

LA TRAHISON

Philippe Faucon

France, 2005, 1h20, couleur
Avec Vincent Martinez, Ahmed Berrhama, Cyril Trolley et
Walid Bouzham



Algérie, 1960. Le sous-lieutenant appelé Roque a la responsabilité d'une trentaine d'hommes, stationnés dans l'Est Algérien. La plupart d'entre eux sont d'origine « européenne », arrivés de métropole pour être précipités dans un conflit et un pays qu'ils comprennent mal. Tous sont avides de leur libération. Avec eux, quatre « F. S. N. A. » (« Français de Souche Nord-Africaine »), dont un jeune caporal appelé Taïeb. Taïeb et ses camarades sont issus de familles plutôt favorables à la France, parce que leurs pères sont d'anciens combattants ou parce que des parents occupent de petites fonctions dans l'administration. Mais, pour les quatre jeunes algériens, le dilemme ne tarde pas. De quel côté se trouve la trahison ?

« La Trahison a beau être adapté d'un récit engageant une expérience autre que la sienne et se situer dans un cadre historique et politique particulièrement sensible (celui de la guerre d'Algérie), le cinéaste y reconduit à l'évidence tout à la fois sa manière et ses préoccupations les plus personnelles. Simplement, la dialectique de l'indépendance et de la sujétion, de la liberté et de la fidélité, de l'individu et de la communauté, y prend une dimension plus brûlante encore de devoir se jouer simultanément sur le terrain de l'intimité et de la grande histoire. »

Jacques Mandelbaum, Le Monde

Un bruit de porte

Le bruit de la porte métallique qu'on ouvre à la toute fin du film, s'inscrit sur la bande-son lors du passage *cut* d'un plan à l'autre. C'est, à la base, un effet dramatique et dynamique de type hollywoodien : il est censé donner un coup de fouet à la narration. Le fait qu'une séquence commence de façon aussi abrupte, sans marge initiale, sans un terrain sonore plus neutre, a en théorie (et en pratique) pour objectif d'être percutant, d'avoir un impact sur les spectateurs-auditeurs que nous sommes. Cette absence de respiration sonore (qui est un choix de mise en scène) fonctionne comme un accélérateur narratif ou comme un amplificateur narratif.

Rossellini et Bresson ont fait usage de ce procédé, qui est un travail de montage. Rossellini a volontairement appauvri (et un peu saccagé) la belle rhétorique hollywoodienne, qu'elle soit romanesque ou dramatique : il voulait bricoler les mêmes figures de style avec le même effet mais sans l'argent, sans l'apparat, sans la pompe narrative, sans le spectacle. Ou, pour dire la chose un peu autrement, il a ramené tout le grand art spectaculaire au bricolage de base, aux trucs qu'il est en réalité. C'est là une des leçons « anti-classiques », c'est-à-dire « modernes » du maître du néo-réalisme italien.

Quant à Bresson, il « dégraisse le récit » d'une manière et avec une intention différentes. Bresson, contrairement à Rossellini, aime et respecte l'art classique du cinéma, il ne veut pas du tout le saccager. Il veut en conserver les données essentielles, et désintégrer tout le reste, c'est-à-dire, pour reprendre une analogie que Julien Gracq et Pierre Michon affectionnent : travailler avec les 5% du principe actif, et se passer de l'excipient, qui représente 95% du produit.

Bresson pratique le dépouillement et l'ascèse. Il est le maître du vide et du silence. Il s'efforce d'appauvrir l'expressivité. Son orgueil, ou sa volonté esthétique, c'est d'anéantir la règle classique. Un simple bruit, chez Bresson, est la conséquence d'une sélection drastique : le cinéaste instaure un réalisme paradoxal, qui est le fantôme de la rhétorique spectaculaire classique. Il conserve du squelette de cette dernière quelques ossements très ponctuels, et sans liens entre eux. Ce sont des restes, des survivances, qui font signe au spectateur, et qui s'incluent habituellement dans un système que Bresson trouve superflu.

Un bruit de porte qui résonne, et qui survient de façon abrupte, ne fonctionne que dans le cadre d'une rhétorique qui met en œuvre une vraie diversité, d'autres éléments visuels et sonores : une partition tout entière est en jeu. Bresson, lui, garde un point, une virgule, et désintègre presque tout le texte, même s'il veut que le sens, et la puissance d'évocation, soient préservés. Bref, normalement, un bruit de porte tout seul, avec rien que du silence et aucun effet dramatique ou visuel à suivre, ça ne le fait pas. Et, effectivement, ça ne le fait pas, sauf si on est prêt à suivre Bresson et si on valide sa rhétorique. Ce qui est le cas de Philippe Faucon. Il y a ainsi dans son récit une grande « pauvreté » sonore, c'est-à-dire une enrichissante démarche sélective et ascétique. Quelque chose du réel sonore s'imprime dans le récit, dans un effacement de tout le reste, auquel le récit nous confronte. Cet effacement, cette confrontation font la saveur ou la puissance bressonienne, et en conséquence, « fauconienne ».

Entendre la porte qui s'ouvre, avec un léger effet de réverbération métallique, c'est aussi constater qu'il n'y a rien d'autre, c'est se confronter à un récit qui ramène tout à des riens (visuels, sonores), mais des riens dont le sens est, en puissance, quasi absolu. Ici, le bruit de la porte dit la prison. La prison, l'emprisonnement, l'enfermement, les interrogatoires, la possible torture, l'attente, la peur, la matérialité du piège qui s'est refermé, etc.

Un simple bruit est un ensemble de significations condensées. Un simple bruit vaut (dans son fonctionnement symbolique, qui relève de l'archaïque : du mythe ou de l'épopée) par sa puissance de résonnance.

Lumière, éclairage

Philippe Faucon ne tire aucun effet particulier des lampes-torches tournées vers sa caméra. Qu'on songe un instant à l'usage qui est fait de ce genre de situation dans tous les films de guerre ou les séries policières.

L'intention (l'esprit de Faucon), c'est l'appauvrissement, le degré zéro du spectacle ordinaire. Il s'agit de laver le regard du spectateur au moyen d'une ascèse visuelle, de renoncer à tout l'arsenal classique, qui nous éblouit, nous fascine, nous comble par sa puissance. Ici, ce qui prime, c'est la puissance du minimalisme, qui détruit les conventions en cours, les attentes légitimes, et opère par le vide, le simple, le dépouillement, instituant un ordre qui est en réaction, en résistance à la surenchère visuelle et spectaculaire dont notre monde est saturé.

Porter un éclairage qui essaie d'être juste mais qui ne prétend pas que ce qu'il montre est juste, telle est la démarche de ce film. Philippe Faucon est un cinéaste qui interroge ses images, qui confronte sa mise en scène à des valeurs, qui veut exposer le spectateur à autre chose qu'à du visible ou du spectacle. Le questionnement moral, historique, humain est toute cette part abstraite, intellectuelle et/ou spirituelle (ce dernier adjectif est pour Bresson) qui est la vraie matière, matière invisible mais que nous sommes requis de repérer, des images fabriquées et captées par Philippe Faucon.

Ajoutons qu'éclairer dans le dos, c'est aussi dire que l'éclairage est en soi une trahison ; raconter c'est ça, peut être : trahir. Trahir les gens qui ont vécu les événements racontés, trahir la vérité historique, etc.

La fraternité

[Avant-dernière séquence] Fin de la conversation entre Roque et Franchet.

Franchet : *Vous ne vous êtes rendu compte de rien ?*

Roque : *Non.*

Franchet : *Jamais rien senti, rien vu venir, rien remarqué ?*

Roque : *Non. Mais tous les quatre, ils m'ont jamais rien dissimulé. C'est moi qui me suis caché leurs contradictions. On les a piégés. On les a mis dans une situation qui n'avait pas d'issue pour eux.*

Roque, le personnage principal (transposition de Claude Sales lui-même, auteur du texte autobiographique initial), fait avec honnêteté l'aveu de son aveuglement, de son incapacité à voir les choses, à comprendre. Cet aveu, qui est une vérité sur lui-même, le définit comme un personnage bressonien : un individu perdu (dépassé, éventuellement écrasé), à qui ce qu'il vit apporte une révélation, une compréhension globale qui le change, qui agit sur lui.

Exemple : dans *Pickpocket*, la célèbre phrase du narrateur, adressée à la jeune fille qu'il aime :

« *Quel drôle de chemin il m'a fallu accomplir pour parvenir jusqu'à toi.* » (de mémoire).

Roque en est là, désormais, de sa réflexion et de son sentiment à l'égard de Taïeb et de ses trois compagnons :

« *Quel drôle de chemin pour comprendre l'évidence de ta situation. Quelle féroce révélation (l'hypothèse confirmée de ta trahison) pour comprendre que tu as eu jusqu'au bout le désir de me laisser la vie, de me sauver.* »

Roque voit désormais que Taïeb ne pouvait être que légitimement son adversaire et celui de la France. Il n'y avait aucune raison pour qu'il en soit autrement, pour qu'il trahisse son pays et son peuple. Cette légitimité d'être adversaire, Roque la reconnaît à Taïeb. Il voit aussi que Taïeb a été, non l'agent de sa mort (ce qui était l'issue normale et légitime, vu le contexte politique, historique, et les pressions d'ordre psychologique qui pesaient sur les quatre jeunes appelés musulmans), mais bien celui de son salut. Il doit la vie à Taïeb.

Au-delà de l'Histoire, de la politique, de tout ce qui écrase, pressure un individu, il y a eu ce fait établi, évident, de fraternité, qui est (donc) plus puissant en l'occurrence que tout le reste, et constitue la seule possibilité d'une humanité absolument préservée en chacun. Taïeb a trahi les exigences du FLN ou de l'ALN au nom de ce qui faisait lien entre lui et Roque. Roque, assuré de cela, voit que Taïeb portait à son égard la même estime et le même attachement qu'il a portés à Taïeb. Cette amitié, cette fraternité, sont les valeurs d'un ordre purement humain : André Malraux et Albert Camus, pour ne citer qu'eux, y ont cru, à titre d'idéal à rêver et à vivre.



En l'occurrence, Taïeb serait un Camus qui ne dit pas « *Entre la France et ma mère je choisis ma mère* », mais « *Entre les exigences historiques et politiques, et l'idéal supérieur (qui seul me fait pleinement exister et me confère - pleinement - dimension humaine) de fraternité, je choisis la fraternité* ».

Ce « romantisme »-là est donc la seule révolution qui vaille, la seule idéologie qui ne détruit pas (car elle ne quitte pas l'humain des yeux), le seul principe qui, dans le secret de chacun (l'espace de la conscience : sentiment érigé en raison), permet de rester debout, de ne pas plier, de ne pas déchoir.

Le labyrinthe

Le vocabulaire employé par Roque (« piège », absence d' « issue ») hisse la situation décrite au rang de motif et mythe : les quatre jeunes appelés musulmans sont *dans le labyrinthe*.

Ce motif et mythe, très ancien, a de façon récurrente été utilisé au cinéma (cf. Welles : *La Dame de Shanghai* ; Kubrick : *Shining* ; Losey : *M. Klein* ; Bergman : *L'Œuf du Serpent* ; Annaud : *Le Nom de la Rose* où, grâce à Umberto Eco, plane l'ombre illustre de Jorge Luis Borges). C'est surtout, pour le film qui nous intéresse ici, un thème éminemment bressonien.

Philippe Faucon, en effet, met en image l'idée de labyrinthe sur le mode fragmentaire qu'affectionnait Robert Bresson et dont il a systématiquement usé.

Chez Bresson, une porte, une fenêtre, un coin de plancher ou de mur, sont le signe de l'évident labyrinthe qu'est toute vie, tout cheminement. Ce labyrinthe est la métaphore qui, selon lui, et à quasiment chaque plan, dit le mieux notre condition aveugle, notre improbable mais tenace quête, notre enfermement humain et social, notre dimension tragique (dont nous serons, pour Bresson, grâce à Dieu, délivrés).

Chez Faucon, a priori point de religion. C'est l'idéal de fraternité (l'attachement et l'estime secrets, tus, jamais dits) qui en tient lieu. Mais tout le reste y est : aveuglement psychologique ; rupture avec le cours historique des choses ; dimension, en terme de bilan, existentielle ; enfermement humain, social, idéologique.

Les mots employés par Roque dans sa réplique ultime (désormais il sera précisément silencieux, c'est à dire seulement ou purement fraternel) font raccord avec la dernière séquence du récit, qui donne à voir un labyrinthe, sur le mode bressonien, et fait par ailleurs écho à la scène première du récit, à la différence qu'ici nous sommes en plein jour, bénéficiant de la lumière désormais possible du bilan, du regard qui voit (chose qui n'est, selon Bresson, normalement pas possible), tandis qu'au début du film il fait nuit : origine ténébreuse, obscure, difficilement pénétrable (si ce n'est par la vertu du cinématographe) d'une situation qui finira par être honnêtement circonscrite, saisie et identifiée dans sa vérité.



Nota bene

Je vous conseille le site **Zéro de conduite** :

www.zerodeconduite.net/latrahison/

Il propose de télécharger deux dossiers intéressants sur le film :

www.agence-cinema-education.fr/latrahison-dossierpeda.pdf

www.zerodeconduite.net/latrahison/img/latrahison-questionnaire.pdf

LE JOUR DE GLOIRE

De Bruno Collet, France, 2007, 6'30, HD, animation

La nuit précédant l'offensive, un soldat s'est retranché au fond d'un souterrain. Dehors, la guerre gronde à faire trembler la terre, et l'homme se prépare à l'inéluctable.

Dans ce film en volume animé, les corps des soldats redeviennent matière, alliage de terre, de feu et d'acier, figés dans la mort pour l'éternité.



© Vivement Lundi !

Une production **Vivement Lundi !**

Festivals : **Cinanima, Espinho 2007 / Animadrid 2007**

LE COURT METRAGE **LE JOUR DE GLOIRE**, REALISE EN BRETAGNE, SERA DIFFUSE EN COMPLEMENT DE **LA TRAHISON**.

Un dossier pédagogique est à télécharger sur le site CNDP :

www.cndp.fr/tice/teledoc/mire/teledoc_lejourdegloire.pdf