

## PRESENTATION SUR LE PETIT LIEUTENANT

R.Mendola

Enseignant Cinéma Audiovisuel au lycée Léonard de Vinci, 43120 Monistrol-sur-loire

mendolaraph@yahoo.com

### *Influences-le Réel et la Fiction dans Le Petit Lieutenant de Xavier Beauvois 2005.*

En ce qui concerne les influences :

Les propos de réalisateurs de fictions et de documentaires. Le film noir, le nouvel Hollywood, la nouvelle vague, le film policier français dans une moindre mesure...voilà les pistes de recherche que j'ai suivies.

Oscillation entre le cinéma et le réel : Réflexion d'Edgar Morin

A chaque fois je vous propose de nous poser la question de cette oscillation du cinéma entre la fiction et le réel qui est une question auquel le cinéma en tant qu'art ne peut échapper et que différents réalisateurs à différentes époque se sont posées. Pour poser cette question j'utilise les propos d'Edgar Morin tiré d'un texte non publié :

Lecture du texte :

## Cinéma et vérité

"Il y a deux façons de concevoir le cinéma du réel. La première est de prétendre donner à voir le réel. La seconde est de se poser le problème du réel. De même il y avait deux façons de concevoir le cinéma-vérité. La première était de prétendre apporter la vérité. La seconde était de se poser le problème de la vérité. Or nous devons le savoir, le cinéma de fiction est dans son principe beaucoup moins illusoire, et beaucoup moins menteur que le cinéma dit documentaire, parce que l'auteur et le spectateur savent qu'il est fiction, c'est-à-dire qu'il porte sa vérité dans son imaginaire. Par contre, le cinéma documentaire camoufle sa fiction et son imaginaire derrière l'image reflet du réel. Or, nous devons le savoir de plus en plus profondément, la réalité sociale se cache et se met en scène d'elle-même, devant le regard d'autrui et surtout devant la caméra. La réalité sociale s'exprime à travers des rôles. Et en politique, l'imaginaire est plus réel que le réel. C'est pourquoi, c'est sous le couvert du cinéma du réel qu'on nous a présenté, proposé, voire imposé les plus incroyables illusions, c'est que, dans les contrées merveilleuses dont on ramenait l'image exaltante, la réalité sociale était mise en scène et occultée par le système politique régnant et transfigurée dans les yeux hallucinés du cinéaste. C'est-à-dire que le cinéma qui se pose les plus graves et les plus difficiles problèmes par rapport à l'illusion, l'irréalité, la fiction, est bien le cinéma du réel, dont la mission est d'affronter le plus difficile problème posé par la philosophie depuis deux millénaires, celui de la nature du réel."

*Edgar Morin (1980)*

<http://compatibleincompatible.synesthesie.com/cineve.html>

<http://compatibleincompatible.synesthesie.com/edgar.html>

1er extrait: Les Propos de Beauvois sur son cinéma:

Bilan sur ces propos:

Morale, respect, influences, faire des plans pas des images (Serge Daney), l'image poster Besson vs Beauvois = indication du réel). Références Delon sur l'acteur et le comédien. La fausse répétition, le vrai, la réalité, la déconne pour faire naître l'émotion).

Des échos de Robert Bresson au moins sur deux points :

La référence à Delon à l'opposition acteur/comédien qui est une opposition mis en place chez Bresson entre le modèle et l'acteur. P.16 Le Cinématographe, « Pas d'acteurs... »  
Bresson, Notes sur le Cinématographe

Sur ce point le parti pris de Beauvois rejoint peut-être celui de Bresson. Il me semble que la vérité chez Bresson sort de la création artistique alors que le réel chez Beauvois est issu d'un refus de concessions avec le spectacle ou les attentes du spectateur.

Les propos de Beauvois se rapprochent aussi de ceux de Loach à travers la notion de spontanéité d'improvisation notamment dans le portrait qu'a fait lui Karim Dridi, dans son film intitulé Citizen Ken Loach où il filme Ken Loach lui-même filmant les dockers anglais.

2<sup>ème</sup> extrait : Ken Loach, improvisation, respect, cinéma

Dans son intervention Loach souligne que « the sense of the job is to make it seem real, to make it credible, make people believe it », 'the camera should show some discretion and respect', "cinema is not so important, what is happening away the camera is important"  
Comme Beauvois il évite de donner un script aux acteurs. Il est amusant de noter à la fin de l'extrait comment le réel s'invite inopinément dans le film de Dridi.

Recherches à proposer aux élèves:

Tentative de définitions:

Qu'est-ce que le cinéma du réel?

Communément ce qu'on appelle le cinéma du réel c'est le documentaire. Voir le festival du cinéma du réel à Paris.

Qu'est-ce que le cinéma-vérité ?

C'est communément un cinéma engagé et humanitaire. Voir le festival du cinéma vérité de Monaco.

On parle aussi de cinéma direct, de free cinema...)

Le cinéma vérité, le cinéma réalité, le cinéma direct, le free cinéma...

En réalité il y a un foisonnement de films et de cinéastes qui se veulent en prise direct avec le réel. La question est de savoir dans quelle mesure ils le transmettent à l'état brut si cela est possible ou si ce réel est altéré ou poétisé par la présence simple de la caméra c'est un peu la réflexion que Jean Rouch tient à Edgard Morin à la naissance du cinéma direct.

3<sup>ème</sup> : Extrait dialogue Jean Rouch et Edgar Morin sur le réel et la présence de la caméra.

Ce qui ressort comme un point commun c'est qu'ils se présentent comme des documentaires ou des saisies du réel, des prises sur le vif ce qui a été rendu possible dans les années 60 avec l'arrivée de caméra 16mm portable en prise de son direct.

### **Quelques propos sur le documentaire pour mieux comprendre la fiction et le réel:**

#### Le documentaire n'est pas un genre :

Le documentaire est au cinéma ce que la fiction est au cinéma c'est-à-dire une catégorie filmique à part entière composée de genres exactement comme la fiction.

J'y reviens rapidement dans ma seconde partie.

#### Le documentaire prétend par sa nature à la vérité. Il aspire à l'authenticité

Une autre différence très importante c'est que le documentaire contrairement à la fiction n'appelle pas cet accord tacite entre le spectateur et le créateur défini pour la 1<sup>ère</sup> fois par Coleridge sous le nom de « willing suspension of disbelief » ce qu'on appelle aujourd'hui le contrat narratif. Coleridge a inventé ce concept en 1817 qui demande la participation active du lecteur ou du spectateur (Comme Shakespeare l'a fait avant lui) pour que l'illusion fonctionne en échange d'une satisfaction, d'un plaisir apporté par le spectacle, le divertissement offert. Mais en refusant le contrat narratif et en postulant sur l'authenticité de son discours comme condition suffisante pour intéresser le documentaire a vu beaucoup de spectateurs se détourner. Le retour en force du documentaire animalier, du pseudo documentaire, Yan Artus Bertrand...

#### Le discours de la fiction dans le PL:

Ce qui est intéressant alors c'est de constater que ce contrat narratif qui serait le propre du cinéma de fiction n'est plus vraiment sollicité par un film comme Le PL. En clair le sous-entendu de certains films de fiction réaliste c'est de jouer la carte de l'authenticité jusqu'ici réservé (de manière illusoire au documentaire)...et donc d'impliquer le spectateur dans un discours plutôt que dans une histoire. Beauvois explique combien de temps il a passé avec les policiers et il avait des assistants policiers permanents pour voir si ce qu'il faisait était vrai au sens réel.

#### Se poser la question du réel:

Se poser la question du réel et de la vérité au cinéma c'est se poser la question de la fiction. Très simplement on peut se demander ce qui est et ce qui n'est pas illusion dans le film de Beauvois. En clair ce qui est réel et ce qui est fiction. Les propos du réalisateur nous renseignent grandement sur son désir de « coller » au réel en ce qui concerne les lieux, les actions mais aussi les personnes. On peut l'élargir aux dialogues, aux émotions...

#### Le film de Beauvois donne-t-il à voir le réel ou pose-t-il le problème du réel si l'on reprend la question de Morin en préambule?

Est-ce que l'on peut traduire cette question en terme cinématographique ? En tout cas pour essayer d'intéresser les élèves c'est un travail qu'il faut faire et qu'on peut leur proposer pour essayer d'y répondre.

Nous serons d'accord pour dire que le réel inclut toute chose y compris le cinéma et que le cinéma essaie de l'inclure à son tour mais au mieux il donne une vision du réel même en prétendant parfois délivrer une vue de celui-ci (je cite ici de mémoire le livre de François Niney, l'épreuve du réel à l'écran). Toutefois c'est au moment de rendre les armes que le film

de Beauvois livre un dernier regard qui est en fait une suite de plusieurs regards hésitants et incertains en direction de la caméra et qui pose de manière cinématographique la question du réel comme d'autres cinéastes l'ont fait avant lui.

Tout le monde le sait, c'est un peu comme un peu à la fin du film de Truffaut les 400 coups. Le regard caméra comme une interpellation vers le hors champ qui n'est déjà plus la diégèse du film est une 1<sup>ère</sup> traduction cinématographique de cette confrontation.

En s'aidant des notions établies par le philosophe Etienne Souriau dans son article « La Structure de l'Univers filmique » cité par Alain Broillat dans son ouvrage La Fiction au cinéma on peut établir ce tableau.

Souriau a établi 7 notions reprises et critiquées par Broillat j'en ai retenu 4 pour clarifier mon propos.

<b>Le Réel et la Fiction</b>				
<b>La Réalité</b>		<b>Le Cinéma</b>		
Le Petit Lieutenant		Le Petit Lieutenant		
L'afilmique = ce qui existe réellement dans le monde usuel	Paris et les autres lieux de tournage			
Le profilmique = ce qu'a filmé la caméra		Les lieux où l'on a tourné et toutes les scènes tournées.		
Le filmographique			Les scènes tournées et montées pour le film	
La diégèse = ce qui existe dans le film				Le film projeté et l'univers qu'il convoque au regard du spectateur.

Ce tableau souligne deux choses :

1.

Tout d'abord on peut contester le glissement que j'établis de la réalité à la fiction car encore une fois dans le réel les choses sont plus complexes et plus imbriquées les unes dans les autres ou en tout cas interdépendantes. En tout cas la terminologie de Souriau nous fait apparaître clairement la notion d'espace comme subissant le moins de transformations.

## 2. Emprisonnement et transformation du temps et de l'espace :

Un autre critère qui pose la question du réel est bien sûr celui du double rapport au temps et à l'espace. C'est donc à travers la transformation temporelle qu'on peut saisir le plus clairement la dimension fictionnelle. L'aspect réaliste du film ne peut s'affranchir d'une concentration ou d'une dilution du temps réel sauf dans des exemples bien connus comme le film de A. Varda Cléo de 5 à 7 (1962). Mais s'il y a refus de la manipulation temporelle dans certains films, la fiction cinématographique n'échappe pas à la manipulation spatiale.)

Ainsi paradoxalement ce qui est irréductiblement réel et propre au récit fictionnel c'est le temps ; il n'y a pas de temps en photo ou dans un tableau, ou il n'y a que du temps arrêté ce qui est le contraire du temps ; même si à certains moments du film temps réel et temps fictionnel coïncident comme pour la scène d'agression peut-être pour compenser justement ce qui ne peut être que fictionnel à savoir la mort du personnage.

Il n'est pas paradoxal de voir que l'action est liée à une adéquation entre temps fictionnel et temps réel, cette adéquation est facteur de dramaturgie, elle introduit aussi la notion de rythme.

## **Partie 1: Les influences du film noir**

### 1. L'influence du film noir : M le maudit et La Cité sans voiles

Fritz Lang, M. Le Maudit (M, 1931)

Jules Dassin, La Cité sans voiles (Naked City, 1948).

On trouve dans le film noir cette tentation réaliste qui remonte au néo-réalisme et même à l'objectivité allemande si on pense à des réalisateurs comme Billy Wilder et Robert Siodmak (Les Hommes le dimanche, 29). On peut aussi citer si on parle du cinéma allemand M le Maudit (ce fut un choc pour Beauvois quand il le découvrit notamment avec l'explication de Jean Douchet p. 7) où Fritz Lang fait mener l'enquête par des truands lorsque la police est impuissante à retrouver un criminel. Ceci est l'histoire du film, de la diégèse de son scénario mais c'est aussi celle du tournage puisque Lang avait de vrais malfrats sur le tournage qui incarnaient leur propre rôle et qui décampaient dès que la police arrivait comme il l'explique à William Friedkin dans une interview réalisée en 1975 (Cf. complément de House by the River, 1950).

### Extrait 1

Ainsi donc chez Lang les malfrats jouent des rôles de malfrats un peu comme les SDF de Beauvois.

Le réel est le matériau brut du cinéma pour certains cinéastes et des malfrats de Lang aux SDF de Beauvois les personnes se mettent à jouer leur propre rôle. On peut dire que Lang comme Beauvois adopte une approche documentariste au sens où le réel s'invite dans la fiction à travers les personnes qui deviennent personnages.

### Le cinéma hollywoodien à la rencontre du réel :

Ici dans La Cité sans Voiles de Jules Dassin ce biais, les personnes vont jouer leur propre rôle sera repris; on découvre comment le spectateur est invité à considérer la dimension réelle des choses qui lui sont montrées grâce à une reconnaissance du travail des producteurs et

l'insistance que tout se passe en décor réel et que le meilleur scénariste c'est la vie, même si ce réel est posé comme allant à la rencontre des stars et du cinéma.

Extrait 2 : La Cité sans voiles, Jules Dassin 1948 : Ouverture du film

Commentaire de l'extrait :

On retrouve chez Dassin deux partis pris qui ne sont pas étrangers à Beauvois à savoir tourner en extérieur et décors naturels avec des gens qui sont filmés et qui ne jouent personne d'autres qu'eux-mêmes pour les seconds rôles. Il est vrai cependant que Beauvois va littéralement faire jouer des non professionnels comme les sans abris là où Dassin se contente de filmer les gens qui sont de vrais gens dans la rue, en extérieur...

Dans ce film qui raconte l'enquête sur le meurtre d'une jeune femme menée par un inspecteur chevronné et une jeune recrue inexpérimentée on retrouve le schéma du tandem cher au film policier américain entre le flic aguerrri et le novice mais on retrouve aussi une scène qui n'est pas sans rappeler celle de Beauvois.

Mon parti pris dans les scènes similaires que je montre est de montrer aux élèves et leur demander laquelle leur semble la plus proche du réel et donc réaliste et quels sont les critères qui font qu'ils ont choisi une scène plutôt qu'une autre.

(Ce qui est réaliste c'est ce qui correspond à la réalité qu'on a expérimenté ; plus le film est daté pour les élèves moins il correspondra à « leur réel » et ils le jugeront comme peu réaliste. La notion de « réalisme » met en place celle de vraisemblance, c'est là où on retrouve l'idée de Coleridge.)

Extrait 3 : La rencontre avec le suspect chez Dassin et chez Beauvois :

Si on retrouve le même schéma dans les deux scènes à leur ouverture et dans leur situation générale qui instaure une rencontre entre le policier inexpérimenté et l'individu recherché et dangereux, très vite le traitement diffère.

Cette différence traduit les limites d'une époque et des codes. Malgré le discours réaliste de l'ouverture dans le film de Dassin on s'étonne de la prolixité du malfrat à vanter son intelligence un peu comme les super-vilains des comics américains de la même époque. Au contraire chez Beauvois le silence et l'action dominant et surprennent le spectateur qui voit le personnage principal auquel il s'identifie se faire liquider ou presque. C'est là aussi presque trop rapide pour le spectateur mais cohérent avec le parti pris de Beauvois qui est de ne pas dramatiser à outrance sans pour autant édulcorer le drame et surtout de ne pas mettre en scène le drame, de le faire surgir presque à l'improviste.

Ce qu'il faut comprendre c'est que tout est fait comme si...et que dans l'action tout est joué. Beauvois nous fait croire qu'il ne met pas en scène le réel, que le réel diégétique, cinématographique est le réel.

Est-ce que ça marche? Je vous pose la question.

Tout dépend du matériau dramatique avec lequel on a nourri le spectateur au préalable. Il y a des chances pour qu'on soit plutôt moribond à ce stade du film....Nous sommes alors surpris...Comme le petit lieutenant.

En clair là où le film noir et le code Hays préservent encore les bons sentiments (le héros ne va quand même pas se faire tuer par le méchant de l'histoire...aussi réaliste soit-elle !) le film de Beauvois ne joue que sur la vraisemblance de son scénario et des situations illustrées mais peut être plus intéressant il se lit aussi à l'aune de ce que tout les spectateurs ont ingurgité comme films et notamment comme film américains.

#### Ce qu'en dit Beauvois :

Enfin rappelons les propos de Beauvois qui dans le bonus du dvd souligne qu'il est très peu probable qu'un petit lieutenant aille frapper seul à la porte de quelqu'un qui est recherché par la police et Beauvois de conclure que c'est là pour lui que commence le cinéma.

On est en droit de se demander ce que c'était avant alors...En tout cas le film bascule et comme le dit l'auteur « c'est la prise de pouvoir de Vaudieu sur le film. ». L'élément dramatique fait basculer le film dans le cinéma, de quel cinéma Beauvois parle-t-il ?

A mon sens du cinéma américain, du cinéma d'action, du cinéma attendu par le spectateur...Un cinéma récit plutôt qu'un cinéma discours.

#### C'est la mise en scène de Beauvois qu'il faut ici remarquer: Analyse de la scène

Caméra épaupe, filmer très près, ce qui contribue à créer une certaine angoisse. Ensuite s'ensuit un champ contre champ classique. Le parti pris de caméra portée en plan serré est gardé avec le coup de couteau et l'effondrement du PL il sera aussi maintenu avec l'arrivée tardive de son collègue.

Donc assez classiquement Beauvois se sert de l'image vacillante empruntée au documentaire pour asseoir sa fiction dans une perspective réaliste.

#### La mise en scène de Dassin :

C'est du plan fixe où vont alterner plan de demi ensemble et plan poitrine. Mais il s'agit toujours de plans fixe sauf à la fin où c'est un plan porté avec un surcadrage avec le plan dans le miroir puis c'est l'assaut et la l'explication de Garzah. On aura bien entendu remarqué la musique autre élément désuet aujourd'hui.

Beauvois choisi un film sans musique mais sa justification est amplement contestable en tout cas elle est cohérente avec un refus de la dramatisation trop artificielle. Ces propos sur la musique rappellent ceux de Bresson dans son ouvrage Le Cinématographe.

#### 2<sup>ème</sup> influence :

#### L'influence du nouvel Hollywood : Cassavetes et Lumet:

Beauvois considère que Cassavetes est une de ses influences majeures s'il faut en croire l'interview qu'il a donnée concernant le PL lorsqu'il était au festival de Venise. C'est peut être la dimension d'improvisation qui est le point le plus intéressant. Elle le devient d'autant plus quand cette improvisation amène un comédien à en déstabiliser un autre quand il ou elle décide de ne plus suivre son texte, ou de ne plus jouer. Le réel s'invite à nouveau dans la fiction, sur une scène de théâtre, à l'intérieur d'un film, Cassavetes s'amuse avec les niveaux énonciatifs et pose d'une manière très originale le thème de la mise en abyme.

Il contredit aussi de manière intelligente l'opposition que Beauvois fait entre comédiens et acteurs à l'instar de Delon.

Extrait 4 : The Opening Night

### **Les extraits (5), (6), (7) et (8) :**

#### **On peut imaginer un travail de comparaison avec les élèves entre similitudes et différences sur un plan structurel et sur un plan scénique :**

##### Objectif :

Montrer que la même thématique peut aboutir à des traitements dramatiques différents.

Faire ressortir des partis pris de l'écriture cinématographique en soulignant les rapports entre la forme et le fond.<sup>1</sup>

#### **Sur un plan structurel : (1) Le Petit Lieutenant 2005 et (2) Serpico 1973**

On peut comparer structurellement Le PL et Serpico pour faire remarquer différentes choses : Tout d'abord la narration chez Beauvois est linéaire et donc respecte l'ordre chronologique des choses. En clair les choses arrivent dans l'ordre dans le réel donc elles sont traitées chronologiquement chez Beauvois. A l'inverse dans Serpico Sidney Lumet décide de faire un flash back qui dramatise la scène et place le spectateur au cœur de l'action. Chez Beauvois nous partons sur un pied d'égalité chez Lumet l'ouverture in media res créé comme d'habitude un déficit d'information qu'il faudra combler.

Pas de musique chez Beauvois, c'est la voix du 1<sup>er</sup> ministre de l'époque que nous entendons en hors champ, Dominique de Villepin et Beauvois s'est clairement exprimé sur l'absence de musique dans son film. Il argue notamment du fait qu'il n'y a jamais de quatuor à corde qui suit un personnage dans la rue lorsqu'il est désespéré ce qui est juste et qui montre la démarche du cinéma de Beauvois de « coller » presque platement au réel. On en perçoit les limites de fait car il n'y a dans la rue pas de caméra non plus qui suit le personnage, alors ? Alors le réel au cinéma, la tentation documentariste ou naturaliste dans le film de fiction ne peut être abordée de front car on risque de sombrer dans le reportage. Il faut voir à ce titre ce que disent les frères Dardenne sur leur 1<sup>er</sup> court métrage = un travail de reconstruction permanent.

Un dernier point concernant Serpico et Le Petit Lieutenant. Serpico est trahi par ses collègues, on le laisse délibérément dans une posture où il risque la mort alors que dans Le Petit Lieutenant il s'agit plutôt d'inconscience ou d'inconséquence plutôt que de la malveillance.

Au final on retiendra que la tentation réaliste conduit à un appauvrissement dans ce parallèle du matériau dramatique. Quel cinéma survit-il à cela ? Le cinéma de Beauvois est-il encore un cinéma dramatique, le cinéma du réel est-il dramatique ? Est-il spectaculaire ? Le cinéma spectacle est-il réel ? Tout sera fait pour le rendre réaliste mais il n'a pas grand-chose à voir avec le réel.

#### **Sur un plan scénique : (3) Le Petit Lieutenant et (4) Bad Lieutenant (1992) :**

C'est plus un clin d'œil sur les coïncidences de scènes, de titres et les oppositions d'émotions.

Il s'agit ici de montrer comment une même scène est régie par deux émotions contraires, de la noirceur du désespoir à la joie enthousiaste. Dans les deux cas le protagoniste se retrouve au volant de sa voiture en train de faire hurler sa sirène.

---

<sup>1</sup> Cf. La fiche élève préparée à cette fin.



## Partie 2 : Points de vue de cinéastes européens et propos sur le documentaire:

L'influence de la nouvelle vague et son traitement par rapport à la dramatisation. Je développe cette partie jusqu'au cinéma policier des années 80 notamment Pialat et Tavernier. Il faut voir les imitations chez Truffaut notamment la fin des 400 coups et chez Pialat dans l'arrivée au commissariat.

En citant Lang on pense bien sûr à son rôle dans le Mépris (63) et comment Godard utilise cette conjonction entre cinéma et réalité à travers une scène, une rencontre et un décor.

La scène, c'est Fritz Lang jouant son propre rôle rencontrant une icône du cinéma de l'époque, Brigitte Bardot, sur fond de rues décorées par des affiches de cinéma, nous sommes à Cinecitta. On distingue donc trois éléments dans le film de Godard que l'on peut retrouver chez Beauvois.

Cette association-adéquation entre personnage réel et personnage fictif ici Lang le réalisateur se retrouve dans la démarche de Beauvois avec les SDF jouant leur propre rôle, idem pour les policiers, scènes de la rencontre avec les stupés par exemple et le traducteur russe. Cette rencontre du réel avec le cinéma se fait chez Godard par la double présence des icônes vivantes que sont Bardot et Palance et des icônes décoratives que sont les affiches de cinéma à l'arrière plan; chez Beauvois elle se fait par la présence de Nathalie Baye et tout le cortège cinématographique qui lui est associé ; convoquer le cinéma à travers, le lieu, les affiches présent dans cette scène chez Godard se retrouve dans tout le film chez Beauvois où les affiches de cinéma jalonnent le film. C'est comme si le film de Beauvois voulait filmer le réel et représenter le cinéma.

Le réalisme dans la fiction ne se contente plus d'être vrai au niveau de l'incarnation des êtres il s'intéresse à la vérité d'un discours social. Il n'est donc plus un point marqué à un moment donné du film –ce qui ne signifie pas que le reste du film ne l'est pas, disons qu'il est surligné à un moment donné- il s'inscrit en filigrane dans tout le film.

<b>La Rencontre du réel et de la fiction, la rencontre du cinéma et de la réalité</b>			
	Le lieu et le décor	La scène	Les personnes/personnages
Le Mépris	Une rue de Cinecitta et ses affiches de cinéma	La rencontre entre Lang et les autres personnages.	Fritz Lang dans le rôle de Fritz Lang Brigitte Bardot, Michel Piccoli et Jack Palance dans un rôle fictif.
Le Petit Lieutenant	La rue, les rues, tous les lieux et les affiches de cinéma	Le film	Nathalie Baye comme figure du cinéma la plus prégnante face aux autres personnes/personnages.
PS : Il faut signaler que ce procédé où réel et fiction se rencontrent grâce à l'incarnation d'une			

personnalité cinématographique ou du showbiz ou du sport jouant son propre rôle est un ressort encore très utilisé notamment dans la comédie avec Johnny Halliday et Fabrice Lucchini, Jean-Philippe de Laurent Tuel.

#### Extrait 9

##### Hommage anecdotique : Une scène empruntée à Pialat dans Police 1985 :

On peut à cet égard montrer parfois qu'au détour d'une scène anodine on retrouve la même construction. Ainsi dans le commissariat l'assistante du commissaire se trompe et serre la main d'un détenu ou « client » ce qui déclenche l'hilarité de son supérieur (Depardieu) cette même scène existe dans *Le Petit Lieutenant* chez Beauvois, il faut voir la différence de traitement. C'est une scène qui ne conduit à rien, comme la platitude de la quotidienneté.

Ce qu'il faut ici montrer c'est comment la démarche réaliste d'une époque se perçoit comme « datée » voire peu « réaliste » lorsque lue avec les yeux de l'époque suivante. Je ne reviens pas sur ce que j'ai dit de Dassin, c'est aussi vrai dans une moindre mesure chez Pialat par rapport à Beauvois, sur une scène en apparence sans importance mais qui donne quand même lieu à ce que je perçois comme du « surjeu » à la Depardieu...Mais peut-être cette remarque est-elle trop subjective. Toutefois Jakobson a bien expliqué que le réalisme où le cinéma du réel d'une époque dans le cinéma de fiction était regardé par l'époque suivante comme l'instauration de codes de représentation qu'il fallait à nouveau dépasser sinon transgresser.

#### Extrait 10

##### La fin du film chez Pialat ou comment filmer la solitude:

La fin du film de Pialat où Mangin se retrouve seul à l'image diffère en bien des points de celle de Beauvois. Tout d'abord il s'agit du second volet d'une même scène la séparation avec Nadia qui quitte Mangin et le personnage est pris par son chagrin et la situation dans laquelle il se retrouve. Avec tout le respect possible on voit bien par contraste que Depardieu joue la scène, regards et mimiques, mou de la bouche, déception tout cela se lit dans le sillage de la séparation à laquelle nous venons d'assister.

Chez Beauvois rien de tout ça. La scène ultime est détachée elle vaut pour et par elle-même. Par ailleurs Vaudieu est littéralement perdue dans ses regards et dans son mouvement qui va s'arrêter pour nous interpeller franchement du regard comme Mangin ne le fera pas. C'est comme si on franchissait une frontière dans ce regard caméra ultime, celle peut être justement du réel. Je dis Depardieu puis Vaudieu c'est sûrement aussi sûrement la part irréductiblement subjective de ma perception du réel.

##### Filmer le réel dans L627 1992 B. Tavernier:

Dans le film de Tavernier le héros est flic comme le petit lieutenant et il a un hobby qui est de faire joujou avec sa caméra. Il a tenté le concours IDHEC et l'a raté...Dans cette scène on retrouve la problématique posé par Morin « Prétendre donner à voir le réel ou poser le problème du réel ».

En ce qui concerne l'intrigue... L 627 est un film de Bertrand Tavernier coécrit avec Michel Alexandre, ancien flic et qui a collaboré par la suite avec André Téchiné pour *Les Voleurs* et *Le Cousin* de Alain Corneau. En clair la dimension véridique s'inscrit dans la genèse même du projet comme le temps que Beauvois a passé avec des policiers pour donner une dimension authentique à son film.

L627 raconte le quotidien d'une brigade des stupéfiants à Paris. Ceux la même qui font de la pub auprès du PL.

On nous montre le parcours d'un flic zélé car croyant encore à son métier et devant faire face à des collègues bien moins scrupuleux que lui. De manière plus générale, c'est aussi une mise en lumière très instructive sur le milieu policier : les manques de moyens criants, leurs relations illégales avec leurs indics, les gardes à vues, les farces de potache ayant cours, les invraisemblances des procédures, les paperasseries interminables à remplir.

Ce n'est presque pas un film à proprement parler puisqu'il n'y a pas d'intrigue, pas de fil conducteur. Ce sont simplement des petits moments de la vie professionnelle et intime de Lucien Marguet aussi on n'est pas loin de la tentation documentariste et de faits Divers de Depardon.

Les deux scènes que je vous propose :

#### Extrait 11

La 1<sup>ère</sup> est à comparer avec la scène du restaurant chez Beauvois, scène similaire qui va mettre en lumière le relationnel du groupe avec son environnement et des individus qui le compose.

#### Extrait 12

La 2<sup>nde</sup> nous renvoie à cette dimension morale du cinéma du réel qui justement ne peut pas tout filmer à l'instar de Marguet, notamment la déchéance des êtres mais qui a l'inverse filmiera bien à la manière d'un documentaire des personnes en train de dealer. Dans L627 le réel est inclus dans la fiction. C'est un morceau de documentaire au sens film pris sur le vif qui se retrouve dans le film. Voir à ce propos la page 294 de l'ouvrage Cinéma et Engagement de Graeme Hayes , Martin P, O Shaughnessy. (Ces pages sont consultables sur le net.)

#### Un nouveau détour par le documentaire

Disons simplement que le documentaire n'est pas un genre comme le western ou la science fiction mais une catégorie comme la fiction incluant de très nombreuses variétés.

Un rapide tour d'horizon du documentaire pour montrer combien on se fourvoie à imaginer que le cinéma documentaire n'est qu'une prise du réel sur le vif. Ce qui est intéressant c'est que cette conception est justement celle de Ken Loach. C'est justement ce que l'on retrouve dans Faits Divers de Raymond Depardon (1983). Cette scène n'est pas sans rappeler une scène du petit lieutenant après la déposition du braquage de la pharmacienne.

#### 1<sup>er</sup> extrait : La Matanza

Hors contexte on peut imaginer qu'on a affaire aux méthodes traditionnelles de pêche dans le sud de l'Italie. Puis le spectateur découvre Ingrid Bergmann, c'est Stromboli de Roberto Rossellini, 1950. C'est véritablement la rencontre du cinéma (une icône de l'époque) et du réel (une tradition sicilienne ancestrale, on regroupe les thons et on les massacre à la machette et au harpon).

Dans le film de fiction il convient de se laisser prendre à l'illusion c'est le contrat narratif, le célèbre « willing suspension of disbelief » de Coleridge que j'ai déjà mentionné, si à cette illusion réaliste on ajoute une dimension à proprement parler réel...

A bien y regarder il y a des moments de fiction dans les documentaires et des moments documentaires dans les films de fiction. C'est ce que dit Varda pour réussir les films de fiction ou de documentaire il faut qu'il y ait de l'un dans l'autre.

Certains films portent en eux un dépassement de cette opposition.

2<sup>ème</sup> Extrait :

Farrebique (1947) de George Rouquier

« C'est tout une famille qui me connaissait depuis ma plus tendre enfance qui a rejoué sa vie devant moi avec quelques tricheries. Je me suis placé comme un cinéaste faisant une étude sur les habitants d'un pays quelconque du monde et notant tout, vie mœurs... ». Rouquier pas plus que Flaherty n'étaient ethnologue et pourtant leurs films ont valeur de témoignages anthropologiques.

Le documentariste au cours de la fabrication de son film élabore ce que l'on peut appeler un point de vue. Ce point de vue n'est pas arbitraire, à quoi servirait alors la phase d'enquête et tout son travail d'imprégnation. Il faut créditer les documentaristes de retranscrire la réalité dont ils ont été témoin, on parle selon Jean Vigo de points de vue documentés.

Farrebique prolonge la méthode Flaherty, le principe de ce film est que les personnes jouent leur propre rôle. Au-delà de la fausseté du jeu naît une impression d'authenticité.

(C'est une question et une réflexion que l'on peut mener à propos de Beauvois et son film. Le Petit Lieutenant). Les acteurs de Farrebique se sont vus dans l'obligation d'interpréter une image d'eux-mêmes.

3<sup>ème</sup> Extrait : On ne va pas se quitter comme ça, 1980, Jean-Louis Comolli.

Il a en phase d'enquête interviewer des gens puis à réécrit ce qu'ils lui avaient dit et leur a demandé de rejouer sous forme de dialogue devant la caméra ce qu'ils lui avaient dit. Aujourd'hui les exigences du documentaire doivent être plus précises et plus contraignantes que du temps de Flaherty. Les gens doivent devenir les acteurs d'eux-mêmes, sans tricher sur ce qu'ils sont. (Cela fait penser à des émissions comme Striptease). Cette nouvelle exigence s'est appelée à partir des années 60 Cinéma Vérité puis cinéma direct.

Cinéma classique et cinéma moderne :

Faits divers de Raymond Depardon (83)

Filmer l'événement au moment où il a lieu, cela signifie renoncer à l'organiser, ainsi se dessine la différence entre le cinéma classique et le cinéma moderne. Dans le cinéma classique on compose les plans et recommence les prises de vue jusqu'à obtention de ce qu'on cherche, dans le cinéma moderne on considère que l'instant, que l'humeur des personnes, les contraintes innombrables au cours du tournage peuvent être envisagés comme génératives au lieu d'être perçues comme des accidents à exclure, en droit chaque nouvelle prise est un nouveau plan car on ne capte jamais la même chose en droit ce qui est imprévu, aléatoire, devient la matière du film.

Ces propos font échos à ceux de Beauvois lorsqu'il explique qu'ils désactivent le voyant rouge et fait croire à ses acteurs qu'ils filment que ce n'est qu'une répétition... Dans cette contention entre fiction et réel le cinéma s'invite à son tour dans le film par le biais de la citation et c'est ce que j'ai essayé de montrer tout au long de mon exposé.

Extraits 13 et 14

Hommage marqué : Une scène empruntée à Truffaut et ce que dit Truffaut sur cette scène:

Ce que Truffaut a dit sur sa scène et Beauvois sur la sienne:

Truffaut pense que la seule fin possible pour un film comme les 400 coups à la tentation documentaire était de ne pas être d'un optimisme béat et il opte donc pour une solution plastique en plan séquence.

En ce qui concerne cette même scène chez Beauvois il considère que le personnage de Vaudieu a fait plein d'efforts et que voilà elle est arrivée au bout du chemin et même si elle a vengé le PL il est mort et d'une certaine façon elle a échoué et donc elle s'arrête et regarde le spectateur et l'interroge. Cf. Bonus fin du dvd à partir de 5'15''.

On peut dire qu'il y a dans ce regard désespéré encore un peu d'espoir puisque littéralement l'œuvre cinématographique nous renvoie à notre réel et c'est peut être le réel le plus réussi du film, cette adresse silencieuse au spectateur.

**Propos d'auteurs : Extraits 15, 16 et 17**

Ce que les Frères Dardenne disent sur le cinéma et le réel.

Pour les frères Dardenne il est clair que le cinéma qui prétend être le moins travaillé est en fait le plus mensonger.

Beauvois explique d'ailleurs comment il aime plaisanter avec ses comédiens avant de tourner la scène, qu'elle soit triste ou gaie. Il se démarque sur ce point de Pialat qui entretenait un climat explosif sur le plateau. Beauvois parle à ce sujet de « psychodrame ». Enfin il explique aussi que pour tourner la scène où ils sont ivres au bar les acteurs sont de fait véritablement ivres. Des vrais flics il y en a 40 dans le film qui jouent vraiment. « On s'est beaucoup amusé. Ils ont arrêté des mecs, il les ont fouillés..Je veux dire en dehors du tournage. »

Rapport aux oiseaux dans la scène avec Nathalie Baye, peut être un geste inconscient qui rappelle le Samouraï.

On peut souligner le fait que Beauvois éteint le voyant lumineux de la caméra parfois et filme ses acteurs alors qu'ils s'imaginent qu'ils sont en train de répéter. Il y a recul de la réalité cinématographique pour mieux capter la réalité, mais ce n'est encore que du jeu, une reconstruction d'acteurs, ce qui ne cesse de se dire dans les propos de Beauvois et son cinéma c'est que tout est réel, qu'issu de la reconstruction ou de l'improvisation le réel est au cinéma aussi présent que la fiction, que l'un alimente l'autre dans une contention permanente.

Ce que j'en pense: Conclusion :

Le paradoxe de Beauvois c'est le paradoxe du cinéma :

Il s'intéresse aux voyous magnifiques mais s'aperçoit qu'ils n'existent plus vraiment alors il se retourne du côté des flics. Ce que je veux dire c'est qu'inscrit au cœur même de la démarche de Xavier Beauvois, dans ce désir de vérité et de respect pour le spectateur il y a chevillé au corps ce désir de raconter une histoire et donc de fait de reprendre à son compte le réel.

Cette démarche est reprise par son personnage qui s'est engagé dans la police pour voir et avoir de l'action et qui évidemment ne trouvera que la mort. C'est bien sûr une démarche proprement policière et pas simplement philosophique que cette recherche de la vérité comme l'explique Beauvois dans les bonus accompagné de 2 policiers qui ont été ses assistants techniques et scénaristiques sur le film. Ce que nous dit peut-être Beauvois c'est cette filiation qui existe entre lui et son personnage et qui est reprise et prolongé entre le public et son film, en clair le personnage principal meurt justement parce que ce n'est pas un héros ; oui Le Petit Lieutenant n'est pas un film d'action et le public est confronté à cette dure réalité qui est celle de la frustration après la tentation du cinéma d'évasion, l'éducation tragique du petit lieutenant est aussi un peu la nôtre c'est pourquoi nous ressortons un peu déçu, en colère ou attristé selon notre réception et notre vécu de spectateur. Je me demande si le cinéma de Beauvois n'est rien d'autre qu'une représentation ultime de cette démarche artistique qui consiste à conjurer le sort, celui de la fin, celle du film, la nôtre aussi.

Extrait sur le prologue du Mépris, Godard 1963 :

Le prologue du Mépris nous interroge sur la nature même du réel en nous dévoilant la nature du cinéma transformant alors le regard caméra en un regard de la caméra sur nous. Cette adresse au spectateur qui traverse l'écran le met dans la position de l'acteur qui regarde la caméra pour une ultime fusion entre le réel et la fiction entre le réel filmique et à la fiction spectatorielle bien sûr. Peut-être à cet égard on pourra voir Youth without Youth), l'Homme sans âge, 2007, F. F. Coppola.