

ANALYSE DE FILM

LE PETIT LIEUTENANT DE XAVIER BEAUVOIS

Du rêve aux désillusions (II) : comment la démythification s'ouvre-t-elle à un certain humanisme ?

SOMMAIRE

I DU REVE AUX DESILLUSIONS : l'initiation comme démythification

1° Variations autour du dictionnaire des idées reçues

Réflexion sur le langage et les préjugés.

- a- Les connotations d'un mot dans le film: petit lieutenant, flic, kifs...
- b- Jeu autour des formules toutes faites.

2° De l'extase au désenchantement : jeu de retournements.

- a- D'un film à l'autre.
- b- Focalisation sur l'arme.
- c- De la vocation à son revers.
- d- De l'école au monde du travail.
- e- Prolongements : du « A moi Paris » d'Antoine au « A nous deux maintenant » de Rastignac.

II UN CERTAIN REALISME

1° Une méthode de travail

- a- Une recherche préliminaire : l'immersion dans le commissariat.
- b- Un mélange d'acteurs professionnels et d'acteurs qui jouent leur propre rôle.

2° L'alcoolisme sous toutes ses formes:

- a- Deux extraits de *L'Assommoir* de Zola.
- b- Comparaison d'un plan du film et du tableau *L'Absinthe* de Degas.
- c- Un thème qui structure l'œuvre.

3° La police.

- a- Ordre et désordre : la transgression.
- b- La violence.

4° Du sang, du cadavre et de la mort : analyse de quelques scènes.

- a- L'autopsie.
- b- L'agression d'Antoine et sa découverte.
- c- L'annonce de la mort.
- d- La morgue.
- e- L'enterrement.
- f- Prolongement : comparaison avec les textes littéraires étudiés et *L'Enterrement à Ornans* de Courbet.

III LE REGARD TENDRE DU REALISATEUR SUR LA FELURE HUMAINE

1° Le temps qui passe : la vieillesse, la routine et l'usure.

2° L'autre, ce monstre : le serial killer, l'étranger, le SDF.

3° Parents/ Enfants.

IV UNE CERTAINE ESTHETIQUE DE LA VARIATION

1° Couloirs et portes.

2° Fenêtres et regards.

3° Echos et variations : d'un destin à l'autre.

4° Une réflexion sur le temps : la répétition, un cercle vicieux ?

V BILAN GENERAL

1° Vers la dissertation : une œuvre réaliste est-elle laide ?

2° Ecriture d'invention : transposition d'une scène du film.

I DU REVE AUX DESILLUSIONS : l'initiation comme démythification

1° Variation autour du dictionnaire des idées reçues

a- Les connotations d'un mot dans le film: petit lieutenant, flic, kifs...

Retrouvez qui parle, à qui, de qui dans le film. Quelle est la connotation du mot ou de l'expression ?

- « Madame super flic, fille de super flic »
- « J'sais pas, le petit lieutenant, là »
- « Des petits poulets »
- « M. L'inspecteur, ça fait penser à Maigret »
- « ça fait trop comme l'armée »
- « Des cow-boys »
- « Gagné, ils nous ont filé le fils de Colombo »
- « Si c'est ça être flic, franchement ça me soule »
- « C'est la police ! »
- « Il faut faire attention, c'est blindé de keufs dans le quartier »
- « T'es incapable de poser une question innocente, espèce de flic ! »
- « T'as-vu de beaux crimes ? »
- « Tous les gendarmes de Normandie ont de grandes oreilles »
- « Pourquoi pas commissaire ? »
- « Le coup d'aller boire un coup et de laisser monter le gamin tout seul, ça passera jamais »
- « Vous m'expliquerez ce que faisait le petit lieutenant tout seul »

Les différentes connotations d'un mot :

La dimension désuète : une version passée, pleine de respect

- « M. L'inspecteur, ça fait penser à Maigret »
- « t'as-vu de beaux crimes ? »

Une forme d'idéalisation : Mireille a une image noble et un peu anachronique du métier. Ses formules insistent sur la supériorité hiérarchique du policier qui impose le respect. En même temps, le métier est enjolivé avec l'expression « beaux crimes ».

Le flic héros

- « Madame super flic, fille de super flic »

La fragilité de la jeune recrue

- « Le coup d'aller boire un coup et de laisser monter le gamin tout seul, ça passera jamais »
 - « Vous m'expliquerez ce que faisait le petit lieutenant tout seul »
- Les formules insistent sur sa jeunesse tout en traduisant le scandale de sa mort et la pitié éprouvée. Elles valent aussi comme mise en accusation rappelant les responsabilités des collègues et l'idée de faute professionnelle.

Les connotations affectueuses :

Plusieurs personnes traduisent leur attachement par des termes hypocoristiques :

Vaudieu quand elle doit choisir une jeune recrue : « J'sais pas, le petit lieutenant, là ».

Mireille qui est comme une grand-mère pour tous les policiers qui logent chez elle : « des petits poulets ». Elle pense même que tout ira mal une fois qu'elle sera morte et ne pourra plus les héberger.

Le juge, ex- petit ami de Vaudieu : « T'es incapable de poser une question innocente, espèce de flic ! ». La réplique est pleine de tendresse et s'enrichit de tous les souvenirs anciens de leur union passée.

La connotation péjorative : la figure de la répression, l'ennemi :

« Il faut faire attention, c'est blindé de keufs dans le quartier ». En même temps, la formule participe du comique de situation puisqu'elle s'adresse à deux flics – Vaudieu et Antoine – en train de fumer un joint.

La routine :

« Si c'est ça être flic, franchement ça me soule ».

La cible classique de la satire

« Tous les gendarmes de Normandie ont de grandes oreilles ».

Jouer avec les images : de la distance ironique à la critique

« Gagné, ils nous ont filé le fils de Colombo » : la formule souligne l'humour de Caroline Vaudieu à la première bonne intervention d'Antoine ; celui-ci lui jette d'ailleurs un regard noir qui montre qu'il est vexé et apprécie peu cette plaisanterie. L'anecdote souligne le décalage entre les deux : d'un côté, le flic expérimenté qui est lucide sur le métier, de l'autre la jeune recrue qui a encore comme repères ce qu'il a vu dans les films. L'autodérision n'est pas encore à la portée d'Antoine qui prend très au sérieux son image de policier.

La discipline et la dimension militaire : « ça fait trop comme l'armée ».

La pose : « des cow-boys ». C'est l'expression utilisée par les Stups pour se moquer de leurs collègues de la Crim dans le cadre d'une concurrence, d'une rivalité.

b- Jeu autour des formules toutes faites.

« Trop tard, tes paluches. T'es fait comme un rat »

« Tu te calmes »

« Rends- moi mon pétard »

« Un cadavre qui t'attend »

« C'est la police ! »

« Mieux formatés, l'uniforme dans la tête »

« C'est la police, dégage ! »

« Mais vous faites l'ordre dans la vie ! »

« C'est la police française, Madame »

Le film joue avec les formules toutes faites en les détournant:

Inversion des rôles :

« Trop tard, tes paluches. T'es fait comme un rat » : La formule classique utilisée lors de l'arrestation du criminel pris en flagrant délit est reprise ici dans un cadre parodique. Antoine plaisante avec les Stups qui feignent de lui avoir tendu un piège.

« Tu te calmes » : après la scène musclée avec l'homme saoul arrêté, cette fois c'est à Antoine qu'on dit de se calmer. Les rôles sont inversés. Son collègue lui prend son arme, il est vu comme potentiellement dangereux dans le bar parce qu'il est complètement saoul.

« Rends- moi mon pétard » : Le mot familier joue avec le symbole de l'arme mais la formule dans le contexte est désacralisée.

« C'est la police française, Madame » traduit l'ironie d'Antoine qui reprend une expression censée susciter le respect, sorte de gloire nationale, mais qui dans le contexte de l'ivresse est ridiculisée.

« Mais vous faites l'ordre dans la vie ! » : La dame qui tient le bar oppose leur fonction classique à la débandade, voire au chahut qu'ils font en étant saouls. Elle oppose ce qu'ils devraient faire à ce qu'ils font.

Un masque qui colle : une pose prise au sérieux :

Elle est dénoncée par les flics eux-mêmes qui opposent leur expérience du terrain au conditionnement très théorique et virtuel de la jeune recrue : « mieux formatés, l'uniforme dans la tête ».

Antoine joue au policier: « C'est la police, dégage ! ». La citation évoque ce moment où il a récupéré la Clio et parcourt Paris en mettant le gyrophare sans raison, grillant les feux rouges, insultant les piétons et les autres voitures (« dégage », « connasse »).

De l'humour :

« Un cadavre qui t'attend »

« C'est la police ! » : Les gamins de Normandie à la sortie de l'école disent en riant cette formule toute faite lorsqu'ils croisent Antoine, en civil, venu rejoindre la maîtresse, sa petite amie.

2° De l'extase au désenchantement : jeu de retournements.

a- D'un film à l'autre.

Les affiches.

Les affiches que l'on aperçoit sur les murs du commissariat jouent avec les mythes du policier et du justicier et leur déconstruction. Elles correspondent à un jeu d'écho avec certains passages du film et proposent une réflexion sur cinéma et réalité.

Un exercice possible est le relevé et le classement des films par les élèves.

Quelques exemples :

L'affiche du film *Seven* propose une vision hollywoodienne du serial killer, sorte de pendant cinématographique au personnage de Guy Georges mentionné deux fois dans le film pour mieux le confronter à une réalité plus prosaïque : d'abord, au restaurant pour poser la question des conditions de détention et des libertés laissées à de tels criminels, ensuite dans la discussion entre Caroline et Antoine lorsque celle-ci le met en garde contre l'image que donnent du métier les films qu'il mentionne lui-même à la source de sa vocation : « Rêve pas » dit-elle, « Guy Georges, c'est le pied » commente-t-elle avant d'ajouter que cela n'arrive que deux ou trois fois dans une carrière.

La grande affiche de *Marijuana* : sa présence au début dans le commissariat introduit une touche dissonante qui fait écho aux jeux d'Antoine et des policiers des Stups avec la drogue saisie et à la scène où Antoine et Caroline fument du cannabis.

Des affiches comme celle d'*Un Flic* avec Alain Delon jouent avec l'image très masculine du policier. Elle entre en correspondance avec les posters illustrant les stéréotypes associés à une certaine virilité : on voit des posters de femmes dénudées ainsi qu'un poster de Ferrari qui apparaît à l'écran juste après l'affiche de *Podium*. La proximité des deux images introduit une sorte de commentaire ironique qui joue avec la fascination des mythes et déconstruit tout cet imaginaire par le burlesque. On retrouve plus tard l'affiche d'*Un Flic* au moment de l'interrogatoire musclé d'un des suspects. A ce moment-là, il y a comme un écho entre le cinéma et l'activité des policiers à l'écran : l'un d'eux gifle le prévenu, on entend : « t'es dans la merde », « ferme ta gueule ».

Plusieurs autres affiches font écho à cette violence et cette épreuve de forces : on peut citer l'affiche du film *Kings* qui redouble la thématique du combat ou celle de *Réservoir Dogs* de Quentin Tarantino : exemple même de la mise en scène de l'arme, l'affiche entre en résonance avec la silhouette criblée de trous et exposée telle un trophée juste à côté. (Cf. plus bas b- Focalisation sur l'arme).

b- Focalisation sur l'arme.

L'arme est un symbole particulièrement fort dans le domaine du polar. A la fois arme du policier et arme du criminel, elle peut incarner dans les imaginations une forme de virilité doublée d'héroïsme. Il est intéressant de voir comment dans le film Xavier Beauvois joue avec les différents plans de l'arme de façon à la désacraliser.

L'introduction de l'arme :

On peut faire réfléchir les élèves à la façon dont l'arme est introduite dans le film. Selon le principe du roman d'apprentissage et de l'initiation, le réalisateur nous montre comment Antoine acquiert l'arme et comment il s'en sert. Mais les deux scènes rompent avec l'héroïsme attendu : rien de grand dans ces passages, que ce soit chez l'armurier ou au stand de tir.

Questions élève :

- Comment l'arme est-elle introduite dans le film ?
- Comment son image est-elle aussitôt dégradée ?

La scène de l'armurier :

Le cadre est terne et sans gloire : l'armurier en blouse bleue lui indique machinalement les étapes à suivre. C'est la routine du personnage qui l'emporte sur l'excitation d'Antoine. Les couleurs sont criardes : jaune des montants métalliques, rouge de la pancarte, bleu de la blouse de l'armurier. Un gros plan est fait sur le bac au sol vers lequel on doit pointer l'arme pour la charger. L'attention portée au message qui le surplombe, écrit de manière assez maladroite, casse toute dramatisation du moment.

Du tir virtuel au tir réel :

La deuxième fois où l'on voit l'arme est dans la chambre que loue Antoine ; posée sur le chevet, pendant qu'il défait sa valise, elle semble en attente. Après une ellipse, on voit Antoine, le soir, torse nu, allongé sur le lit, en train de la manipuler et se l'approprier. La scène met en valeur le torse du personnage, elle semble être une répétition des scènes vues dans les films. Antoine joue lui aussi au policier. Il y a un espoir de gloire, une forme d'héroïsation en attente.

Toutefois, l'enchaînement avec la séquence suivante déconstruit aussitôt toute la glorification imaginaire. La scène au stand de tir montre le tireur en position mais elle est associée à l'échec. Elle met en effet l'accent sur les reproches du formateur qui critique les tirs : « C'est archinul, là ! ». C'est une première déconvenue et un premier camouflet après la réussite aux examens.

Question élève :

- Quel plan ultérieur du film rappelle cette scène pour s'y opposer ? (ou : à quel moment voit-on à nouveau une cible-silhouette ?)

On peut faire un parallèle avec la scène du portrait –robot ; dans un coin, appuyée contre un mur, une silhouette criblée de balles témoigne de la précision et de l'efficacité d'un certain « Roger » qui a signé et daté son œuvre. A ce moment-là, la silhouette vaut comme trophée, symbole de la réussite qu'on exhibe aux yeux de tous. Elle renoue avec la glorification classique du bon tireur, présente depuis les duels des cow-boys. En même temps, à ce stade, le mythe ne tient plus. La silhouette a donc perdu de son prestige par tout ce qui s'est déjà passé. Elle peut être vue comme un vestige d'un mythe cassé .

L'arme désacralisée ou l'art de l'incongru.

Plusieurs plans montrent l'arme dans une situation décalée.

- L'arme entraperçue par la voyageuse dans le train : la scène joue de l'ambiguïté de l'arme : appartient-elle à un criminel ou à un policier ? Le regard inquiet de la dame qui observe le pistolet qu'Antoine, endormi, laisse voir et le geste maternel de

Vaudieu qui le recouvre de la veste et présente sa carte de police montrent comment elle peut signifier le danger et prendre un sens opposé.

- Désacralisation de l'arme au café lorsque le premier soir Antoine fête avec ses collègues son arrivée et est saoul. Il réclame alors son « pétard » tandis que ses collègues lui disent de se « calmer ». Il représente alors un danger potentiel. Son ivresse et l'emploi d'une désignation familière ôtent toute noblesse au pistolet.
- Désacralisation plus forte encore, la scène chez le juge après la nuit où Vaudieu s'est remise à boire à cause de la mort d'Antoine : la caméra reste dans le salon, là où se situe le juge, mais la porte de la salle de bain reste entrouverte et l'on voit, de loin, Vaudieu de dos, penchée en avant, en train de vomir. Le pull est un peu relevé, dévoilant bien l'arme à la ceinture.

L'arme du justicier

A la fin, l'arme de Vaudieu sert à tuer le coupable qui tente de s'échapper.

On pourrait aussi faire un travail sur la façon dont on filme l'arme du GIGN et montrer comment l'arme des criminels est toujours le couteau dans le film.

c- De la vocation à son revers.

Le mythe

Antoine le dit à Vaudieu : il a voulu devenir flic « à cause des films, en tout cas au début ». Il développe ensuite une image conforme à celle des films, de certains films tout du moins : « c'est plein de surprises, on sait pas ce qui arrive », on n'est pas toujours derrière un bureau.

Solo évoque quant à lui le prestige de l'uniforme : son grand-père était employé municipal, il portait un uniforme et il a toujours été persuadé enfant qu'il était flic.

Vaudieu au début est présentée aussi comme conforme à ce mythe : c'est « Madame Super flic, fille de super flic ». Elle évoque ce père qui à la troisième fille comprit qu'il n'aurait jamais de garçon. La vocation s'inscrit donc une nouvelle fois dans l'idée du prestige qu'on cherche à obtenir, de la reconnaissance qu'on veut avoir.

Le retournement :

Mais à chaque fois le film vient contredire et nuancer ces premières impressions :

Lors de leur échange sur l'origine de la vocation, Antoine se voit mis en garde par Vaudieu qui démystifie immédiatement le métier : « rêve pas », elle lui parle des heures passées derrière le bureau et infirme l'image que donnent les films : une carrière n'est pas remplie d'arrestations de grands criminels, « Guy Georges, c'est le pied » mais cela n'arrive que deux ou trois fois. L'autre formulation du métier est pleine d'humour noir, c'est l'envers de la conception d'Antoine : lucide, riche d'une longue expérience, elle mêle la tendresse à la dérision : « avec les braquages, les suicides, les viols, c'est pas les plaisirs qui manquent ».

Solo se heurte au racisme de certains de ses collègues. Il en parle lors du repas chez lui et c'est illustré de manière récurrente dans le film par le biais de deux personnages. D'une part, Morbé fait une comparaison douteuse entre ses lézards et les « Arabes et les Blacks » qu'ils

mettent en cage. La comparaison révèle ce racisme latent qui est incarné également par celui qui veut toujours servir de l'alcool à Solo. Ses plaisanteries lourdes se multiplient au fur et à mesure de l'histoire jusqu'au moment où Solo, exaspéré par l'état d'Antoine, ne supporte plus la provocation et s'en prend physiquement au collègue.

C'est le même retournement que l'on voit au sujet de Vaudieu, cette fois vis-à-vis du spectateur : au mythe de « madame super flic », sorte de héroïne de film, succède la figure beaucoup plus humaine de la mère déchirée par la perte de son fils et qui a dû affronter le problème de l'alcoolisme. La scène qui introduit Vaudieu comme « madame super flic » est immédiatement suivie de la conversation avec son patron qui évoque l'alcoolisme et un certain échec : elle a demandé le 36, on lui a dit qu'elle avait des goûts de luxe ! Plus tard, à Antoine qui demande pourquoi elle n'est pas devenue commissaire, elle répond : « j'aimais trop la rue, les bars, la nuit, les gins tonics ».

d- De l'école au monde du travail.

L'arrivée au commissariat brise l'imaginaire en introduisant une réalité tantôt grotesque, tantôt ambiguë.

- La présentation des collègues glisse dans le burlesque lorsqu'Antoine sert la main à Albert avant que Solo ne rectifie le malentendu en disant que ce n'est pas un collègue mais son « tonton préféré »!
- La réalité de la cellule de dégrisement est présentée sans tabou : le collègue commente clairement la présence des toilettes à l'extérieur, d'où « l'odeur de merde ».
- La confrontation à l'ivrogne qui se débat fortement est commentée par Morbé : « T'es dans la vraie vie » avant qu'il n'ajoute à son collègue qu'il est « formaté », avec « l'uniforme dans la tête ».
- Certains collègues sont racistes et tiennent des propos extrémistes.

e- Prolongements : du « A moi Paris » d'Antoine au « A nous deux maintenant » de Rastignac.

Texte n°1 : le début : La présentation de la Pension Vauquer.

Cette salle, entièrement boisée, fut jadis peinte en une couleur indistincte aujourd'hui, qui forme un fond sur lequel la crasse a imprimé ses couches de manière à y dessiner des figures bizarres. Elle est plaquée de buffets gluants sur lesquels sont des carafes échancrées, ternies, des ronds de moiré métallique, des piles d'assiettes en porcelaine épaisse, à bords bleus, fabriquées à Tournai. Dans un angle est placée une boîte à cases numérotées qui sert à garder les serviettes, ou tachées ou vineuses, de chaque pensionnaire. Il s'y rencontre de ces meubles indestructibles proscrits partout, mais placés là comme le sont les débris de la civilisation aux Incurables. Vous y verriez un baromètre à capucin qui sort quand il pleut, des gravures exécrables qui ôtent l'appétit, toutes encadrées en bois noir verni à filets dorés ; un

cartel en écaille incrustée de cuivre ; un poêle vert, des quinquets d'Argand où la poussière se combine avec l'huile, une longue table couverte en toile cirée assez grasse pour qu'un facétieux externe y écrive son nom en se servant de son doigt comme de style, des chaises estropiées, de petits paillassons piteux en sparterie qui se déroule toujours sans se perdre jamais, puis des chaufferettes misérables à trous cassés, à charnières défectueuses, dont le bois se carbonise. Pour expliquer combien ce mobilier est vieux, crevassé, pourri, tremblant, rongé, manchot, borgne, expirant, il faudrait en faire une description qui retarderait trop l'intérêt de cette histoire, et que les gens pressés ne pardonneraient pas. Le carreau rouge est plein de vallées produites par le frottement ou par les mises en couleur. Enfin là règne la misère sans poésie ; une misère économe, concentrée, râpée. Si elle n'a pas de fange encore, elle a des taches ; si elle n'a ni trous ni haillons, elle va tomber en pourriture.

Lecture de l'extrait :

- Analyse des principaux champs lexicaux qui structurent la description de la salle-à-manger : la saleté, la laideur, la misère, l'ancienneté, l'usure et la dégradation renforcée par la personnification.
- Explication du lien entre le lieu et ses habitants.

Comparaison avec *Le Petit Lieutenant* :

On peut commenter la séquence chez Mireille, la logeuse, et notamment le moment où Antoine défait sa valise dans sa chambre : on retrouve la même thématique d'un lieu ancien, meublé avec des éléments hétéroclites, non sans un certain mauvais goût : la tapisserie désuète et abîmée en haut du mur, les lampes de chevet dépareillées, les vieilles couvertures. La caméra montre l'étonnement d'Antoine devant l'abat-jour aux grosses fleurs sur fond noir puis sa perplexité lorsque, assis, il balaie du regard l'ensemble de la pièce.

Ce long plan silencieux permet de porter une nouvelle atteinte à l'héroïsation du métier : loin de la glorieuse montée à Paris, il souligne l'enracinement dans un quotidien terne et sans grandeur.

Texte n°2 : la fin : « A nous deux maintenant ».

Le jour tombait, un humide crépuscule agaçait les nerfs, il regarda la tombe et y ensevelit sa dernière larme de jeune homme, cette larme arrachée par les saintes émotions d'un cœur pur, une de ces larmes qui, de la terre où elles tombent, rejaillissent jusque dans les cieux. Il se croisa les bras, contempla les nuages, et le voyant ainsi, Christophe le quitta.

Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine, où commençaient à briller les lumières. Ses yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Il lança sur cette ruche bourdonnant un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses : - A nous deux maintenant ! Et pour premier acte du défi qu'il portait à la Société, Rastignac alla dîner chez Mme de Nucingen.

Résumé du roman : Présentation du Père Goriot, explication de la formule « Christ de la paternité » ; présentation d'Eugène de Rastignac et de son évolution. Explication du défi : « A nous deux maintenant ! ».

Comparaison avec *Le Petit Lieutenant* :

- On retrouve le thème de la montée à Paris : le début du film montre l'ambition d'Antoine qui est fier d'arriver dans la capitale, où il y a de vrais crimes, à la différence de la Normandie où il ne se passe quasiment rien : c'est ce qu'il explique plus tard à sa fiancée qui lui reproche sa décision. De même, aux Stups, il dit : « J viens de Normandie, je voulais monter à Paris ». Pour signifier cette ascension sociale et symbolique, Xavier Beauvois filme Antoine en position de touriste regardant, le sourire aux lèvres et l'air béat, Paris s'étendant à perte de vue, avec ses monuments les plus célèbres (on reconnaît notamment Montmartre). Ce panoramique en plongée correspond au point de vue de Rastignac à la fin du *Père Goriot* : même idée de contemplation et même ambition. Le parallèle se poursuit si l'on visionne le moment où Antoine se sentant tout puissant traverse à vive allure les rues de Paris au volant de la Clio qu'il a récupérée chez le garagiste : son « A moi Paris » entre alors en résonnance avec le « A nous deux maintenant » d'Eugène.
- Là s'arrête toutefois la comparaison : car si les personnages de Balzac et de Beauvois connaissent tous deux l'ambition et la désillusion, ce n'est pas dans le même ordre et avec exactement la même signification : le défi lancé à Paris par Antoine traduit encore sa naïveté et son inconscience, le panoramique se situe au tout début du film. La volonté de réussir se double encore d'un engagement sincère, d'une exaltation innocente. Le reste du film se charge de montrer la réalité plus prosaïque et moins glorieuse, jusqu'à la mort, bête et brutale. Rastignac, au contraire, lance ce défi après avoir compris tout le cynisme et l'égoïsme de la société, il a perdu une partie de ses illusions et c'est avec une conscience sombre de la réalité qu'il veut trouver sa place et exercer sa revanche sur les quartiers riches de la capitale.

II UN CERTAIN REALISME

1° Une méthode de travail

a- Une recherche préliminaire : l'immersion dans le commissariat

On peut raconter aux élèves le travail de préparation de Xavier Beauvois qui, comme Flaubert et Zola et leur souci documentaire, a vécu aux côtés de véritables policiers pendant plusieurs mois. Certains d'entre eux ont participé à la construction du scénario de façon à rester le plus possible en cohérence avec la réalité du terrain. De même que Flaubert a dit « Madame Bovary, c'est moi », de même Xavier Beauvois a formulé son identification à ses personnages : « je suis allé voir les flics et j'ai passé beaucoup de temps avec eux au quotidien. Je n'avais pas prévu que ce serait aussi intéressant comme métier : ça me convient très bien, ça m'a beaucoup excité. Mais je n'y connaissais rien, c'était une découverte totale. » D'où, au terme de cette rencontre en tant que novice, l'idée de construire le film sur une jeune recrue qui comme lui a tout à découvrir.

b- Un mélange d'acteurs professionnels et d'acteurs qui jouent leur propre rôle.

Le film intègre des personnages qui jouent leur propre rôle :

- Les policiers des Stups dans la scène avec Antoine.
- Les SDF filmés dans la rue.
- Certains membres des familles des policiers : Jalil Lespert (Antoine) joue avec son vrai père et son frère, Roschdy Zem (Solo) et Antoine Chappey (Louis Mallet) jouent avec leurs vrais enfants.

2° L'alcoolisme sous toutes ses formes:

a- Deux extraits de *L'Assommoir* de Zola.

Objectif : Travail de l'organisation et de la rédaction du commentaire.

1° Emile ZOLA, *L'Assommoir*, chapitre II, l'alambic.

Et elle se leva. Coupeau, qui approuvait vivement ses souhaits, était déjà debout, s'inquiétant de l'heure. Mais ils ne sortirent pas tout de suite ; elle eut la curiosité d'aller regarder, au fond, derrière la barrière de chêne, le grand alambic de cuivre rouge, qui fonctionnait sous le vitrage clair de la petite cour ; et le zingueur qui l'avait suivie, lui expliqua comment ça marchait, indiquant du doigt les différentes pièces de l'appareil, montrant l'énorme cornue d'où tombait un filet limpide d'alcool. L'alambic, avec ses récipients de forme étrange, ses enroulements sans fin de tuyaux, gardait une mine sombre ; pas une fumée ne s'échappait ; à peine entendait-on un souffle intérieur, un ronflement souterrain ; c'était comme une besogne de nuit faite en plein jour, par un travailleur morne, puissant et muet. Cependant, Mes-Bottes, accompagné de ses deux camarades, était venu s'accouder sur la barrière, en attendant qu'un coin du comptoir fût libre. Il avait un rire de poulie mal graissée, hochant la tête, les yeux attendris, fixés sur la machine à soûler. Tonnerre de Dieu ! elle était bien gentille ! Il y avait, dans ce gros bedon de cuivre, de quoi se tenir le gosier au frais pendant huit jours. Lui, aurait voulu qu'on lui soudât le bout du serpent entre les dents, pour sentir le vitriol encore chaud l'emplir, lui descendre jusqu'aux talons, toujours, toujours, comme un petit ruisseau. Dame ! il ne se serait plus dérangé, ça aurait joliment remplacé les dés à coudre de ce rousin de père Colombe ! Et les camarades ricanaient, disaient que cet animal de Mes-Bottes avait un fichu grelot, tout de même. L'alambic, sourdement, sans une flamme, sans une gaieté dans les reflets éteints de ses cuivres, continuait, laissait couler sa sueur d'alcool, pareil à une source lente et entêtée, qui à la longue devait envahir la salle, se répandre sur les boulevards extérieurs, inonder le trou immense de Paris. Alors, Gervaise, prise d'un frisson, recula ; et elle tâchait de sourire, en murmurant :

" C'est bête, ça me fait froid, cette machine... la boisson me fait froid... "

Question élève : quelle image de l'alcool donne-t-on dans ce texte ?

Recherche d'idées et de procédés.

Organisation en plusieurs paragraphes et rédaction.

Corrigé disponible sur demande.

2° ZOLA, *L'Assommoir*, fin du chapitre X.

Devoir maison : rédigez une partie de commentaire montrant l'image de l'alcool dans ce passage en s'inspirant du travail fait sur l'extrait n°1.

Elle approcha sa chaise, elle s'attabla. Pendant qu'elle sirotait son anisette, elle eut tout d'un coup un souvenir, elle se rappela la prune qu'elle avait mangée avec Coupeau, jadis, près de la porte, lorsqu'il lui faisait la cour. En ce temps-là, elle laissait la sauce des fruits à l'eau de vie. Et, maintenant, voici qu'elle se remettait aux liqueurs. Oh! elle se connaissait, elle n'avait pas pour deux liards de volonté. On n'aurait eu qu'à lui donner une chiquenaude sur les reins pour l'envoyer faire une culbute dans la boisson. Même ça lui semblait très bon, l'anisette, peut-être un peu trop doux, un peu écoeurant. Et elle suçait son verre, en écoutant Bec-Salé, dit Boit-sans-Soif, raconter sa liaison avec la grosse Eulalie, celle qui vendait du poisson dans la rue, une femme rudement maligne, une particulière qui le flairait chez les marchands de vin, tout en poussant sa voiture, le long des trottoirs; les camarades avaient beau l'avertir et le cacher, elle le pinçait souvent, elle lui avait même, la veille, envoyé une limande par la figure, pour lui apprendre à manquer l'atelier. Par exemple, ça, c'était drôle. Bibi-la-Grillade et Mes-Bottes, les côtes crevées de rire, appliquait des claques sur les épaules de Gervaise, qui rigolait enfin, comme chatouillée malgré elle; et ils lui conseillaient d'imiter la grosse Eulalie, d'apporter ses fers et de repasser les oreilles de Coupeau sur le zinc des mastroquets.

" Ah bien ! merci, cria Coupeau qui retourna le verre d'anisette vidé par sa femme, tu vous pompes joliment ça ! voyez donc, la coterie, ça ne lanterne guerre.

- Madame redouble ? " demanda Bec-Salé, dit Boit-sans-Soif.

Non, elle en avait assez. Elle hésitait pourtant. L'anisette lui barbouillait le cœur. Elle aurait plutôt pris quelque chose de raide pour se guérir l'estomac. Et elle jetait des regards obliques sur la machine à soûler, derrière elle. Cette sacrée marmite, ronde comme un ventre de chaudronnière grasse, avec son nez qui s'allongeait et se tortillait, lui soufflait un frisson dans les épaules, une peur mêlée d'un désir. Oui, on aurait dit la fressure de métal d'une grande gueuse, de quelque sorcière qui lâchait goutte à goutte le feu de ses entrailles. Une jolie source de poison, une opération qu'on aurait dû enterrer dans une cave, tant elle était effrontée et abominable ! Mais ça n'empêchait pas, elle aurait voulu mettre son nez là dedans, renifler l'odeur, goûter à la cochonnerie, quand même sa langue brûlée aurait dû en peler du coup comme une orange.

- Qu'est-ce que vous buvez donc là ? demanda-t-elle sournoisement aux hommes, l'oeil allumé par la belle couleur d'or de leurs verres.

- Ça, ma vieille, répondit Coupeau, c'est le camphre du papa Colombe... Fais pas la bête, n'est-ce pas ? On va t'y faire goûter.

Et lorsqu'on lui eut apporté un verre de vitriol, et que sa mâchoire se contracta, à la première gorgée, le zingueur reprit, en se tapant sur les cuisses :

- Hein ! ça te rabote le sifflet !... Avale d'une lampée. Chaque tournée retire un écu de six francs de la poche du médecin.

Au deuxième verre, Gervaise ne sentit plus la faim qui la tourmentait. Maintenant, elle était raccommodée avec Coupeau, elle ne lui en voulait plus de son manque de parole. Ils iraient au Cirque une autre fois ; ce n'était pas si drôle, des faiseurs de tours qui galopaient sur des chevaux. Il ne pleuvait pas chez le père Colombe, et si la paie fondait dans le fil-en-quatre, on se la mettait sur le torse au moins, on la buvait limpide et luisante comme du bel or liquide.

Ah ! elle envoyait joliment flûter le monde ! La vie ne lui offrait pas tant de plaisirs ; d'ailleurs, ça lui semblait une consolation d'être de moitié dans le nettoyage de la monnaie. Puisqu'elle était bien, pourquoi donc ne serait-elle pas restée ? On pouvait tirer le canon, elle n'aimait plus bouger, quand elle avait fait son tas. Elle mijotait dans une bonne chaleur, son corsage collé à son dos, envahie d'un bien-être qui lui engourdissait les membres. Elle rigolait toute seule, les coudes sur la table, les yeux perdus, très amusée par deux clients, un gros mastoc et un nabot, à une table voisine, en train de s'embrasser comme du pain, tant ils étaient gris.

Oui, elle riait à l'Assommoir, à la pleine lune du père Colombe, une vraie vessie de saindoux, aux consommateurs fumant leur brûle-gueule, criant et crachant, aux grandes flammes du gaz qui allumaient les glaces et les bouteilles de liqueur. L'odeur ne la gênait plus ; au contraire, elle avait des chatouilles dans le nez, elle trouvait que ça sentait bon ; ses paupières se fermaient un peu, tandis qu'elle respirait très-court, sans étouffement, goûtant la jouissance du lent sommeil dont elle était prise. Puis, après son troisième petit verre, elle laissa tomber son menton sur ses mains, elle ne vit plus que Coupeau et les camarades ; et elle demeura nez à nez avec eux, tout près, les joues chauffées par leur haleine, regardant leurs barbes sales, comme si elle en avait compté les poils. Ils étaient très-soûls, à cette heure. Mes-Bottes bavait, la pipe aux dents, de l'air muet et grave d'un bœuf assoupi. Bibi-la-Grillade racontait une histoire, la façon dont il vidait un litre d'un trait, en lui fichant un tel baiser à la régolade, qu'on lui voyait le derrière. Cependant, Bec-Salé, dit Boit-sans-Soif, était allé chercher le tourniquet sur le comptoir et jouait des consommations avec Coupeau.

- Deux cents !.. T'es rupin, tu amènes les gros numéros à tous coups.

La plume du tourniquet grinçait, l'image de la Fortune, une grande femme rouge, placée sous un verre, tournait et ne mettait plus au milieu qu'une tache ronde, pareille à une tache de vin.

- Trois cent cinquante !... T'as donc marché dedans, bougre de lascar ! Ah ! zut ! je ne joue plus !

Et Gervaise s'intéressait au tourniquet. Elle soiffait à tirelarigot, et appelait Mes-Bottes « mon fiston ». Derrière elle, la machine à soûler fonctionnait toujours, avec son murmure de ruisseau souterrain ; et elle désespérait de l'arrêter, de l'épuiser, prise contre elle d'une colère sombre, ayant des envies de sauter sur le grand alambic comme sur une bête, pour le taper à coups de talon et lui crever le ventre. Tout se brouillait, elle voyait la machine remuer, elle se sentait prise par ses pattes de cuivre, pendant que le ruisseau coulait maintenant au travers de son corps.

Puis, la salle dansa, avec les becs de gaz qui filaient comme des étoiles. Gervaise était poivre. Elle entendait une discussion furieuse entre Bec-Salé, dit Boit-sans-Soif, et cet encloué de père Colombe. En voilà un voleur de patron qui marquait à la fourchette ! On n'était pourtant pas à Bondy. Mais, brusquement, il y eut une bousculade, des hurlements, un vacarme de tables renversées. C'était le père Colombe qui flanquait la société dehors, sans

se gêner, en un tour de main.

Devant la porte, on l'engueula, on l'appela fripouille. Il pleuvait toujours, un petit vent glacé soufflait. Gervaise perdit Coupeau, le retrouva et le perdit encore. Elle voulait rentrer, elle tâtait les boutiques pour reconnaître son chemin. Cette nuit soudaine l'étonnait beaucoup. Au coin de la rue des Poissonniers, elle s'assit dans le ruisseau, elle se crut au lavoir. Toute l'eau qui coulait lui tournait la tête et la rendait très malade. Enfin, elle arriva, elle fila raide devant la porte des concierges, chez lesquels elle vit parfaitement les Lorilleux et les Poisson attablés, qui firent des grimaces de dégoût en l'apercevant dans ce bel état.

Jamais elle ne sut comment elle avait monté les six étages. En haut, au moment où elle prenait le corridor, la petite Lalie, qui entendait son pas, accourut, les bras ouverts dans un geste de caresse, riant et disant :

- Madame Gervaise, papa n'est pas rentré, venez donc voir dormir mes enfants... Oh ! ils sont gentils !

Mais, en face du visage hébété de la blanchisseuse, elle recula et trembla. Elle connaissait ce souffle d'eau-de-vie, ces yeux pâles, cette bouche convulsée. Alors, Gervaise passa en trébuchant, sans dire un mot, pendant que la petite, debout sur le seuil de sa porte, la suivait de son regard noir, muet et grave.

b- Comparaison d'un plan du film et du tableau *L'Absinthe* de Degas.

Zola à Degas : « J'ai tout bonnement décrit, en plus d'un endroit dans mes pages, quelques-uns de vos tableaux ».

• Etude du tableau :

Présentation de l'absinthe :

- « La fée verte » : explication de l'expression et rapprochement de la personnification avec celle de l'alambic dans *l'Assommoir*.
- Ses effets nocifs : dépendance, hallucinations, folie.
- Son impact dans la société ; son succès auprès des femmes. Son interdiction.
- Son association à certains artistes en marge, le thème des artistes maudits.

Etude du tableau :

- La construction particulière du tableau qui met au premier plan les tables avec différents accessoires à commenter et expliquer.
- L'emplacement, la position des personnages : mise en évidence de l'isolement de la femme, tant spatial puisqu'on ne lui laisse qu'une demi-place que psychologique avec son regard vide, ses épaules tombantes. Elle semble accablée tandis que l'homme regarde ailleurs.
- Le choix des couleurs.

Tableau et analyse en ligne sur le site : <http://www.histoire-image.org/>

- **L'hommage de Xavier Beauvois à Degas.**

Un plan du film rend explicitement hommage au tableau de Degas. C'est un plan fixe, silencieux, où l'on voit pendant plusieurs longues secondes Vaudieu immobile, le regard perdu, effondrée, devant son verre de gin tonic. Le moment est essentiel puisqu'il correspond à sa rechute dans l'alcool après la mort d'Antoine. On peut voir comment le réalisateur se nourrit de l'esthétique du tableau pour rendre l'émotion d'une séquence fortement symbolique.

c- Un thème qui structure l'œuvre.

De nombreuses scènes liées à l'alcool structurent l'histoire. On peut essayer de les faire relever par les élèves :

- **Les séquences aux alcooliques anonymes :** un discours réaliste qui refuse l'idéalisation. On peut citer le témoignage de Jean qui n'a pas bu depuis plusieurs années et parle des difficultés de la vie en toute lucidité et simplicité : « je ne suis pas devenu millionnaire, j'pète les plombs, la sobriété m'enlève pas mes défauts » tandis que le plan sur le silence d'Alain qui ne réussit pas à arrêter montre la souffrance indicible. Quand enfin il arrive à parler, c'est pour souligner tout le pathétique et la vulgaire trivialité des bouteilles cachées dans les buissons en bas de chez lui ainsi que la violence du sentiment de pitié qu'il voit dans les yeux de ses enfants quand il croise leurs regards. De même que l'enterrement semble remettre en cause l'aide de la religion, on sent progressivement que l'appel lancé à Dieu pour changer les choses dans ces réunions semble perdre de sa crédibilité jusqu'à ce que Caroline claque la porte à la fin.
- **Le fil rouge du bar du commissariat :** la lampe du bar dont le pied est une bouteille apparaît avec insistance lorsque Caroline et Antoine parlent de leur vocation et de leur passé : elle entre en résonance avec l'évocation des bars et des gins tonics. Elle fait aussi écho à la décoration particulièrement kitsch des fausses bouteilles que Caroline décroche du mur de son bureau à son arrivée. Dans ce décor travaillé, on assiste plusieurs fois aux plaisanteries lourdes de celui qui veut à tout prix proposer un verre de bière à Solo . La récurrence de ce lieu permet de souligner la progression de l'intrigue et la montée de la tension : c'est là qu'après l'agression d'Antoine, Solo finit par se battre avec son collègue, c'est là que Caroline lance avec un cynisme amer qu'il n'y a qu'à mettre de la bière en perfusion à Antoine pour qu'il trinque avec eux.
- Autres éléments structurants, **les scènes au café** marquent les grandes étapes de l'histoire : celle où Antoine fête son arrivée et boit trop, devient grossier, ne tient plus sur ses jambes au point où ses collègues se voient obligés de lui retirer son arme par précaution. Image de la transgression, du manque de mesure bien éloignée de l'image du héros auquel on voudrait logiquement s'identifier ; deuxième étape, le bar où le collègue commande une bière au lieu d'accompagner Antoine qui va se faire agresser; troisième étape, la scène où Caroline boit de nouveau, elle pleure la mort d'Antoine ; la scène s'oppose à la première où on la voyait regarder les bouteilles et résister à la tentation. Enfin, dernière étape, le café à Nice : Caroline Vaudieu boit un café et croise celui qu'elle va tuer quelques minutes après.

- On pourra enfin montrer comment l'alcool se retrouve indirectement dans de nombreux passages du film : citons notamment l'accumulation de bouteilles vides, signe de la fête chez les Stups, le verre de vin que s'est préparée la fiancée d'Antoine et qu'elle boit en pleurant le soir de leurs retrouvailles en Normandie, l'importance du vin pour les SDF, l'ivresse de celui qu'on place en cellule de dégrisement ou encore le thème des vendanges directement lié à l'intrigue.

3° La police.

a- Ordre et désordre : la transgression.

Question élève : En quoi le personnage d'Antoine joue-t-il avec les règles et les limites ?

- Lors de la scène au café, le soir de son arrivée, la démesure du personnage brise la surface lisse qu'on pouvait avoir jusque là. Antoine se fait remarquer par son ivresse qui lui fait tenir des propos déplacés, ridicules ou irrespectueux qui dégradent l'image du jeune homme de bonne famille : plaisanteries lourdes avec la serveuse, humour sur les policiers, perte de l'équilibre qui le fait tomber. Au final, les collègues doivent lui retirer son arme par prudence et s'occuper de lui tandis qu'il réclame son « pétard » et veut partir avec sa bouteille.
- L'impression de toute puissance d'Antoine au volant de la Clio en fait un individu grossier et dangereux : le vocabulaire familier traduit cet excès, comme si le personnage d'un coup se laissait aller à jouer au policier des séries TV : « hop, hop, hop », « dégage », « connasse », « c'est la police, dégage ». A ce moment-là, aucune règle ne compte : il met sans raison son gyrophare pour pouvoir doubler tout le monde, griller les feux rouges et rouler en toute liberté en criant : « A moi Paris ! ».
- A cela s'ajoute enfin la transgression du joint fumé avec Caroline.

Au final, le personnage acquiert une complexité plus riche puisque derrière l'enthousiasme de la jeune recrue se disent aussi les failles de tout être, la part d'orgueil et de transgression que chacun peut avoir en soi.

Ne pourrait-on pas aller jusqu'à lire dans ces détails une forme d'hybris moderne qui se retrouve à la fin de la première partie lorsque présumant de ses capacités, trop sûr de lui peut-être, Antoine monte seul interpeler le suspect et se fait attaquer sans pouvoir riposter ?

b- La violence.

Certains passages traduisent une forme de violence policière qui n'est pas sans une certaine ambiguïté. Plusieurs moments pourraient être analysés, notamment celui avec « Squelettor ». La vérification de son taux d'alcool se heurte à la résistance de l'interpellé et passe par une certaine violence. Cela donne lieu à un plan ambigu où l'on voit plusieurs policiers maintenir fermement l'homme tandis qu'un autre approche de sa bouche le tuyau dans lequel il doit souffler. La tension est redoublée par l'injonction hurlée et répétée. L'image est gênante, le spectateur se sent mal à l'aise devant des gestes qui rappellent des scènes de torture.

4° Du sang, du cadavre et de la mort : analyse de quelques scènes.

a- L'autopsie.

Questions élève :

Observation :

- Quelles sont les couleurs dominantes dans cette scène ?
- Comment la caméra filme-t-elle le cadavre ? Quels plans sont utilisés ? Y a-t-il un ordre ?
- Comment est travaillé le son ? Qu'entend-on ?
- Relevez et commentez les regards des personnages.

Interprétation :

- Quelle image du cadavre donne-t-on ?
- En quoi la scène correspond-elle à une initiation d'Antoine ?

Éléments de réponse :

C'est par un plan d'ensemble, en légère plongée, que l'on découvre le lieu de l'autopsie. La pièce baigne dans une atmosphère glauque, froide, où domine le blanc des laboratoires. La vétusté du lieu, avec les fenêtres en verre cathédrale et le mobilier industriel, ajoute de la laideur.

Tout est fait pour désacraliser le moment, en ôtant toute idée de respect du corps.

Le rose du gant plastique utilisé par le médecin légiste crée un contraste surprenant avec le contexte. Il fait naître une dissonance burlesque qui ne semble pas être remarquée des personnages.

Deuxième décalage : les discussions du début sur le football soulignent la part de routine pour la majorité des présents, à l'exception d'Antoine.

Le corps est filmé de manière à accentuer son ridicule. Ridicule d'abord de la position du mort, à plat ventre, la tête légèrement relevée, maintenu par la raideur cadavérique dans une attitude grotesque. Ridicule ensuite des plans choisis qui mettent en valeur certaines parties du corps sous un angle inhabituel : après un gros plan sur les pieds et les mollets qui laisse voir le trou d'évacuation de manière glauque, la caméra s'attarde sur le haut des cuisses et les fesses. Au-delà de la mise en évidence des hématomes, le procédé accentue la laideur du sujet par des angles de vue atypiques. Ridicule enfin d'un corps devenu objet qu'on manipule sans état d'âme, avec le bruit du gant plastique qui crisse.

La violence que constitue l'autopsie pour Antoine suit ainsi une progression : après avoir remonté le long du corps, la caméra va s'attarder sur le crâne dans un gros plan effrayant qui semble un moment vouloir rivaliser avec celui de l'œil dans *Un Chien Andalou*. Mais Xavier Beauvois ne cède pas à la provocation ; après avoir montré l'instrument qui s'approche du crâne et s'apprête à couper, il détourne la caméra comme on détournerait le regard. C'est pour mieux introduire alors dans le silence qui s'est instauré un bruitage particulièrement travaillé : d'abord, celui de la scie qui permet d'ouvrir le crâne, son strident et horrible pour l'imagination qui prend le relais de ce que la caméra ne montre pas et ensuite les petits bips de la balance qui pèse les organes comme les morceaux de viande à l'étal d'un boucher. C'est la comparaison qu'utilisera d'ailleurs Antoine quand il en reparlera avec son père.

Quel est le sujet véritable de la séquence ? L'autopsie elle-même ou la réaction d'Antoine ? Plutôt la deuxième si l'on remarque de quelle manière le réalisateur filme les jeux de regard des personnages. C'est en effet un véritable ballet qui apporte son rythme profond à la séquence. Régulièrement, la caméra montre le regard d'Antoine attentif aux moindres détails de l'autopsie. Chaque montée dans l'horreur est signifiée par le glissement du regard du novice vers son collègue Solo, comme une sorte de bouée à laquelle se rattraper. Par contraste, le regard de celui-ci semble neutre, indifférent à ce qui se passe de même que celui du médecin légiste, juste un peu interrogateur au pire moment. Mais arrive le stade où pour Antoine il ne suffit plus de détourner les yeux ; le mouchoir devient alors nécessaire pour maîtriser une nausée croissante.

Epilogue à la scène après une brève ellipse, l'enregistrement du compte-rendu continue de signifier le malaise d'Antoine par le langage du corps ; debout aux côtés de Solo, il ne sait que faire de ses mains, signe d'embarras, de recherche de contenance quand on ne sait plus à quoi s'accrocher.

b- L'agression d'Antoine et sa découverte.

Trois fois de suite la caméra filme la montée des escaliers jusqu'à la chambre du criminel.

On peut d'abord attirer l'attention des élèves sur l'écriture de la scène d'agression : inattendue, elle ne joue pas sur la dramatisation facile. Tout se passe très vite, sans recours à la musique. Pas d'héroïsation du personnage, la simple mise en évidence de sa surprise puis de sa douleur.

La deuxième montée des escaliers correspond à l'arrivée du collègue. Il se doute de quelque chose. Alors qu'Antoine était filmé de dos, dans une sorte d'attente, de suspense, son collègue est filmé de face : ce qui compte, c'est l'expression de la crainte et du remords d'avoir laissé la jeune recrue seule, c'est la compréhension immédiate de l'irréversible avant même la confirmation visuelle.

Enfin, la troisième montée est filmée avec une ellipse plus marquée ; rapidement, on voit Vaudieu dans la pièce : elle fixe avec une sorte de fascination horrifiée la flaque de sang qui témoigne de la gravité de la blessure ; elle fait face à la caméra tandis qu'en voix hors-champ on entend son patron demander des comptes. Tout l'intérêt réside dans ce plan sur la violence de l'abattement du personnage, déchiré par un mélange de dégoût, de douleur et de culpabilité. Comme dans la séquence de l'autopsie, c'est le visage du personnage plus que la scène qu'il voit qui compte. Filmer des regards pour parler des âmes.

c- L'annonce de la mort.

Là encore, le réalisateur refuse toute dramatisation. Il joue sur le contraste entre une scène du quotidien (les policiers enquêtent, ils se retrouvent dans la rue, au soleil avec les bruits de la vie ordinaire ; Vaudieu consulte ses messages sur son portable, ils vont remonter en voiture) et la brusque intrusion de la tragédie. L'annonce se fait en deux temps, d'abord par l'effondrement de Vaudieu sur la voiture puis ses paroles : « il est mort ».

d- La morgue.

La visite à la morgue refuse également tout pathétique facile : pas de cris, pas de larmes, pas de paroles même. La caméra ne cède pas au gros plan sur Antoine. On reste à un plan d'ensemble au rythme très lent mettant en valeur la dignité de la dépouille et l'émotion de Caroline Vaudieu qui se traduit discrètement par le mouvement de sa main qui s'appuie sur le lit funèbre quand elle est dos à la caméra.

e- L'enterrement.

Au lieu de faire d'Antoine un héros mort en service avec l'hommage officiel et solennel de la police, Xavier Beauvois montre un enterrement privé ne réussissant pas à ôter le scandale de la mort et à faire accepter aux personnages le destin d'Antoine. Au contraire, la façon dont est filmé ce moment souligne le caractère vain du sermon du prêtre : il semble caricatural et décalé, ridicule dans son incapacité à apaiser les souffrances humaines. D'où le départ avant la fin de la fiancée, qui jette un dernier regard perdu et accusateur à Vaudieu, avant de remonter l'allée du cimetière, avec une démarche lente, maladroite, oscillante sous le coup d'une émotion trop forte. Aux mots vides du discours religieux succèdent le bruit des talons aiguilles sur la route et le cri des corbeaux, symboles d'une douleur et d'une solitude incommensurables.

f- Prolongement : comparaison avec les textes littéraires étudiés et *L'Enterrement à Ornans* de Courbet.

Question élève : quels points communs peut-on établir avec la mort racontée par les écrivains et peintres réalistes ?

On peut montrer le refus d'idéaliser le cadavre lors de l'autopsie joint à une volonté de dire le laid jusqu'au dégoût, comme lors de l'empoisonnement de Madame Bovary. On peut également souligner le refus du pathétique facile, l'austérité des moyens employés en cohérence avec la volonté de montrer la réalité nue, sans héroïsation superflue. La remise en cause du discours religieux sur la mort peut enfin être rapprochée de la satire de la religion dans le tableau de Courbet.

III LE REGARD TENDRE DU REALISATEUR SUR LA FELURE HUMAINE

1° Le temps qui passe : la vieillesse, la routine et l'usure.

On peut analyser le personnage de Louis Mallet, les propos du juge sur le temps qui passe et les paroles de Vaudieu sur la routine du métier. D'autres personnages très secondaires poursuivent la même plainte, tels le gérant d'un des foyers qui dit son besoin de s'envoler à la fin de chaque journée.

(Cf. IV, 4 : « Une réflexion sur le temps : la répétition, un cercle vicieux ? »)

2° L'autre, ce monstre : le serial killer, l'étranger, le SDF.

Quel est cet autre si différent ? Peut-il être si marginal, si éloigné de moi que je puisse nier sa qualité d'homme et lui infliger les pires traitements ? *Le Petit Lieutenant*, au détour des dialogues et de certains plans, pose la question du regard posé par la société sur ceux qui s'en trouvent à la marge.

Des débats sont possibles sur plusieurs passages du film autour de ces thèmes:

- Le repas au restaurant : Antoine vient d'arriver, la discussion des policiers tourne sur les conditions de détention de Guy Georges : est-il normal qu'il puisse avoir des visites ? Peut-il faire un enfant ? Quels droits reconnaît-on à celui qui a transgressé les lois de la justice et de la morale ?
- La découverte du cadavre : on retrouve 300 euros en liquide sur lui, beaucoup pour un SDF mais une somme explicable s'il s'agit de son RMI ; l'information donnée attire incidemment notre attention sur la pauvreté en donnant un chiffre qui prend à cette occasion une véritable signification.
- L'interrogatoire du témoin polonais, intimidé, perdu puis la visite dans le vignoble posent la question des SDF et du regard posé sur l'étranger : la vie dans la rue, la soupe populaire au cimetière, le vin, le travail au noir.
- On peut visionner aussi le monologue de l'homme accoudé au bar où Caroline commande des gins tonics après la mort d'Antoine : son discours reprend la rhétorique emphatique de l'homme saoul pour mieux dire la souffrance et l'isolement dans un pays qui le rejette : après la reprise du thème baudelairien de Paris qui change (« C'est plus la ville que c'était avant »), il finit en évoquant le départ auquel on le pousse : « c'est sûr qu'on va pas s'attarder ici, surtout avec ce qui nous attend [...] à force de le désirer, ils vont l'avoir, les Français ; qu'on s'casse ».

3° Parents/ Enfants.

Questions élève :

- Comment le réalisateur nous raconte-t-il la perte de l'enfant ?
- Pourquoi peut-on parler d'un redoublement de la scène ?
- Quel moment incarne au contraire une image heureuse de la famille ?

Au travers de la souffrance de Caroline qui a perdu son fils mort d'une méningite et qui retrouve dans Antoine l'image de cet enfant qui aurait grandi se dit l'impossible acceptation de la perte et la persistance du manque. C'est un magnifique portrait de mère qui se dessine par petites touches discrètes avec le plan émouvant du dessin de Mathieu baignant dans une lumière bleutée, dans le silence de la nuit et de la solitude. Antoine le découvre dans un moment d'attente et ce n'est que plus tard que des mots seront mis sur l'image lors d'une confidence en soirée de Caroline. C'est cette même couleur bleue d'ailleurs que l'on retrouve dans les rideaux de sa chambre le matin quand elle se lève et boit un verre d'eau : geste qui n'a rien de l'insignifiance du quotidien puisqu'il dit, dans la répétition de chaque jour, la résistance à l'alcool et à la souffrance qui risque à tout moment de la submerger.

La perte de l'enfant se répète avec la mort d'Antoine : pour Caroline qui vient d'avoir un malaise en entendant les pleurs du bébé que l'on baptise, c'est une façon de revivre le deuil qui a brisé sa vie depuis des années. Indirectement, involontairement, elle fait endurer la même épreuve aux parents d'Antoine.

A l'opposé, le plan de la famille réunie chez Solo illustre le bonheur avec les véritables enfants de l'acteur.

IV UNE CERTAINE ESTHETIQUE DE LA VARIATION

1° Couloirs et portes

Le film ne cesse de montrer les personnages en train de franchir des portes. Elles jalonnent toute l'histoire et sont autant d'étapes dans l'évolution des protagonistes.

Questions élève :

1° Quelles sont les portes importantes franchies par Antoine ? En quoi illustrent-elles son initiation et son destin ?

2° Quelles portes sont associées à l'évolution de Caroline Vaudieu ? Montrez leur forte valeur symbolique.

1° Toute l'initiation progressive d'Antoine est rythmée par l'entrée dans différents lieux: on le voit plusieurs fois franchir la porte du commissariat, mais aussi rentrer dans la brasserie à midi avec ses collègues (initiation à une certaine routine, découverte des idées de chacun, plaisanteries diverses), on le voit devant la porte de sa future logeuse, devant la porte de l'armurier avant de chercher son arme. On le voit arriver devant la porte du bâtiment où il va assister à sa première autopsie même si cette fois-ci on ne filme pas directement le franchissement.

En parallèle à cette initiation professionnelle, on pourra remarquer que son bref retour en Normandie auprès de son amie est filmé de la même façon : il passe la porte de l'école pour rejoindre l'institutrice qui sort de sa classe.

Le plus symbolique reste le franchissement de la porte de son assassin : c'est la dernière pour lui avant l'agression au couteau puis la mort à l'hôpital quelque temps après.

2° Cette thématique est tout autant essentielle dans la construction du personnage de Caroline Vaudieu.

Son arrivée est mise en scène avec l'ouverture des portes rouges coulissantes de l'ascenseur. Si elle accompagne Antoine puis prend son relais avec les mêmes plans (passage de la porte du commissariat et avant l'agression d'Antoine franchissement de la porte d'un autre suspect dans un plan parallèle mettant en avant sa maîtrise professionnelle (cf. 3° Echos et variations : d'un destin à l'autre), elle apparaît aussi comme une femme en perpétuelle lutte avec l'alcool. On peut particulièrement mettre l'accent sur le long plan séquence qui la montre avancer dans la rue, la nuit, effondrée après la mort d'Antoine et franchir la porte d'un café où elle commande une série de gins tonics. Ce passage est hautement symbolique : il signe l'apogée de la souffrance et la replongée dans l'alcool. Signe d'une rechute définitive ? Peut-être pas car cette descente aux enfers est suivie d'un autre plan important : on voit Caroline Vaudieu devant la porte luxueuse de l'appartement de son ami. La manière dont elle la franchit en tombant littéralement dans les bras du juge traduit tout son désarroi en même temps que la quête d'un refuge. A la fin, après la provocation d'Alain qui insulte tous ceux qui comme lui viennent à ces rencontres régulières, on voit Vaudieu franchir une dernière fois la porte du centre des alcooliques anonymes, cette fois non pour y entrer mais pour en sortir. Acte de fermeté, de volonté, ce départ signifie peut-être qu'elle en a fini avec ses démons, qu'elle les a affrontés une dernière fois et qu'elle peut tourner la page.

A noter, c'est aussi le franchissement d'une porte qui fait la charnière entre les deux parties du film centrées d'abord sur le personnage d'Antoine puis sur celui de Caroline Vaudieu. Accompagnée de Solo elle quitte l'église où elle a interrogé le prêtre orthodoxe pour consulter ses mails dans la rue avant de remonter en voiture : la caméra souligne fortement cette transition en filmant deux fois la porte, à l'intérieur puis dehors. C'est que, telle les deux visages de Janus, elle symbolise deux moments différents : la vie avec le bébé qui vient d'être baptisé et la mort avec le message sur le portable qui annonce le décès d'Antoine à l'hôpital. Le franchissement de la porte introduit alors la deuxième partie du film où le personnage principal devient Vaudieu.

Analyse de séquence : le couloir et les portes jusqu'aux Stups.

Il s'agit du moment où Antoine doit rester au commissariat pour répondre au téléphone. Déçu, désœuvré, il sort du bureau où il était relégué et explore un couloir sur lequel donnent plusieurs portes. Le passage correspond à une des étapes de l'initiation d'Antoine avec la découverte d'une partie du commissariat et la rencontre avec les Stups.

La séquence baigne dans un climat un peu tendu, un peu stressant. C'est relativement peu fréquent dans le film. On peut demander aux élèves de visionner plusieurs fois le passage et d'essayer d'analyser les moyens utilisés pour créer cette atmosphère.

On peut à cet effet leur proposer de remplir un tableau :

Travail de l'éclairage	Travail du son	Emplacement de la camera	Travail des plans	Thématique

Plusieurs éléments peuvent ainsi apparaître :

- Un jeu de lumières : Antoine avance dans le couloir dans une relative pénombre. Il tend la main pour ouvrir certaines portes, les pièces sont alors dans l'obscurité et il essaie d'allumer la lumière. Le spectateur doit attendre : sa curiosité n'est pas aussitôt satisfaite, les néons mettent un certain temps à réagir. Ce décalage participe du suspense.
- Un travail du son : Antoine est seul ; il avance lentement dans le silence ; deux bruits sont particulièrement dramatisés : celui de ses pas et celui des portes qui s'ouvrent en grinçant. Ensuite interviennent les échos de la fête organisée par les Stups, notamment des rires. Ces sons hors-champs ne sont pas clairement identifiables, on ne peut aussitôt leur donner une source précise car le principe de la focalisation interne nous fait découvrir les lieux en même temps qu'Antoine.
- La caméra est en effet placée juste derrière lui et on le voit avancer de dos. Le procédé est propre à créer un climat d'insécurité. Il nous fait palper la vulnérabilité de la jeune recrue, sa visite prend la forme d'une exploration un peu inquiétante.
- Les plans attirent notre attention sur les portes comme autant de mystères. Un gros plan nous fait remarquer le numéro d'une porte en particulier – « 207 » – comme si l'information en soi était intéressante (jeu de citation avec *Shining* ? Cf. plus bas). On voit la couleur verte de la porte, elle s'ouvre en faisant du bruit, il fait encore noir à l'intérieur, la lumière clignote, on entraperçoit juste la pièce avant qu'on entende le bruit de la porte qui se referme.
- Après une piste qui joue la carte de la déception, le réalisateur crée soudain une intensification de la tension en faisant découvrir par un gros plan un papier sur lequel on peut lire : « Ne pas toucher ; sang au séchage ». Par la formulation de l'interdit et ses connotations morbides et mystérieuses, la pancarte crée un climat angoissant. Ce stress est entretenu ensuite par le plan qui dévoile un linge blanc recouvert d'un sang frais, rouge vif. Le mouvement de la caméra souligne l'exploration et la prospection : elle accompagne le mouvement de la main qui ouvre la porte : on glisse ainsi d'un plan à hauteur des yeux à un plan sur la poignée puis l'entrebâillement. Après le plan sur le sang, on revient ensuite au regard d'Antoine, intéressé et écoeuré tout à la fois.
- La fin de la séquence conduit jusqu'aux Stups. Là encore, par les hésitations d'Antoine qui ralentit et s'arrête, tête penchée, nous sommes amenés à nous interroger sur ce qui se passe. Tout est incertain, changeant : c'est ce que signifient symboliquement les déplacements d'Antoine par rapport à la caméra, une fois à gauche, une fois à droite et surtout les légers flottements de cette caméra. Antoine hésite, n'ose pas : il s'arrête un peu à droite, comme s'il se cachait pour espionner avant qu'une brusque intrusion de la caméra dans la pièce fasse surgir en contraste un lieu au décor surchargé et aux couleurs vives et violentes. En montrant Antoine se pencher dans l'encadrement de la porte, la caméra suggère sa timidité ; il reste sur le

seuil jusqu'à ce que l'un des Stups finisse par lui dire : « Vas-y, rentre ». Comme pour toutes les autres portes, celle-ci a une valeur symbolique ; c'est l'initiation qui se poursuit.

Comparaison avec quelques scènes de *Shining* :

Shining est une référence à de nombreux égards. La façon dont Kubrick filme et exploite les couloirs et les portes est à la base du suspense du film. Pour établir certains rapprochements avec la séquence étudiée, on peut montrer notamment :

- La scène où le propriétaire de l'hôtel fait visiter le lieu à travers un dédale de couloirs ; on peut attirer l'attention sur l'image employée du « vaisseau fantôme ».
 - Le dialogue entre Danny et Halloran au sujet de la chambre 237 : « la chambre 237 vous fait peur, hein ? », « qu'est-ce qu'il y a dans la chambre 237 ? – Rien du tout ! Et tu n'as rien à y faire de toute façon. Donc n'y entre pas, tu as compris ? N'y entre pas ».
- On pourra souligner la façon dont on attire l'attention sur une chambre en particulier avec la répétition de son numéro et la formulation de l'interdit.
- Le déplacement du tricycle dans le dédale de couloirs, jusqu'à la salle à manger et la cuisine. Le bruit accentué de l'engin sur le sol crée un premier stress. Danny ralentit, un plan montre le numéro de la porte : 237, avec un effet de contre-plongée, avec au premier plan la tête de l'enfant et un accompagnement musical inquiétant. Après un plan sur son visage, on le voit dans un plan d'ensemble se lever lentement, s'approcher et regarder la poignée et le numéro. La camera montre la main sur la poignée essayant de la tourner, sans succès. La tension est à son comble, le spectateur a clairement la sensation de la transgression d'un interdit et il s'attend au pire. La scène joue ainsi de la déception après la montée de l'angoisse : on ne sait toujours pas ce qu'il y a derrière cette porte. La peur de Danny est alors soulignée par la rapidité avec laquelle il remonte sur son tricycle et s'enfuit.
 - A la 39^{ème} minute, le film introduit la vision sanglante des jumelles massacrées à la hache ; l'horreur culmine avec le sang qui a giclé partout sur le sol et les murs.
 - A la 42^{ème} minute, un plan très esthétique montre une balle arriver sur la moquette aux dessins géométriques sur laquelle joue l'enfant. D'où vient-elle ? Il se lève alors et voit la porte de la chambre 237 entr'ouverte. C'est une incitation à y rentrer. La caméra s'attarde sur la poignée et le numéro. A l'intérieur, on aperçoit juste un ameublement a priori normal. Le mystère est alors entretenu par le choix de la focalisation : nous sommes exclus de la scène, seul l'enfant pénètre dans la pièce mais on s'attend à quelque chose de terrible.
 - Pour finir, on peut montrer, après la scène du retour de l'enfant agressé, le moment où le père entre dans la pièce et rencontre la jeune femme nue dans la salle de bain. L'horreur culmine avec sa métamorphose en vieille femme décomposée qui le poursuit.

En conclusion, on peut relever plusieurs points communs entre le travail de Kubrick et celui de Xavier Beauvois : intérêt pour le numéro de la porte, la formulation d'un interdit, la thématique du sang. Les plans jouent de la focalisation interne avec un mouvement de caméra qui accompagne la main sur la poignée. L'accentuation de certains bruits augmente

la tension, notamment le tricycle chez l'un, le bruit des pas et des portes qui grincent chez l'autre. A noter toutefois, l'absence de musique dans *le Petit Lieutenant*. Enfin, on retrouve le même effet déceptif avec d'abord une première expérience qui n'aboutit pas puis une entrée dans la pièce de l'interdit.

Tout en s'inscrivant dans un genre très différent (il ne saurait être question de fantastique ni de film d'horreur chez Xavier Beauvois), *le Petit Lieutenant* semble donc reprendre peut-être en hommage clin d'œil un travail proche de celui de Kubrick dans *Shining* de façon à mettre en scène la perte des repères de la jeune recrue et sa découverte du monde professionnel.

2° Fenêtres et regards

Les plans à travers une vitre sont récurrents dans le film ; ils correspondent à chaque fois à un moment fort :

- Chez l'armurier, le dialogue se passe à travers la vitre. Le moment est symbolique, Antoine obtient une arme.
- A la morgue, Vaudieu plaque sa carte de police contre la vitre de la loge pour pouvoir voir le corps d'Antoine. C'est l'occasion d'un gros plan qui joue avec les codes : habituellement placé dans une enquête, ce moment est inscrit dans la routine des gestes professionnels. Or Xavier Beauvois a su ici lui donner une dimension pathétique et touchante car il crée un contraste froid et brutal entre la proximité affective, mélange de sentiments maternels et amoureux, de Vaudieu envers Antoine et l'absence de reconnaissance de tout droit officiel à l'accompagner dans ses derniers moments : elle ne fait pas partie de la famille, elle n'est pas un proche, ce n'est donc que par la carte professionnelle qu'elle peut accéder jusqu'à lui.
- La vitre, c'est aussi une sorte d'appel au regard : elle crée une sorte de voyeurisme et opère une forme de retournement : celui que je regarde n'est-il pas une mise en abyme de celui que je suis ? Qui est regardé ? Au début du film, un gros plan correspond au regard d'Antoine qui observe dans l'aquarium de Morbé des reptiles. Antoine s'interroge sur l'intérêt de regarder des lézards dans un bocal, ce qui déclenche la répartie de son collègue qui fait alors une comparaison raciste avec les Arabes et les Blacks enfermés en prison. On retrouve en effet un même jeu de regards ensuite à travers la vitre des cellules : d'abord l'alcoolique en colère puis plus tard dans le film un des suspects de l'enquête. La caméra filme avec une certaine insistance ce regard ambigu sur l'autre dans sa déchéance. Dans la mise en scène du commissariat, on pourra mentionner enfin le miroir sans tain qui fait se croiser les regards d'un suspect et du SDF polonais qui sert de témoin.
- Lors de leur virée dans le mâconnais, Vaudieu et Antoine parlent avec le propriétaire hautain du vignoble. Le regard de Caroline à travers la vitre s'échappe vers la beauté du lieu. En même temps, la fenêtre semble renforcer la barrière insurmontable entre les employés qui travaillent au noir à l'extérieur et ce propriétaire qui ne les connaît même pas et en parle avec mépris.

Analyse d'un plan récurrent : la fenêtre de la chambre d'Antoine à l'hôpital

On peut comparer quatre moments du film qui exploitent différemment un plan travaillé dans une double visée esthétique et narrative: c'est à travers une fenêtre que l'on voit plusieurs fois Antoine dans sa chambre d'hôpital, après son agression. Elle forme une sorte de cadre restreignant et orientant notre regard vers ce qui devient un écran second dans l'écran. Xavier Beauvois réussit alors à jouer avec ce que l'on voit dans la fenêtre et à côté, en mettant en relations complexes l'intérieur et l'extérieur de la chambre par un jeu de regards.

On peut proposer aux élèves un tableau.

	Extrait 1	Extrait 2	Extrait 3	Extrait 4
Qui voit-on à travers la fenêtre ?				
Qui est devant la fenêtre ?				
Quels sont les jeux de regard ?				
Des personnages entrent-ils dans le cadre de la fenêtre ?				
Quelle évolution entre les différents extraits peut-on remarquer ? Quel sens donner à chacun d'eux ?				

1° La première fois, c'est à travers la fenêtre que l'on découvre Antoine sur son lit d'hôpital avant qu'un second plan nous fasse associer cette image au regard de Vaudieu qui observe le blessé à travers la vitre et les stores. S'ensuit la discussion avec le médecin. La fenêtre striée est alors barrière, signe d'une séparation entre Caroline et son protégé.

2° La deuxième étape correspond à un rapprochement. En effet, Vaudieu rentre dans le cadre formé par la fenêtre. Nous prenons alors la place qu'elle avait auparavant pour l'observer à notre tour aux côtés d'Antoine ; ce sont les spectateurs qui sont alors exclus de ces semi- retrouvailles (Antoine n'est pas sorti du coma, il n'y a pas de dialogue possible) par l'intermédiaire du cadre qui les isole dans un premier temps avant de disparaître.

3° Le troisième moment est le plus riche : il met en présence d'une part les parents et la fiancée d'Antoine penchés au-dessus de lui dans la chambre et d'autre part Caroline Vaudieu en train de les observer. Dans une sorte de mise en abyme, elle les regarde en train de regarder Antoine avant que la fiancée ne se rende compte de sa présence, relève sa tête et la regarde à son tour. Les parents suivent alors son regard et observent eux aussi Caroline Vaudieu. Tout se passe dans une sorte de ralenti, avec un écoulement du temps matérialisé par le bruit régulier des machines. Chaque regard a un poids considérable : celui des parents semble être fait d'étonnement et d'incompréhension comme si elle n'avait pas à être là, celui de la fiancée va plus loin jusqu'à la rancœur et la mise en accusation. A ses yeux, Caroline est coupable, elle est responsable de la situation. La sonnerie du téléphone rompt ce moment de quasi-hypnose : Vaudieu répond en détournant la tête, la mère baisse les yeux. On revient à un rythme plus rapide, aux bruits et aux mouvements de la vie, en violent contraste avec ce moment de tension et de suspension qui n'est pas sans rappeler le pouvoir pétrifiant du regard de Méduse.

4° Enfin, la dernière étape supprime le cadre de la fenêtre : Vaudieu parle avec Antoine, nous sommes associés à ce dernier moment car nous entendons ce qu'elle dit sans intermédiaire.

3° Echos et variations : d'un destin à l'autre.

Le film est parcouru d'échos. On peut faire trouver aux élèves les scènes qui entrent en correspondance en formulant à chaque fois un thème commun :

- a- Le café.
- b- L'interpellation d'un suspect chez lui.
- c- L'agression au couteau.
- d- La discussion avec le médecin.
- e- Un cadavre.
- f- La promenade sur la plage.

Cela permet de mettre en relation plusieurs scènes symboliques du parcours des personnages.

- a- On peut opposer la scène au café au début du film quand Antoine fête son arrivée et que l'on voit Vaudieu regarder les bouteilles d'alcool mais résister et celle où après la mort d'Antoine elle craque et se saoule au gin tonic. Peut-on parler d'effets d'annonce si l'on met en relation cette séquence avec celle où elle parle de son passé en disant qu'elle n'est pas devenue commissaire parce qu'elle « aime trop la rue, les bars, la nuit, le gin tonic » ? Le plan séquence en tout cas la montre bien errer la nuit dans la rue avant d'entrer dans un bar commander un Schweppes puis du Gin. Le café reste aussi un pilier de l'intrigue par le plan sur le verre de bière qui reste seul au bar pendant que Louis Mallet est allé aux toilettes. C'est là que tout se joue, c'est là qu'Antoine décide de monter seul affronter le suspect qui deviendra son assassin. Enfin, dernier moment, à Nice, juste avant l'interpellation du coupable organisée avec le GIGN, c'est encore au bar, alors qu'elle boit un café, que Caroline Vaudieu voit entrer l'assassin d'Antoine venu acheter des cigarettes. Sorte d'ironie du sort,

cette rencontre fortuite avant qu'elle ne le tue renoue avec les ressorts de la tragédie antique pour une sorte de pied de nez du destin.

- b- On peut comparer et opposer deux séquences successives : celle où Vaudieu avec d'autres policiers interpelle un suspect et celle où Antoine le fait seul. Même montée d'escaliers, même plan devant la porte qui s'ouvre, même but initial. Et pourtant, le parallèle est là pour mieux confronter l'expérience et l'amateurisme, la maîtrise et les erreurs.
- c- Le thème de l'agression au couteau constitue une sorte de fil rouge : cela commence avec les photos très dures exhibées par le collègue d'Antoine qui le provoque en disant : « si t'aimes pas la bidoche... ». Cela continue ensuite avec l'agression au couteau de l'Anglais avant de finir avec celle d'Antoine.
- d- Le lien entre les deux moments est renforcé par la reprise du thème du déplacement à l'hôpital et de la discussion avec le médecin. La première fois, Antoine est là pour accompagner Vaudieu, la deuxième, Vaudieu est seule et Antoine est la victime. Peut-on voir un effet d'annonce symbolique entre les deux moments ? Peut-on aller encore plus loin en voyant une sorte d'oracle indirect dans le plan fixe qui montre Antoine et Vaudieu assis en train d'attendre le médecin ? Le plan laisse en effet le temps de lire derrière eux certains mots d'une inscription sur le mur : « si l'impitoyable.... ne l'eût frappé..... sa 31^{ème} année » !
- e- On peut montrer une gradation entre la première rencontre d'Antoine avec la mort qui semble dérisoire (« j'pensais que ça me secouerait plus que ça de voir un cadavre »), sa première autopsie beaucoup plus violente et au final le plan le montrant à la place de la victime, à la morgue.
- f- Enfin, on peut relier deux moments forts du film : celui où Antoine se promène avec son père sur une plage de Normandie, lui racontant l'autopsie et celui de la fin où Vaudieu marche sur une plage de Nice avec la lumière du soleil couchant. Dans les deux cas, la séquence prend une dimension métaphysique. En effet, Antoine raconte qu'il y avait le foie, les poumons, le cœur comme chez le boucher avant d'ajouter : « comment un truc comme ça peut composer une musique pareille ? J'ai pensé à Mozart », à quoi son père rétorque : « tu ne vas pas devenir mystique parce que t'es rentré dans la police ? ». C'est la question de notre condition humaine, de l'intégrité, de l'identité et du sens qui est posée à ce moment là. Cette ouverture métaphysique se retrouve dans les dernières secondes du film, cette fois-ci sans paroles, avec juste le bruit des vagues et le regard de Caroline Vaudieu qui fixe la caméra dans une méditation qui semble se poursuivre pendant le générique. La fin est ouverte, c'est aux spectateurs de poursuivre la réflexion.

4° Une réflexion sur le temps : la répétition, un cercle vicieux ?

La perception du temps dans le film se nourrit de la répétition des mêmes plans : nous avons vu la récurrence des motifs de la porte, du couloir, des fenêtres ; nous avons souligné la reprise de mêmes scènes scandant l'histoire. Tout cela crée une sorte de répétition lancinante à laquelle répond la plainte de la routine et de l'usure de plusieurs personnages : Louis Mallet se plaint des planques à faire, il ne comprend pas le sourire et la joie d'Antoine : « Si c'est ça être flic, franchement, ça me soule ». Plus tard, c'est lui encore qui se plaindra de toutes les visites de foyers à faire en quête du suspect, c'est lui qui abandonne pour aller boire une bière, il dit en avoir « plein le cul ». La vulgarité des paroles souligne une lassitude extrême. Vaudieu aussi mentionne la routine auprès d'Antoine en lui disant que les criminels comme Guy Georges ne sont pas légion. Même le juge confie sa peur de l'usure : « Encore dix ans, ça me fiche la frousse ». Le temps est fait d'habitudes, de routine.

Ces répétitions sont-elles une sorte d'avatar moderne du fatum ? Au terme des rapprochements, on peut montrer comment finalement le film questionne la liberté humaine : sommes-nous pris dans une inéluctable répétition du passé ? Vaudieu est-elle condamnée à revivre la souffrance du deuil, une première fois avec la perte de son fils Mathieu, mort d'une méningite, la deuxième avec la mort d'Antoine qui avait le même âge qu'aurait eu son fils ? Le passé semble se répéter alors, y compris dans la reprise d'une dépendance passée, faite d'errances la nuit dans la rue et dans les bars avec des gins tonics. Si le film s'arrêtait là, on pourrait donc bien parler d'un enlèvement implacable, d'une sorte de déterminisme effroyable. Mais les paroles réconfortantes de son ami juge, son départ du centre des alcooliques anonymes et sa promenade sur la plage à Nice laissent la porte ouverte à une nouvelle vie.

V BILAN :

1° Vers la dissertation :

Sujet : une œuvre réaliste est-elle laide ?

Nous avons pris « œuvre réaliste » au sens large pour cette initiation à la dissertation en utilisant comme corpus non seulement les romans et tableaux réalistes au sens strict mais aussi une œuvre naturaliste et le film de Xavier Beauvois dont l'esthétique recoupe plus d'une fois certains des enjeux réalistes.

Corrigé disponible sur demande

2° Ecriture d'invention :

Exercice de transposition sur table :

Consignes : Vous choisissez au choix une des scènes du film et vous la transposez en passage de roman. Votre texte sera essentiellement construit sur une description littéraire inspirée des textes de Balzac et Zola étudiés en cours.