

LE PETIT LIEUTENANT de Xavier Beauvois : réalisme et solitude

A l'origine du *Petit Lieutenant*, il y a le désir de Xavier Beauvois de faire un film de genre et de se frotter au monde du polar de manière personnelle. D'abord, pendant quelques mois, il cherche son intrigue, son sujet, et parallèlement passe durant près d'un an la plupart de ses journées en compagnie de policiers, étant parfois au plus proche de leur travail lors des interventions et interrogatoires. Mais aucune des intrigues qu'il trouve ne le satisfait pleinement. Il ne veut pas faire un polar de plus et a le sentiment que le genre charrie avec lui autant de clichés et de conventions qu'il veut éviter. Beauvois cherche la bonne histoire mais ne la trouve pas. Il est frappé de constater que si le policier est un des personnages numéro 1 de la télévision et du cinéma français, la réalité de son travail est souvent ignorée et représentée de façon mensongère. Alors plutôt que de se lancer dans un récit traditionnel du genre, il décide de raconter ce qu'il a vécu depuis les premiers mois de ses fréquentations policières : le regard d'un jeune homme qui découvre la réalité et le quotidien du métier de police et la destruction progressive puis violente de ses illusions et excitations enfantines. Beauvois tient son récit principal qu'il veut réaliste, vrai ; l'histoire de l'enquête principale sera reléguée au second plan, présente mais pas essentielle. En conséquence, le cinéaste filme moins une histoire qu'il enregistre les événements. Le scénario s'appuie d'ailleurs sur les surprises et hasards, insistent sur les rencontres qui deviennent le point nodal de la construction.

Beauvois change ainsi la place du spectateur du polar. Ce n'est plus la notion de suspense mais la notion de reportage qui importe. Le cinéaste (et le spectateur) ne conduit plus l'action. L'événement impose son temps et mène le récit. Le spectateur-témoin, comme les personnages, soumis à l'accident, le subit. *Le Petit lieutenant* ne fonctionne pas sur les conventions dramatiques et narratives auxquelles le spectateur est habitué. **Elles** n'intéressent pas le cinéaste. Là où d'autres font une ellipse, lui décide de montrer la séquence fût-elle dépourvu de tout enjeu dramaturgique. Avec son film, on revient à l'origine, c'est-à-dire aux actualités et aux reportages. On se contente de la force dramatique que contient tout événement qui surgit.

En d'autres termes, le récit change de direction. Au lieu d'aller du passé vers le futur, Beauvois inverse le sens. L'événement « à venir » entre soudainement, avec effraction, dans le présent. Bref, le cinéma ne fait plus la vie. Avec Beauvois, la vie fait le cinéma. Le spectateur est privé de la longueur d'avance que lui offrait l'ancien système. Il est tributaire des aléas de l'existence. Jadis, c'était le passé qui bloquait le présent. Chez Beauvois, c'est le passé mais surtout le futur qui bouche le présent. D'où l'impossibilité de prévoir vers quoi vont les personnages et l'obligation de recourir à l'accident, à la pulsion (choix soudain d'un poste à Paris pour Antoine), à l'espérance pour se sortir d'un espace que la durée des plans, les cadres dans le cadre et les à-plats des décors traversés rendent vite carcéral. Reste à ressentir l'inquiétude fébrile des personnages et à surveiller leurs incessants *déplacements*. Pas de pic dramatique. La mort du héros sera traitée comme un événement quotidien, sans montée, sans plus d'importance qu'un dîner chez Solo ou que son arrivée à Paris.

Dès lors, le spectateur perd l'impression de sécurité, la volonté de puissance, la sensation de pouvoir qu'octroie la possibilité d'anticiper le destin des personnages. Finis la manipulation et l'arrangement du destin des autres. Le public n'est plus invité à participer, magiquement, à l'histoire ; à entrer dans l'action, la prévoir, l'espérer, la

conduire même, bref en être le maître. Il est soudain et durement pris à témoin comme lors du dernier regard de Vaudieu sur la plage, réminiscence de celui de Doinel dans *Les 400 coups*. Le voilà contraint de constater l'incident ou l'accident que les personnages subissent au même instant sur l'écran. Son intérêt, au lieu de porter sur l'intrigue, dépend désormais uniquement de sa capacité à ressentir ce qu'éprouve autrui.

Beauvois établit ainsi avec le spectateur une autre règle du jeu. A l'inverse de celle d'un cinéaste du genre qui pousse le public à entrer dans l'écran et intervenir mentalement sur le récit, Beauvois le cloue à sa place de témoin. Dès lors, le spectateur est contraint de subir et souffrir la solitude inexorable des personnages. Cette solitude est toujours in fine au rendez-vous de chacun d'eux, qu'elle soit mélancolique chez Vaudieu ou masquée par la chaleur de la famille professionnelle chez Antoine, jusqu'au nom même de Solo (*Roschdy Zem*). Solitude des Sans Domicile Fixe au moment des interrogatoires, seul face au groupe de flics. Lors de ces séquences, Beauvois renoue avec la fonction première du champ-contrechamp : opposer deux territoires qui ne communiquent pas entre eux. Solitude du voyou qui vit seul lui aussi dans sa petite chambre d'hôtel comme Antoine chez la vieille femme. Solitude enfin de chacun des membres du groupe des Alcooliques Anonymes dont l'un d'entre eux se révolte contre l'illusion de cette famille recomposée. Solitude plastique enfin, qui isole à de nombreuses reprises les personnages dans des cadres dans le cadre ou en faisant baigner autour un espace vide, gris, terne et quotidien. C'est ce quotidien qui intéresse le cinéaste. C'est cette recherche qui le pousse à banaliser toute scène d'action la réduisant au « travail » policier, à en évacuer le danger, à changer de héros en cours de route. Ce quotidien a un poids qui pèse sur les désirs de vie des personnages, leurs rêves et ambitions. On peut se griser à voir Paris de haut ou rouler à vive allure dans une voiture sirène hurlante, la monotonie gagnera toujours.

Cédric Anger, 2009.

LE PETIT LIEUTENANT de Xavier Beauvois : réalisme et solitude

A l'origine du *Petit Lieutenant*, il y a le désir de Xavier Beauvois de faire un film de genre et de se frotter au monde du polar de manière personnelle. D'abord, pendant quelques mois, il cherche son intrigue, son sujet, et parallèlement passe durant près d'un an la plupart de ses journées en compagnie de policiers, étant parfois au plus proche de leur travail lors des interventions et interrogatoires. Mais aucune des intrigues qu'il trouve ne le satisfait pleinement. Il ne veut pas faire un polar de plus et a le sentiment que le genre charrie avec lui autant de clichés et de conventions qu'il veut éviter. Beauvois cherche la bonne histoire mais ne la trouve pas. Il est frappé de constater que si le policier est un des personnages numéro 1 de la télévision et du cinéma français, la réalité de son travail est souvent ignorée et représentée de façon mensongère. Alors plutôt que de se lancer dans un récit traditionnel du genre, il décide de raconter ce qu'il a vécu depuis les premiers mois de ses fréquentations policières : le regard d'un jeune homme qui découvre la réalité et le quotidien du métier de police et la destruction progressive puis violente de ses illusions et excitations enfantines. Beauvois tient son récit principal qu'il veut réaliste, vrai ; l'histoire de l'enquête principale sera reléguée au second plan, présente mais pas essentielle. En conséquence, le cinéaste filme moins une histoire qu'il enregistre les événements. Le scénario s'appuie d'ailleurs sur les surprises et hasards, insistent sur les rencontres qui deviennent le point nodal de la construction.

Beauvois change ainsi la place du spectateur du polar. Ce n'est plus la notion de suspense mais la notion de reportage qui importe. Le cinéaste (et le spectateur) ne conduit plus l'action. L'événement impose son temps et mène le récit. Le spectateur-témoin, comme les personnages, soumis à l'accident, le subit. *Le Petit lieutenant* ne fonctionne pas sur les conventions dramatiques et narratives auxquelles le spectateur est habitué. **Elles** n'intéressent pas le cinéaste. Là où d'autres font une ellipse, lui décide de montrer la séquence fût-elle dépourvu de tout enjeu dramaturgique. Avec son film, on revient à l'origine, c'est-à-dire aux actualités et aux reportages. On se contente de la force dramatique que contient tout événement qui surgit.

En d'autres termes, le récit change de direction. Au lieu d'aller du passé vers le futur, Beauvois inverse le sens. L'événement « à venir » entre soudainement, avec effraction, dans le présent. Bref, le cinéma ne fait plus la vie. Avec Beauvois, la vie fait le cinéma. Le spectateur est privé de la longueur d'avance que lui offrait l'ancien système. Il est tributaire des aléas de l'existence. Jadis, c'était le passé qui bloquait le présent. Chez Beauvois, c'est le passé mais surtout le futur qui bouche le présent. D'où l'impossibilité de prévoir vers quoi vont les personnages et l'obligation de recourir à l'accident, à la pulsion (choix soudain d'un poste à Paris pour Antoine), à l'espérance pour se sortir d'un espace que la durée des plans, les cadres dans le cadre et les à-plats des décors traversés rendent vite carcéral. Reste à ressentir l'inquiétude fébrile des personnages et à surveiller leurs incessants *déplacements*. Pas de pic dramatique. La mort du héros sera traitée comme un événement quotidien, sans montée, sans plus d'importance qu'un dîner chez Solo ou que son arrivée à Paris.

Dès lors, le spectateur perd l'impression de sécurité, la volonté de puissance, la sensation de pouvoir qu'octroie la possibilité d'anticiper le destin des personnages. Finis la manipulation et l'arrangement du destin des autres. Le public n'est plus invité à participer, magiquement, à l'histoire ; à entrer dans l'action, la prévoir, l'espérer, la

conduire même, bref en être le maître. Il est soudain et durement pris à témoin comme lors du dernier regard de Vaudieu sur la plage, réminiscence de celui de Doinel dans *Les 400 coups*. Le voilà contraint de constater l'incident ou l'accident que les personnages subissent au même instant sur l'écran. Son intérêt, au lieu de porter sur l'intrigue, dépend désormais uniquement de sa capacité à ressentir ce qu'éprouve autrui.

Beauvois établit ainsi avec le spectateur une autre règle du jeu. A l'inverse de celle d'un cinéaste du genre qui pousse le public à entrer dans l'écran et intervenir mentalement sur le récit, Beauvois le cloue à sa place de témoin. Dès lors, le spectateur est contraint de subir et souffrir la solitude inexorable des personnages. Cette solitude est toujours in fine au rendez-vous de chacun d'eux, qu'elle soit mélancolique chez Vaudieu ou masquée par la chaleur de la famille professionnelle chez Antoine, jusqu'au nom même de Solo (*Roschdy Zem*). Solitude des Sans Domicile Fixe au moment des interrogatoires, seul face au groupe de flics. Lors de ces séquences, Beauvois renoue avec la fonction première du champ-contrechamp : opposer deux territoires qui ne communiquent pas entre eux. Solitude du voyou qui vit seul lui aussi dans sa petite chambre d'hôtel comme Antoine chez la vieille femme. Solitude enfin de chacun des membres du groupe des Alcooliques Anonymes dont l'un d'entre eux se révolte contre l'illusion de cette famille recomposée. Solitude plastique enfin, qui isole à de nombreuses reprises les personnages dans des cadres dans le cadre ou en faisant baigner autour un espace vide, gris, terne et quotidien. C'est ce quotidien qui intéresse le cinéaste. C'est cette recherche qui le pousse à banaliser toute scène d'action la réduisant au « travail » policier, à en évacuer le danger, à changer de héros en cours de route. Ce quotidien a un poids qui pèse sur les désirs de vie des personnages, leurs rêves et ambitions. On peut se griser à voir Paris de haut ou rouler à vive allure dans une voiture sirène hurlante, la monotonie gagnera toujours.

Cédric Anger, 2009.