci, en effet, renvoie à la fois au héros masculin et à celle qui invente son surnom, « le petit lieutenant » (chapitre 5). Le titre instaure donc implicitement un lien privilégié et ineffable entre le jeune homme et cette amoureuse impossible (Antoine s'avoue séduit mais « *under age* »).

Autre niveau, les mères assumées (rôle plus douloureux pour Vaudieu). La mère admirative (chapitre 2) et la logeuse (chapters 3 et 7) regardent Antoine avec un œil naïvement ébloui, fantasmant sur l'uniforme ou le statut social prestigieux (celui de « *Maigret* », qui voit de « *beaux crimes* »). Julie, l'épouse, apparaît en dernier dans l'ordre du récit, et demeure la grande absente. Par contraste avec les trois autres femmes, elle est celle qui ne s'illusionne pas sur le métier de flic, voire celle qui accuse, d'un regard (vers Vaudieu, à l'hôpital) ou d'un départ (lors de l'enterrement).

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 7

L'insoutenable perception sonore

Parlons avec les élèves de la séquence la plus dérangementante : la dissection. Inutile de la visionner à nouveau, ils s'en souviennent. Première question : à quelle séquence précédente fait-elle écho ? Chapitre 3, au dialogue entre Antoine et Morbé. Le flic « facho », joué par Beauvois lui-même, prend un malin plaisir à instruire le novice en lui montrant des photos de cadavres éventrés, cette « *bidoche* » qu'il a choisie en n'allant pas chez les Stups. Le cinéaste Beauvois n'hésite pas à avoir recours au gros plan sur ces images dures, qui mettent le spectateur à la place du jeune homme. Sous-texte implicite : « Si tu n'aimes pas le réalisme, fallait pas aller voir un film de Beauvois ! » Du coup, qu'attend-on dans la séquence de dissection (chapitre 7) ? Un horrible spectacle, et l'on se prépare à fermer les yeux. Mais rien n'est montré, Beauvois coupe au moment de l'incision. Et pourtant, à quoi tient l'effroi ? Au hors-champ sonore, qui fait imaginer le pire, la boîte crânienne écartelée. Belle démonstration des pouvoirs suggestifs du son au cinéma.

LE HORS-CHAMP SONORE

À ne pas confondre avec le son *off* (extra-diégétique, qui n'appartient pas à l'espace-temps filmique), le son hors champ est simplement celui qui vient de ce qui n'est pas cadré. *Le Petit Lieutenant* fait une utilisation notable de ce procédé qui, dans la plupart des films, sert simplement la fluidité du découpage. Premier type d'occurrence : dans le dialogue. Souvent, chez Beauvois, alors que l'un des personnages parle, l'attention est portée sur celui qui écoute. Le sens de ce qui est dit devient alors secondaire. Le son hors champ inverse les rapports habituels d'écoute. Lorsque la parole est filmée, les deux protagonistes sont comme coupés l'un de l'autre : celui qui parle, à l'image, et celui qui écoute, absent du plan. L'interlocuteur est mis à part et l'attention au discours est unilatérale. En revanche, lorsque la parole est hors champ, le personnage qui est filmé et celui qui parle sont tous deux présents : l'un à l'image, l'autre par la voix. On est alors plus proche d'un vrai dialogue.

Comme l'ensemble du non-filmé, le son hors champ n'a pas une grande valeur informative chez Beauvois. Il a cependant une importance formelle indéniable. Issu de l'extérieur du cadre, il ajoute une profondeur, une strate supplémentaire au filmé. *Le Petit Lieutenant* est, à ce titre, parcouru d'exemples : lors des réunions aux AA de Vaudieu (cf. « 1, 2, 3 ») ou lors des échanges sociaux auxquels participe Antoine, la parole hors champ contribue à isoler les personnages filmés.

Cette technique réalisée avec un son direct (pas en studio) particulièrement maîtrisé est édifiante lorsque Vaudieu découvre le sang laissé par Antoine, dans la chambre du foyer : le procureur tient alors quelques considérations adminis-



tratives à l'extérieur du cadre. A cet instant, cette parole monocorde, dérisoire face à l'abattement de Vaudieu, est un bruit de fond administratif, au lieu des violons, renouvelant les moyens plastiques expressifs à partir du réel.

Par ailleurs, à plusieurs reprises, des bruits de fond aident subtilement ou plus ostensiblement à comprendre, à situer les émotions des protagonistes. Au dernier plan, en l'absence de musique *off*, le bruit des vagues ajoute une dimension lancinante, paisible aussi, de l'ordre du perpétuel, au jeu de Nathalie Baye. Un peu plus tôt, juste avant qu'elle n'apprenne la mort de son lieutenant, retentit dans la rue la sirène du mercredi des pompiers. C'est une idée très ingénieuse de Beauvois, non seulement pour situer la mort d'Antoine dans le temps et ainsi lui conférer une plus grande prégnance, mais aussi pour intensifier l'accablement qui affecte Vaudieu et Solo.

Enfin, dernier exemple, un peu plus tôt encore : lors du baptême orthodoxe, des cris de bébé retentissent alors que la caméra s'intéresse au malaise de Vaudieu. Celle-ci saisie par la douleur, comme devant la mort de son protégé, a un vacillement de faiblesse. Devant le baptême, cette célébration à la fois douce et cruellement ironique, elle panique. Indirectement, les cris de bébé hors champ évoquent la perte de son fils.

Le son hors champ contribue donc habilement à la constitution d'un espace plus vivant ; surtout, il ouvre le film à une plus grande abstraction, une plus grande expressivité. Les bruitsages et les dialogues ont la même fonction musicale. En l'absence d'orchestre, ils ajoutent une strate supplémentaire à ce qui est filmé ; ils participent à l'immanence de la mise en scène.



CINÉMA-INTERROGATOIRE

Pour illustrer la grande proximité du *Petit Lieutenant* avec un autre polar français, on peut faire correspondre quelques extraits de la critique qui avait été écrite, en 1985, par Serge Toubiana (n° 375), alors rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*, de *Police*, de Maurice Pialat. Ce texte pourrait valoir pour *Le Petit Lieutenant* : « Chez lui, la pratique documentaire se situe à la fois en amont du film, au moment de l'écriture : le scénario est fondé en partie sur l'enquête, sur l'immersion complète dans un milieu (c'est le cas de le dire), pour subir ensuite, lors du tournage, l'épreuve du plan, de la séquence. Les éléments de réel au sein desquels se noue la fiction, cette poisse du réel qui caractérise les films de Pialat, sont également soumis à l'épreuve de vérité du tournage. »

L'inspecteur Mangin, joué par Gérard Depardieu, mène l'enquête dans un univers spécifique et souterrain, celui du trafic de drogue dans le milieu nord-africain de Paris. L'attention portée à l'enquête n'est pas la même jusqu'au bout, tenue comme un fil ; elle s'efface peu à peu au profit d'une attention aux sentiments des personnages. La première partie s'efforce de dépeindre, mieux, d'intégrer, par les moyens de la fiction, ce milieu et ses usages, au ras du métier, au fond du commissariat. *Police* s'ouvre par l'interrogatoire d'un indic, source manifeste d'inspiration pour ceux de Beauvois, comme un exercice condensé de captation du vrai, de direction d'acteurs, par jeu, celui du policier et du voyou : « En fait, ce n'est pas tant le documentaire qui doit faire peur à Pialat, que d'être taxé de cinéaste sociologique. Ce qu'il n'est rigoureusement jamais. [...] Le regard n'est pas sur, il est dedans, caché, tordu, c'est un regard-mouvement, qui fait corps »

D'un point de vue formel, le cinéma de Beauvois réaffirme et systématise les stratégies de Pialat. Toujours dans l'article de Toubiana : « C'est curieux, cette manière de filmer qu'a Pialat, de s'interdire par exemple les plans de coupe, les brefs inserts qui servent dans le cinéma courant, à donner un coup de pouce à l'histoire, et qui sont le plus souvent des plans où s'absentent les personnages principaux ; des plans sans enjeu, qui



Police de Maurice Pialat. Ph : Gaumont/Coll Cahiers du cinéma



n'existent que pour fournir au spectateur certaines informations nécessaires à la compréhension du film. Son système, lui, est à la fois plus fort mais assez contraignant, chaque séquence doit porter en elle-même sa logique, sa durée, dégager son sens et sa vérité... Aucun plan pour aérer, informer le spectateur, dire où se situe le regard - comme on dit, le point de vue de l'auteur. »

Beauvois, l'homme de tournage, tient cependant à marquer sa différence, lorsqu'il affirme ne pas vouloir installer, comme Pialat avec ses acteurs, un climat propice au psychodrame ; le cinéaste disparu en 2003 passait en effet pour avoir des procédés un peu brutaux. À partir de la chute programmée de Mangin, Pialat accompagne un détachement progressif comparable à celui de Vaudieu. Alors que le personnage de Depardieu perd pied et se désintéresse de l'enquête, aveuglé, se sacrifiant à une relation impossible avec Noria (Sophie Marceau), Beauvois laisse à celui de Nathalie Baye un point d'ancrage : la traque du coupable. Pourtant, rien n'empêche son exclusion

progressive du monde, tout aussi solitaire mais plus abstraite encore que celle de Mangin. Une fois l'enquête arrivée à son terme, la policière se retrouve d'ailleurs d'autant plus perdue et désœuvrée que son unique but est atteint. Les deux fins sont très analogues : au dernier plan, Depardieu, perplexe, a le même regard vers la caméra ; sa mélancolie finale laisse néanmoins des questions en suspend (morales, sentimentales) et un lyrisme toujours irrésolu.

L'ANTI-POLAR

Pour que les lycéens puissent apprécier *Le Petit Lieutenant* à sa juste valeur, il convient de les préparer, avant la projection, à la vision de ce « drôle de polar » qui ne manquera pas de les dérouter. Autre possibilité, ne rien leur dire, et discuter ensuite avec eux à partir de leurs impressions. L'objectif sera de les amener à dresser une typologie du genre policier, en prenant appui sur leurs connaissances des séries télé populaires (*Navarro*, *Julie Lescaut* ou *P.J.*). Dresser un tableau des codes et stéréotypes permettra de mettre en lumière l'écart entre le film étudié et la « norme grand-public ». Au terme de la réflexion, les élèves devraient alors comprendre que *Le Petit Lieutenant* déçoit peut-être les attentes initiales, mais comble aussi, à sa façon, l'amoureux du genre.

Partons de la définition donnée par Olivier Marchal, réalisateur de *36, Quai des Orfèvres* (2004) film policier à grand succès. « *Le polar est une boîte à fantômes : la nuit, les interdits, les personnages qui rêvent d'être des héros, les mecs qui pleurent, bref tout ce qui sort du quotidien... Je conçois qu'on veuille se frotter à la réalité mais moi ce qui m'intéresse, c'est ce qui la sublime.* » Traduction : un bon polar divertit et fascine.

Quels reproches les élèves adresseront-ils au *Petit Lieutenant* ? Ils protesteront que le film est « ennuyeux », lent, terne, qu'il ne se passe rien, que nul mystère ne vient pimenter l'intrigue, nul conflit électrifier les relations humaines. Pire, aucune course-poursuite spectaculaire ni le moindre soupçon d'intrigue amoureuse ne seront concédés.

Première originalité du film, en effet, l'absence de schéma narratif classique. Dans la série policière, l'action est déclenchée par un « incident », crime ou délit, dont on va chercher l'auteur pour que justice soit faite. Le déroulement narratif suit les soubresauts de l'enquête, égare le spectateur à travers des fausses pistes avant le dénouement final, précédé d'une intervention musclée de la police. Chez Beauvois, pas de mystère à élucider pour le spectateur voulant jouer au détective. Au milieu du récit, Vaudieu s'en plaint elle-même : aucune première pièce

au puzzle de l'énigme, « *on n'a rien, rien, rien !* ». C'est justement ce désarroi, cette impuissance impatiente ou douloureuse qui intéresse Beauvois, et dont il veut capter les effets sur les deux personnages principaux.

Mais les choses ne sont peut-être pas si simples. Alors que le subtil portrait de femme « forte et vulnérable à la fois » semble devenir le vrai propos du film, en plus d'une méditation sur la solitude, Beauvois fait volontiers glisser le récit vers des figures imposées du genre. Tout comme le commissaire Meurteaux dans la série *P.J.* ou Borelli dans *Navarro* sont deux anciens alcooliques, Vaudieu est en lutte avec elle-même pour ne pas replonger. De même, le bar est le contre-champ traditionnel du commissariat où les équipes se retrouvent quand l'action se relâche. Beauvois ne déroge pas à la règle, avec des scènes de convivialité entre collègues, puis de déchéance désespérée pour l'héroïne, après la bière fatale prise dans le « café d'en face ». Enfin, Nathalie Baye en flic solitaire, meurtrière et mutique, s'inscrit bien dans la lignée des grands justiciers fatigués ; son personnage manie l'arme efficacement dans la scène d'action finale, mais souffre trop d'avoir tué pour pouvoir remettre elle-même l'arme dans son étui. Plus Bogart que Lescaut, en définitive.

Sans adhérer totalement au genre, mais loin de s'en démarquer radicalement, Beauvois fait donc au polar une déclaration d'amour adulte, en tant que genre noble qu'il ne s'agit pas de renouveler en profondeur, mais qui demande au spectateur d'être conscient de son pouvoir de fascination trompeuse.



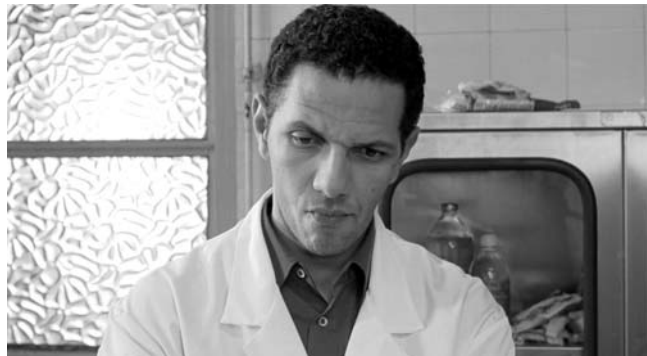
LES EXILÉS

Transcription de l'analyse du film par Jean Douchet, en bonus du DVD.

« [...] Pour elle, la solitude est un poids terrible à supporter car elle est quasiment sans espoir. Ce que nous fait ressentir cette teinte bleuté qui éclaire le décor. Son métier de policier est le seul recours qu'elle ait. Elle le fera consciencieusement, obstinément, pour masquer le grand vide de sa vie. La rêverie de son Paris n'a rien à voir avec celle d'Antoine, elle est peuplée de regrets, teintée de tristesse et plonge dans la mélancolie. Et pourtant leurs deux solitudes vont se rencontrer. Pour lui, elle est comme une sœur qui se substitue à l'épouse absente. Pour elle, il a l'âge qu'aurait le fils mort à sept ans. Une complicité affectueuse s'établit entre eux pendant le court moment où ils enfreignent les lois et les devoirs du métier. Les autres personnages réagissent, eux aussi, au thème de la solitude. Ainsi Solo, le beur, qui veut ignorer le racisme et pour qui le strict respect de la vie professionnelle est la seule solution pour vaincre la solitude des défavorisés, s'intégrer totalement à la société, vivre et rendre heureuse sa famille. Autre type de personnage, le flic facho, celui qui non seulement encage les lézards mais surtout enferme, protège, échauffe sa solitude dans des idées une fois pour toutes arrêtées, bloquées. [...] Portrait maintenant du flic fonctionnaire que le métier ennue et passe après son indépendance. Cette façon de revendiquer cette solitude chérie contre un certain idéal social de la police en fera le judas de l'histoire. Mais Beauvois étend son thème sur tous les personnages... On comprend dès lors la nécessité de la présence insistante de



l'alcool et de l'alcoolisme dans le film et de ce cri de révolte désespéré contre l'hypocrisie du groupe considéré comme médecine miracle. Seule Vaudieu, dans son profond désarroi, comprend le message. En traitant ainsi tous les personnages sur ce thème majeur, Beauvois évacue l'idée même de danger qu'affectionne, bichonnée, le polar traditionnel... »



Salué par la critique française, *Le Petit Lieutenant* a pourtant assez peu été l'objet de regards attentifs. Heureuse d'y saluer l'effort de réalisme et l'immersion minutieuse dans cet univers mal connu, parce que trop souvent codifié par le cinéma, une partie de la presse en a négligé les subtilités et la profondeur.

Le mentor et ami de Xavier Beauvois participe sur le DVD du *Petit Lieutenant* à un captivant exercice d'analyse à partir d'images du film. Sous la forme écrite, le texte n'en perd pas son acuité, ni la minutie de son style. Douce ironie, probablement, pour Beauvois, de voir son film analysé par l'éminent professeur qui, à Calais, lui révéla son envie de faire du cinéma. On perçoit bien, ici, l'affection de Douchet pour son protégé.

L'extrait embrasse le regard fondateur de Beauvois sur ce film : la solitude. Le point de vue de Douchet est frappant, dans la mesure où il s'attarde sur chaque personnage à travers ce même prisme : il met ainsi en avant l'unité du film. Il rappelle au passage les thèmes qui, bien que parfois survolés, forment le matériau vivant, l'ancrage du *Petit Lieutenant*, à fleur de comptoir : le racisme discret mais caractérisé qui a entravé Solo, le personnage, autant que Roschdy Zem, l'acteur ; certains esprits obtus ou paresseux (pour le moins) ; la méchanceté de la rue. Toutefois, dépassant les particularismes, Douchet réaffirme que la place de l'auteur est au croisement de ces diversités, attentif à ce que les personnages ont en commun.

LE NATURALISME

On l'a dit, *Le Petit lieutenant* trouble par l'impression matérielle, quasi tangible qu'il laisse. Dans la longue histoire du réalisme, il serait intéressant de chercher les origines de ce réflexe français. Un terme littéraire vient rapidement à l'esprit, lorsqu'il s'agit d'interroger cette tradition. Le naturalisme, avant d'être une notion de la littérature, appartient à la philosophie. Pour Gilles Deleuze, dans *Logique du sens* (1969), « *Nature s'oppose à mythe. [...] Le premier philosophe est naturaliste : il discourt sur la nature, au lieu de discourir sur les dieux... Jamais on ne poussa plus loin l'entreprise de démystifier.* » Si ces thèmes sont très présents dans le cinéma de Beauvois, ils ne suffisent pas encore à décrire son style.

Au cinéma, le terme sera employé et théorisé, dans la continuité de l'école et de la doctrine littéraire inventée par Emile Zola. Cette réflexion fut essentiellement tenue par Deleuze, toujours lui, à propos de quelques cinéastes en particulier, Erich von Stroheim, Luis Buñuel et Joseph Losey. Dans *L'Image-mouvement*, Deleuze propose une définition du naturalisme comme catégorie esthétique, caractérisée, en substance, par le doublage d'un « *milieu déterminé* » par un « *monde originnaire* », celui des « *pulsions* ».

Cette définition complexe n'est pas strictement applicable à Beauvois. Pour affiner l'analogie et guetter cet ascendant dans *Le Petit Lieutenant*, il est préférable d'interroger directement les écrits de Zola. Avec un vocabulaire voisin, l'écrivain expose sa démarche dans la préface à son livre *Thérèse Raquin* : « (...) étant donné un homme puissant et une femme inassouvie, chercher en eux la bête, ne voir même que la bête, les jeter dans un drame violent, et noter scrupuleusement les sensations et les actes de ces êtres. J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres. »

Le film de Beauvois fait un écho contingent mais révélateur à cette volonté qui traverse l'œuvre de Zola. Lorsqu'il filme l'autopsie et

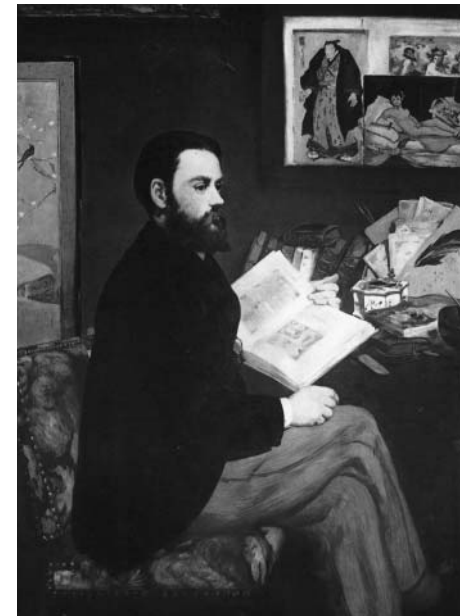
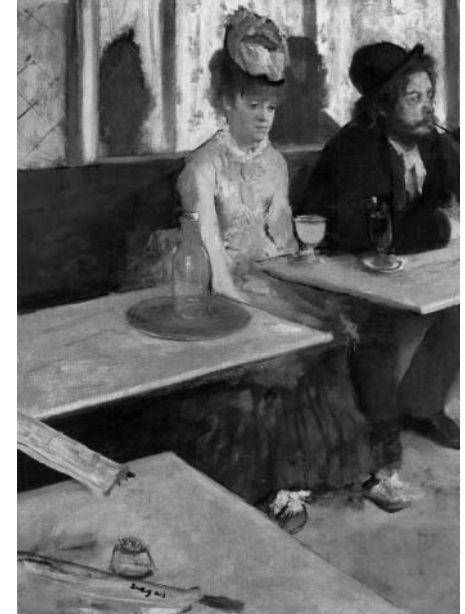


comme il la filme, il accepte cet héritage de l'art français. En affirmant la portée du naturel plusieurs fois soulevée ici, la citation rappelle le dessein expérimental que privilégie parfois ce cinéma : enregistrement curieux des comportements pris en défaut par leurs pulsions.

Dans cette continuité, un contemporain de Zola est directement cité par Beauvois : Edgar Degas. Celui-ci entretient au reste une proximité forte avec l'écrivain, lequel reconnaîtra même sa dette envers lui : « *J'ai tout bonnement décrit, en plus d'un endroit dans mes pages, quelques-uns de vos tableaux* ». Dans le film, l'un des plus célèbres tableaux de Degas, *L'Absinthe*, vient naturellement à l'esprit lors de la scène où Vaudieu, cédant à sa nature, retourne se saouler dans un bistrot.

Le tableau est présent dans deux plans successifs : l'homme situé à droite de l'œuvre de Degas, d'abord, pourrait être celui qui tient un discours approximatif à l'oreille inattentive de Vaudieu. Ensuite, vient la citation littérale de la toile, accablante, lorsqu'elle se retrouve, prostrée à la table sordide du café.

L'Absinthe est un titre curieux et poétique, qui renferme, de façon presque subliminale, un deuxième sens : l'absente. Le mot peut donc aussi bien servir à décrire l'exil, le flottement dans lequel sombre progressivement le personnage de Caroline Vaudieu.



En haut : Edgar Degas, *L'Absinthe*, 1875-76, 92x68 cm., Musée d'Orsay, Paris
 Ci-contre : Edouard Manet, *Portrait d'Emile Zola*, 1968, 146x114 cm, Musée d'Orsay, Paris

SÉLECTION VIDÉO & BIBLIOGRAPHIE

Sélection bibliographique

Critiques :

Sur *Le Petit Lieutenant* :

Cahiers du cinéma

« Ce que fait la police », par François Bégaudeau et Emmanuel Burdeau, n° 606 (novembre 2005). *L'Humanité*, du 16 novembre 2005

« La crim' au scalpel », par Dominique Widemann, fine spectatrice du film.

Sur *Police* :

« L'épreuve de vérité », par Serge Toubiana. *Cahiers du cinéma* n° 375 (septembre 1985).

Livres :

- Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Éditions de minuit, 1969.

En 1969, Deleuze écrit cet essai philosophique et littéraire à partir des notions de sens et de non-sens. Il y analyse notamment les œuvres des stoïciens et de Lewis Carroll (*Alice au pays des merveilles*). Il sera l'occasion pour Michel Foucault d'une formule célèbre : « *Un jour, peut-être, le siècle sera deleuzien* ».

- Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement. Cinéma 1*, Éditions de minuit, 1983.

En grand inventeur de concepts philosophiques, Deleuze y conduit une intense et décisive étude des interactions entre l'audiovisuel et la pensée, poursuivie dans *L'Image-temps. Cinéma 2*.

- Émile Zola, *Thérèse Raquin*, préface de la deuxième édition, l'Artiste, 1967.

Considéré comme le premier grand roman d'Émile Zola, alors âgé de vingt-sept ans, qualifié de « littérature putride », on lui reprocha à l'époque de n'y décrire que des situations obscènes.

- Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard.

En 1975, Robert Bresson, transmet, dans un essai constitué de pensées lapidaires, son exigence et sa grande rigueur formelle.

Sélection Vidéo :

Le Petit Lieutenant (Xavier Beauvois), Studio Canal

Nord/N'oublie pas que tu vas mourir (Xavier Beauvois), Cahiers du cinéma / Why Not Productions

Selon Matthieu (Xavier Beauvois), Studio Canal

Police (Maurice Pialat), GCTHV

Piège de cristal (John McTiernan), Fox Pathé Europa

Heat (Michael Mann), Warner Home Video

Détective (Jean-Luc Godard), Studio Canal

La Nuit américaine (François Truffaut), Warner Home Video

En ligne :

http://www.interieur.gouv.fr/sections/a_l_interieur/la_police_nationale

<http://www.policefr.com/>

Le site officiel :

<http://www.marsdistribution.com/xml/flash.html?cfilm=51730>

Une interview vénitienne de Xavier Beauvois, longue à démarrer mais intéressante, notamment sur les acteurs :

<http://www.arte.tv/fr/cinema-fiction/964314.html>

Une interview du réalisateur et de Jalil Lespert : http://www.tv5.org/TV5Site/yde/portraits.php?id_invite=34

RÉDACTEUR EN CHEF
Emmanuel Burdeau

COORDINATION ÉDITORIALE
Thierry Lounas

RÉDACTEUR DU DOSSIER
Axel Zeppenfeld est critique cinéma. Après avoir participé aux rédactions de Objectif-cinéma et Ecrannoir, il collabore désormais aux Cahiers du Cinéma. Il est aussi auteur du court-métrage Déjà-vu.

RÉDACTRICE PÉDAGOGIQUE
Ariane Allemandi est professeur de philosophie. Elle enseigne aussi le Cinéma-audiovisuel en série Littéraire au lycée Bellevue du Mans. Elle est titulaire d'une maîtrise de Lettres et Cinéma à la Sorbonne nouvelle sur le Fantastique

ICONOGRAPHIE
Eugenio Renzi

CONCEPTION GRAPHIQUE
Thierry Célestine

