

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

PHILIPPE FAUCON

LA TRAHISON



par Jean-Philippe Tessé



La guerre d'Algérie (1954-1962) est un angle mort du cinéma français. On a coutume de dire qu'elle a été peu montrée dans les films, et pourtant elle n'a cessé de travailler l'imaginaire du cinéma français, non seulement à l'époque, mais encore aujourd'hui. Avec *La Trahison*, adapté du récit autobiographique de Claude Sales, Philippe

Faucon jette un regard nouveau sur « la guerre sans nom ». Il s'attache aussi bien à en dévoiler la réalité quotidienne qu'à en sonder la complexité, à travers le cas des Algériens appelés sous les drapeaux français. Il faudra interroger quels motifs esthétiques sont mobilisés par Philippe Faucon pour restituer cette expérience de la guerre. Et montrer comment, au-delà de cette perspective historique, *La Trahison* est une réflexion sur les liens et la confiance que l'on peut accorder à l'autre lorsque ces liens et cette confiance sont confrontés à des enjeux politiques qui les dépassent.

Directeur de publication : Véronique Cayla.
 Propriété : CNC (12 rue de Lübeck - 75784 Paris Cedex 16 - Tél.: 01 44 34 36 95 - www.cnc.fr).
 Directeur de collection : Jean Douchet. Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau. Coordination éditoriale : Thierry Lounas. Conception graphique : Thierry Celestine. Iconographie : Eugenio Renzi. Auteurs du dossier : Philippe Tessé. Révision : Pauline Chopin. Rédactrice pédagogique : Ariane Allemandi.
 Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (9, passage de la Boule Blanche - 75012 Paris - Tél.: 01 53 44 75 75 - Fax. : 01 53 44 75 75 - www.cahiersducinema.com).

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

SOMMAIRE

Synopsis	1
Le réalisateur Philippe Faucon	2
Genèse	3
Chapitrage	4
Analyse du récit	5
Parti pris Ouverture pédagogique 1	6
Acteur/Personnage Ouverture pédagogique 2	8
Mise en scène Définition Ouverture pédagogique 3	10
Analyse de séquence Ouverture pédagogique 4	12
1, 2, 3 Ouverture pédagogique 5	14
Figure Ouverture pédagogique 6	15
Point technique La HD, une définition Ouverture pédagogique 7	16
Filiations / Ascendances	17
Atelier pédagogique	18
Lecture critique	19
Passages du cinéma	20
Sélection vidéo & bibliographie	



1960, sur les hauts plateaux algériens. La guerre entre la France et le FLN (Front de libération nationale) s'est enlisée dans la torpeur de la guérilla. Dans un village isolé, le lieutenant Roque commande un poste militaire. Un jour, il est convoqué par son supérieur : des renseignements indiquent que quatre appelés algériens sous son commandement sont à la solde du FLN, et préparent une attaque contre le poste dans laquelle il doit lui-même périr. Ne pouvant y croire, Roque reste sur ses gardes en attendant que le malentendu soit levé. Les informations s'avèreront pourtant fondées. Que signifie cette trahison ? Les quatre appelés ont-ils trahi la France, ou est-ce elle qui les a trahis ?

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

La Trahison

France, 2005

Réalisation : Philippe Faucon
 Production : Richard Allieu
 Scénario : Philippe Faucon / Soraya Nini
 Image : Laurent Fénart
 Son : Alain Sironval
 Montage : Sophie Mandonnet
 Décor : Ramdane Kacer

Interprétation

Le sous-lieutenant Roque : Vincent Martinez
 Vergnat : Cyril Trolley
 Le capitaine Franchet : Patrick Descamps
 Le capitaine Sansot : Luc Thuillier
 Taïeb : Ahmed Berrhama
 Ahmed : Walid Bouzham
 Ali : Medhi Yacef

Philippe Faucon Filmographie

- 2007 : *Dans la vie*
2005 : *La Trahison*
2001 : *Samia*
1997 : *Muriel fait le désespoir de ses parents*
1996 : *L@mour est à réinventer*
1992 : *Grégoire peut mieux faire*
1992 : *Sabine*
1990 : *L'Amour*



L'ART DU PORTRAIT

Philippe Faucon est né en 1958 à Oujda, au nord-est du Maroc, non loin de la frontière algérienne, d'un père militaire et d'une mère d'origine espagnole, née en Algérie. Sa petite enfance est profondément marquée par la guerre d'Algérie, dont il perçoit d'autant mieux les soubresauts que son père est envoyé à Alger à la fin du conflit pour participer au rapatriement de l'armée. De cette expérience, il confie conserver des souvenirs épars de bruits, de sensations, de peurs. Élevé outre-mer au gré des mutations de son père, Philippe Faucon se fixe en France et entame à la fin des années 1970 des études de lettres à Aix-en-Provence. C'est là qu'il découvre le cinéma et en fait sa priorité. Il interrompt ses études après une maîtrise et se rend à Marseille où il rencontre le cinéaste René Allio, qui vient de créer le CMCC, le Centre méditerranéen de création cinématographique, une structure notamment destinée à accueillir de jeunes cinéastes. En 1984, il fait son premier essai derrière la caméra en tournant un moyen métrage, *La Jeunesse*, qui est remarqué au festival de Cannes où il remporte le prix de la section « Perspectives du cinéma français ». *La Jeunesse* est le titre-programme de toute sa filmographie, puisque Philippe Faucon fera du portrait de l'adolescence un thème de prédilection, ainsi que le suggèrent des films tels que *Sabine* (1992), *Grégoire peut mieux faire* (1992), *Muriel fait le désespoir de ses parents* (1997) ou *Samia* (2001).

Visages de l'époque

Avant cela, Philippe Faucon avait poursuivi son apprentissage du cinéma et des tournages en participant en tant que stagiaire régie à ceux de *Mauvais sang* (Leos Carax, 1986) et de *Trois places pour le 26* (Jacques Demy, 1988). Après celle de René Allio, une autre rencontre décisive intervient dans son parcours : celle du producteur Humbert Balsan, qui lui propose en 1988 de produire son premier long métrage. Celui-ci s'intitule *L'Amour* et sort sur les écrans en 1989. Balsan produira six autres films du cinéaste, lequel entame également une fructueuse collaboration avec la chaîne Arte, à partir de *Sabine*, en 1992. Philippe Faucon réalise donc en alternance des films pour le petit et le grand écran, fait très rare dans le paysage du cinéma français, où la séparation entre cinéma et télévision



demeure très hermétique. Fin 2007 sortira le neuvième long métrage du cinéaste, intitulé *Dans la vie*.

Depuis ses débuts, on peut dire que Philippe Faucon est un portraitiste : un cinéaste qui s'emploie à dresser le portrait d'un ou plusieurs individus et à faire passer, au travers de cet exercice, sa propre vision du monde et du cinéma. Si *L'Amour* était centré sur un groupe de jeunes banlieusards, la plupart des autres films de Faucon se concentrent sur un seul personnage, souvent aux prises avec les tourments de l'adolescence et les crises du monde contemporain. *Sabine*, *Muriel*, *Grégoire* ou *Samia* sont les visages de leur époque, et sont saisis au moment où leur développement personnel, l'affirmation de leur identité, tout ce processus de formation dont le cinéaste observe attentivement et avec bienveillance les mouvements, se superposent aux enjeux collectifs de leur temps : du sida (*Mes dix-sept ans*, 1996) à l'échec scolaire (*Grégoire peut mieux faire*, 1992), de la toxicomanie (*Sabine*, 1992) aux rapports difficiles entre filles et garçons dans les cités (*Samia*, 2001).

Pour autant, il n'y a de la part de Philippe Faucon aucune tentation de racoler ou d'épingler un à un les problèmes de société. La sobriété de la mise en scène, la finesse de l'interprétation et la subtilité de l'écriture restituent au contraire la complexité des personnages et prennent soin de ne pas s'ajuster aux représentations communes et réductrices. Avec *La Trahison*, Philippe Faucon fait une première incursion dans l'histoire, mais le film reconduit le même souci de ne pas figer les portraits des protagonistes. À l'inverse, il privilégie le mouvement et la vitalité, comme les reflets des questionnements et des contradictions auxquels chacun se confronte.

PARIS-ALGER, ALLERS-RETOURS

Publié en 1999 aux Éditions du Seuil, *La Trahison* de Claude Sales fait l'objet d'un compte-rendu dans le journal *Le Monde*. C'est là que Philippe Faucon découvre ce court récit autobiographique, qui entre en résonance avec son histoire personnelle, puisque le cinéaste a passé les premières années de sa vie au Maroc, puis en Algérie durant la guerre : « *J'ai des souvenirs à la fois forts et imprécis de cette époque. Je sentais un climat de grande tension, de peur, j'entendais les détonations, je me souviens que ma mère se cachait avec nous dans des placards... j'avais besoin de revenir sur cette époque, et le livre de Claude Sales m'en offrait l'occasion.* »

Après s'être enquis des droits auprès de l'éditeur du livre, Philippe Faucon propose à son auteur de travailler avec lui à une adaptation cinématographique. Malgré l'obtention de l'avance sur recettes du CNC, le montage financier s'avère difficile, en raison de la nature du projet, et très long : trois ans pour boucler un budget d'un million deux cent mille euros. Longtemps, le cinéaste pense tourner au Maroc ou en Tunisie, sans vraiment envisager de tourner en Algérie, en raison de craintes liées à la sécurité. C'est le directeur de casting en Algérie qui le convainc finalement qu'il est possible de tourner sur les lieux mêmes de l'action. L'équipe se rend dans la région de Bou-Saâda, située au sud d'Alger, pour faire des repérages durant l'été 2004 et installer les principaux décors. Le tournage débute le 2 novembre.

Le tournage

Philippe Faucon dispose de seulement trente-six journées étalées sur six semaines, sans possibilité de dépassement. Toutefois, le cinéaste ne prépare pas son découpage avant de tourner, préférant s'inspirer des lieux. Seule la scène de l'assaut a été « storyboardée » d'après des photos de repérages, mais finalement, le cinéaste choisit un autre découpage en arrivant sur les lieux. L'équipe doit faire



face à de nombreuses difficultés. Les déplacements sont longs et compliqués, ce qui rallonge d'autant les journées de travail. Il faut acheminer sur les décors, parfois à dos de mulets, le matériel, les costumes, les tables de maquillage, etc. De même, si la région de Bou-Saâda est réputée relativement sûre, des militaires algériens escortent l'équipe et en assurent la sécurité tout au long du tournage. Heureusement, le choix du numérique allège considérablement le poids du

matériel, permet de tourner plusieurs heures d'affilée et de s'épargner le ballet des magasins à recharger régulièrement, qui freine et alourdit les tournages en pellicule. *La Trahison* est filmé avec une seule caméra et sans apport de lumière pour les scènes d'extérieur, seulement avec des réflecteurs et des panneaux, plus légers et faciles à manier que des projecteurs. Ceux-ci ont été utilisés que pour les scènes d'intérieur et de nuit.

Retour en France

Le montage nécessite douze semaines de travail, un temps encore une fois court, même si le film l'est aussi (1h20). Il n'y a pas de réel bouleversement à ce stade de la fabrication. Quelques permutations de scènes ont toutefois lieu, ce que permettait la structure narrative du film, qui privilégie les scènes d'attentes, aux gestes et aux situations répétitives. Côté son, si le film a été tourné en son direct, avec une perche et des micros HF posés directement sur les acteurs, il a fallu toutefois reprendre quelques éléments sonores en post-synchronisation, en raison du vent qui soufflait sur le plateau, par exemple. Après avoir circulé en festivals, de Toronto à Thessalonique, *La Trahison* sort en salles le 25 janvier 2006, reçoit un très bon accueil critique et attire 100 000 spectateurs. Une projection a également lieu à Alger, en présence des personnes ayant assisté au tournage, avant une sortie en salles en Algérie.



Ce chapitrage est celui du DVD édité par Montparnasse.

1. Nuit du 5 au 6 mars (début – 0:09:34)

Dans le bled, un homme armé dépose ses armes devant une patrouille de nuit. Au même moment, le lieutenant Roque est réveillé par des coups de feu. Il apprend par téléphone qu'un accrochage a eu lieu entre des parachutistes et un commando du FLN. Le lendemain, on lui annonce que l'homme qui s'est rendu pendant la nuit est le sergent Lahcène, qui était sous son commandement avant de rejoindre brièvement le maquis puis de se rallier. Roque prévient les quatre Algériens de son poste : Taïeb, Ali, Ahmed et Hachémi. Ceux-ci réagissent violemment, et proposent de tuer Lahcène au prétexte qu'il a doublement trahi. Dans le bled, la nuit, un homme pend un chien.

2. 7 mars (0:09:34 – 0:21:08)

Un militaire s'adresse à des villageois, les accusant de soutenir les fellaghas. Il leur annonce que la région est désormais interdite et qu'ils doivent s'en aller. Ailleurs, Roque et ses hommes rassemblent un groupe de femmes et d'enfants pour les interroger. Les femmes nient tout contact avec le FLN tandis que les soldats fouillent leurs maisons. Roque annonce aux villageoises qu'elles devront quitter leurs logis pour rejoindre un camp de l'armée. Des parachutistes brûlent des maisons tandis que les villageois s'en vont. Le capitaine Sansot interroge brutalement un jeune garçon. Plus tard, Ahmed demande à Roque de lui promettre que la France ne les abandonnera pas, à quoi le lieutenant répond qu'il ne peut pas faire une telle promesse. Roque s'entretient avec Sansot sur la situation ; celui-ci pense que l'armée française viendra à bout du FLN par la force.

3. 8 mars (0:21:08 – 0:30:40)

Les parachutistes localisent un groupe de fellaghas. Après une tentative de négociations, un mili-

taire français est abattu et les soldats donnent l'assaut. On ramasse les cadavres. Roque apprend la mort du sous-lieutenant Maurice, qu'il connaissait. Affecté par cet événement, il s'en prend vivement à des villageois à son retour au camp. Il leur demande de partir, ce qui vaut un commentaire désapprouvé de Taïeb. La nuit, Taïeb et Ali discutent de l'événement. Avant de s'endormir, Ahmed fait part de ses doutes et du regard porté sur lui par ses compatriotes.

4. 10 mars (0:30:40 – 0:39:38)

Roque et son adjoint Vergnat patrouillent dans le bled. Taïeb discute avec un homme qui lui reproche de combattre sous le drapeau français. À Roque, Taïeb rapporte que l'homme évoquait sa situation précaire. Au camp, les soldats recensent les habitants du bled et les prennent en photo. Taïeb et le médecin du camp se rendent dans le bled pour soigner un enfant et sa mère. À leur retour, ils découvrent une rangée de cadavres de fellaghas et Taïeb est pris à partie par une femme. Ailleurs, Ahmed parle avec une femme dans une voiture, puis se fait caillasser par des enfants dont il réprimande la mère.



5. 13 mars (0:39:38 – 0:50:57)

Vergnat distribue le courrier aux soldats. Roque est appelé par son supérieur, le capitaine Franchet. Celui-ci lui lit un document qui décrit précisément le déroulement de sa prochaine soirée. Le récit se termine par l'assassinat de Roque et l'attaque du camp par le FLN. Roque reste incrédule devant un tel scénario. Franchet lui recommande

de garder le secret et redoubler de prudence. À son retour, Roque annonce à la section que le niveau d'alerte doit être relevé car des opérations se préparent. Il s'entretient avec Taïeb, qui lui fait part de son malaise, puis avec Vergnat, à qui il apprend les soupçons qui pèsent sur les quatre Algériens. La nuit, pendant le tour de garde, Taïeb demande à Roque d'être affecté à une autre section, près de chez lui, dans l'Algérois. Dans le bled, les parachutistes mènent des opérations et font sortir les habitants de leurs maisons.

6. 14 mars (0:50:57 – 1:00:48)

Au petit matin, les soldats remarquent que l'ambiance est étrange dans le bled. En ville, les parachutistes demandent à trois témoins déguisés d'identifier des membres du FLN. L'un d'eux désigne un homme qui est interrogé. Les soldats préparent des instruments de torture. Un militaire met un disque pour couvrir les hurlements de l'homme qu'on électrocute. De retour dans le bled, Taïeb dit à un habitant qu'il ne viendra pas ce soir, mais traduit autre chose à Roque. Au poste, durant le repas du soir, Roque fouille la chambre des quatre Algériens et y découvre des tracts du FLN.

7. 15 mars (1:00:48 – 1:05:35)

Dans le bled, Hachémi perçoit de l'hostilité dans le regard de Vergnat, qui s'en défend. Celui-ci et Ahmed font du recensement et interrogent une mère de famille dans une maison. Dans la soirée, l'homme que l'on avait vu dénoncer un membre du FLN la veille est poursuivi et poignardé dans la rue par deux inconnus. Durant la nuit, Roque entend des bruits, se lève et voit des ombres passer furtivement.

8. 17 mars (1:05:35 – 1:11:54)

Un accrochage a lieu entre Ali et un soldat métropolitain qui l'avait provoqué. Roque sermonne Ali et lui demande de ne pas répondre aux provocations. La méfiance semble grande et réciproque entre les soldats d'origine algérienne et les autres.

Les quatre Algériens s'interrogent sur leur place dans l'armée et pensent qu'ils ne sont pas considérés comme les égaux des autres appelés. Roque reçoit un appel du bureau de Franchet : les soupçons sont confirmés, et les quatre appelés seront arrêtés le lendemain.



9. 18 mars (1:11:54 – fin)

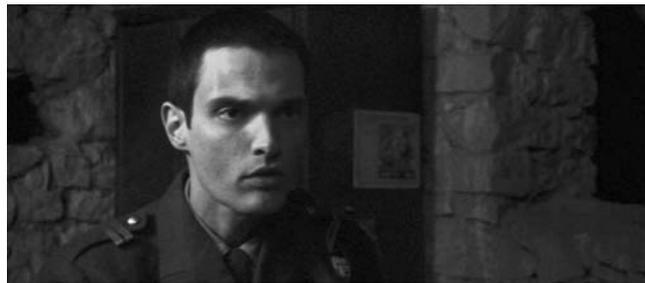
Un camion vient au poste et embarque un par un les Algériens en leur faisant croire qu'ils ont des papiers à signer. Devant Franchet, qui lui révèle que les hommes ont avoué le complot et que le plan d'attaque était prêt depuis deux mois, Roque déclare qu'il ne s'était rendu compte de rien. Il ajoute qu'il se sent coupable, que les Algériens étaient dans une impasse, et que c'est l'armée, à sa manière, qui les a piégés. Les quatre appelés montent dans un camion sous le regard de Roque qui leur adresse un signe. Taïeb crie : « Vive l'indépendance ! Vive l'Algérie ! » Fin. Générique.

L'HEURE DU SOUPÇON

Deux mouvements emportent le récit de *La Trahison*. D'une part, le film prend la forme d'une chronique scandée par le rythme des jours, et par des intertitres qui en annoncent la succession. D'autre part, la narration est coupée en son milieu, divisée en deux blocs : précisément à la moitié du film, le lieutenant Roque se rend chez le capitaine Franchet, lequel lui apprend que ses propres hommes préparent un « coup » contre lui. La dynamique narrative à laquelle s'astreint Philippe Faucon est un jeu entre ces deux rythmes antagonistes. D'une part le récit immobile de la chronique, d'autre part la rupture, le changement induit par l'événement qui intervient au mitan du film.

Chronique

En resserrant le récit sur une nuit (du 5 au 6 mars) et huit journées (7, 8, 10, 13, 14, 15, 17 et 18 mars), *La Trahison* prend le temps d'inscrire la guerre d'Algérie dans sa dimension quotidienne. Jusqu'au coup d'éclat de la révélation de la trahison, et même après cet inattendu changement de perspective, le film s'étire sous la forme d'une chronique, c'est-à-dire comme un recueil de faits chronologiquement ordonnés. À la lecture du découpage en chapitres, on voit bien que le rythme est très régulier : les six premiers chapitres/journées ont approximativement la même durée – entre neuf et onze minutes. Les jours s'égrènent comme s'arrachent les pages d'un calendrier. À l'intérieur des chapitres, l'enchaînement des séquences fait ressentir une pareille sensation de pendule. C'est seulement à l'approche de la fin, lorsque les événements s'accélèrent et que l'action se précipite, que le temps est resserré – cinq minutes environ pour les journées du 15 et du 17 mars – sans toutefois que le tempo du montage ne se modifie sensiblement. Puis la dernière journée affiche un retour à la durée « standard » de dix minutes. Le film se termine sur le rythme qu'il avait au début, suggérant l'aspect cyclique, et immuable, du temps de la guerre.



Rupture

La rupture introduite par la scène chez le capitaine Franchet est brutale : elle intervient juste après celle de la distribution du courrier, scène qui renvoie plus que toute autre à l'aspect routinier de la vie des personnages. Mais, si elle scinde le récit par son milieu et représente une réelle coupure, elle ne modifie en rien la structure de la narration. Dans le temps d'avant, il n'y avait pour ainsi dire pas d'action : plutôt des scènes de dialogues et de marche. La séquence de combat, telle que Philippe Faucon la met en scène, frappe par son figement. Les combattants sont retranchés chacun dans leur camp, et si l'on assiste à une fusillade, la prise d'un camp par l'autre demeure invisible. De même, malgré la scène chez Franchet, la seconde partie suit le même rythme elliptique et antispectaculaire : aux jours succèdent d'autres jours. À proprement parler, il ne s'y passe rien d'autre qui n'ait déjà été montré. Cette seconde partie représente en fait une relecture de la première sous l'aspect du soupçon, de la méfiance, à la lumière de la révélation faite à Roque du complot ourdi par ses hommes. On pourrait dire donc qu'il y a deux films en un : le premier qui s'étend sur la moitié du métrage, le second qui en est le *remake*,



sous l'humeur du doute. D'abord une chronique de guerre, blanche, « premier degré », puis la même entachée par le poison du doute et de la suspicion.

Inquiétude

L'enjeu dramaturgique et l'enjeu psychologique se recouvrent, là encore, de la même manière que les durées se maintiennent par-delà la scène centrale. Les révélations du capitaine Franchet créent une tension entre les personnages sans que ceux-ci le laissent paraître, autant qu'elles animent le récit sans en perturber l'avancement. C'est dans l'immobilité de la chronique, l'immuabilité de la répétition qu'elles introduisent du mouvement. En ce sens, une dialectique est à l'œuvre : quelque chose s'infiltré dans une continuité ordonnée et la bouleverse en profondeur, si bien que tout ce qui arrive après, péripétie anodine ou événement majeur, est plus lourd, plus chargé, comme on le dit d'un nuage. *La Trahison* raconte la naissance d'une inquiétude : inquiétude particulière liée à une possible trahison, inquiétude plus générale et plus diffuse qui s'étend sur le champ politique autant qu'elle remet en cause les relations de chacun à chacun.



S'ENGAGER

La Trahison n'est pas un film sur la guerre d'Algérie. Un film sur est toujours plus ou moins suspect. Suspect de traiter un *sujet* comme on essore un linge, de passer en revue ses aspects à la manière d'une dissertation. Il serait vain de vouloir tout expliquer, tout dire d'un événement historique aussi complexe que la guerre d'Algérie. Le trouble qui a entouré la représentation collective du conflit en France, le déni et l'omerta qui en ont fondé l'imaginaire, s'ajoutent à l'ambiguïté propre à cet événement : il serait décidément aventureux de prétendre tirer de cet épisode historique un « film à thèse ».

Philippe Faucon évite le piège. Il est clair qu'il n'a pas tourné son film pour faire la leçon à qui que ce soit, ni pour régler, même cinématographiquement, le cas de la guerre d'Algérie. Le choix du faux rythme de la chronique de guerre insiste sur l'inscription géographique et temporelle du film. Un carton avertit : nous sommes en 1960, quelque part en Algérie. Le récit qui suit n'entend nullement détenir valeur d'exemple, au sens où le cinéaste entendrait « démontrer par l'exemple ». L'histoire de Roque et de Taieb, si elle illustre l'impasse dans laquelle étaient acculés les jeunes Algériens appelés à servir sous les drapeaux français, est avant tout le récit d'un souvenir, en l'occurrence celui de Claude Sales. Si elle invite à une méditation sur la confiance, sur l'impossibilité de ressentir à la place d'autrui, alors c'est au-delà de la question singulière de l'Algérie. Et c'est pourquoi le film peut toucher, parce qu'il s'adresse à ce fait humain, universel, qu'est le rapport aux autres – et qu'une situation aussi particulière que la guerre ne fait qu'exacerber.

Qui trahit

Au capitaine Franchet, le lieutenant Roque, apprenant que les quatre Algériens ont avoué leur ralliement au FLN, déclare : « *On les a piégés, on les a mis dans une situation qui n'avait pas d'issue pour eux.* » Il n'en dit pas plus, justement parce que Philippe Faucon a le souci de n'être pas lourdement démonstratif. Mais on peut poursuivre à sa place. Ce qu'exprime Roque, c'est l'ambivalence du titre du film et du roman – *La Trahison*. La question qu'il (se) pose est celle-ci : de quelle trahison s'agit-il ? Celle de quatre appelés qui passent à l'ennemi ? Ou bien celle

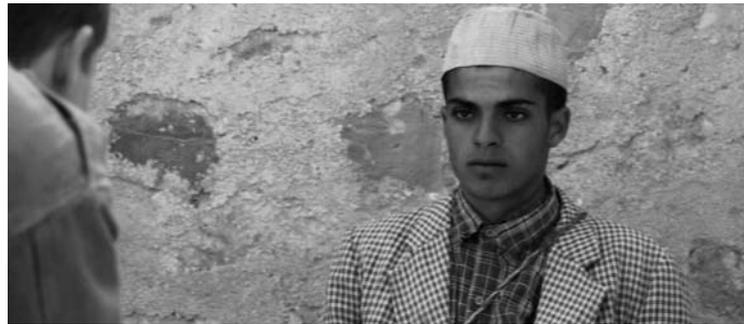


de la France qui leur a promis protection et respect, mais les abandonne au racisme ordinaire, à l'ostracisme qui les voue à n'être jamais français à part entière ? Les deux. L'ambivalence du titre désigne aussi une fatalité : ces deux trahisons ne se rencontrent pas, nulle rencontre ou dialogue entre cette France qui abandonne, et ceux qui l'abandonnent en retour. L'espoir qu'il en fut autrement, et qu'une entente puisse naître, est lui-même trahi.

La trahison, c'est aussi le mensonge du colonialisme, qui défait les identités et impose un ordre injuste et absurde. De cela, Roque est le témoin : le film raconte autant sa prise de conscience que celle des quatre Algériens. Le rythme du récit, la scansion des jours, la chronique qui déroule son calendrier, servent de cadre à ce double éveil. Le doute ne se montre pas via une conversation ou l'éclat d'un exemple, mais par ellipses, dans la lenteur de micro-événements ajoutés les uns aux autres. Philippe Faucon se garde bien de juger les états d'âme des uns et des autres – il les accompagne dans leur réflexion, laissant le soin au spectateur de rassembler les morceaux épars du film pour se forger son propre avis quant aux décisions prises par chacun. Cela ne signifie pas non plus que le spectateur est sommé de juger, de trancher. Au contraire, le film s'emploie à montrer ce qui, dans une situation pareille, est bridé par la pression qu'exercent l'uniforme, l'ordre militaire, l'obéissance requise par la guerre.

Faire simple

Par une sorte de paradoxe, la limpidité de la mise en scène souligne la complexité de la situation et des questionnements de chacun. Faire simple, cela signifie en l'occurrence se tenir à une certaine distance : concision des dialogues, ellipses, précision du découpage, équivocité du point de vue qui reflète la multiplicité des raisons qui poussent les uns et les autres à agir, ou à ne pas agir. Renvoyant sans cesse chacun au regard de l'autre, la mise en scène dissèque l'espace de l'action. La caméra bouge peu : quand elle se dirige d'un personnage vers un autre, cela passe par une coupe, une collure – manière de montrer autant ce qui sépare que ce qui unit. C'est bien la mise en scène qui prend en charge ce que l'histoire véhicule de psychologie. Cette opération qui consiste à isoler chaque personnage dans un plan,



est un parti pris formel décisif en ce que cet isolement réitère ce qui se joue à l'intérieur de l'image : la séparation entre les civils et les militaires, entre les appelés français et les appelés algériens. C'est aussi une disposition politique, une manière de donner la parole à ceux qui ne l'ont pas. L'image proposée par le cinéma, qui prend en compte la singularité de chacun et l'inscrit dans un espace commun, s'oppose ainsi à la photographie exigée par l'armée pour fichier les habitants du bled. Durant la scène de la séance de photos, chacun d'eux doit passer devant l'objectif d'un soldat qui, malgré lui et parce qu'il en a reçu l'ordre, doit violer, symboliquement, l'intimité des personnes. Ces photos, le cinéaste ne les montre pas, sa caméra se place à une distance qui lui permet de représenter cette mise en scène de la coercition – y compris lorsqu'elle s'approche de la personne photographiée – et prend soin de toujours laisser en amorce un morceau d'uniforme.

Le regard de Taïeb

La question que posent les événements inscrits dans ces quelques jours porte bien au-delà du terrain politique, ou militaire. Elle renvoie à des interrogations universelles : sur l'engagement, sur les choix, sur l'ambiguïté du rapport de confiance qui nous pousse à croire que l'on peut connaître les raisons d'autrui.

La Trahison dédouble ces conflits. Philippe Faucon donne un poids particulier au personnage de Taïeb, qui est mis en avant par rapport aux autres Algériens et s'installe dans une situation de confrontation directe avec Roque, qu'il doit assassiner. Ainsi, le cinéaste fait jouer la tension entre obéissance et libre-arbitre, entre soumission et engagement, sur les plans intimes (la relation avec Roque) et politique. Pour une raison simple : l'engagement pour une cause, fût-elle collective, est d'abord une décision personnelle qui implique l'individu dans toutes les dimensions de son existence, y compris physiques. C'est tout entier que l'on s'engage, jusque dans le moindre de ses gestes ou de ses regards. Une guerre, pour Philippe Faucon, se joue autant là que sur un champ de bataille. Là, c'est-à-dire dans le regard impénétrable de Taïeb, un soldat qui porte l'uniforme de son ennemi, et qui recompose sa vision du monde à partir de cet insoutenable paradoxe. Mettre en scène ce fait humain, avec autant de sincérité que possible, est le défi d'un cinéma lui-même engagé dans son désir de compréhension et de justice.

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

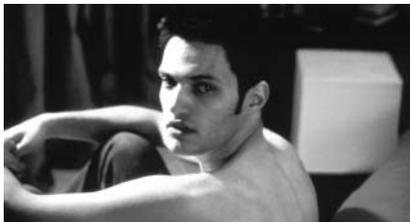
Trahisons

Exercice : faire un tableau listant les multiples trahisons évoquées par le film.

Première colonne : les « traîtres ».

Deuxième colonne : les « trahis ».

Réponse : Taïeb et ses trois camarades trahissent Roque ; les villageois délateurs trahissent le FLN ; la France, de Gaulle trahira les appelés musulmans et les harkis en les abandonnant à l'indépendance, quand l'armée toujours présente les laissera se faire massacrer par le FLN vengeur (ce sort tragique est évoqué par l'inquiétude de Taïeb, lorsqu'il demande ce que la France fera d'eux à la fin du conflit) ; le gouvernement français trahit les jeunes appelés de métropole quand il les envoie pour des « opérations de pacification » au lieu de parler de « guerre ». On aidera enfin les élèves à compléter ce tableau en leur expliquant que de Gaulle, artisan de l'indépendance, a pu être perçu comme un traître par l'armée, victorieuse le 21 avril 1961 à Alger (cf. « le putsch des Généraux »), mais aussi par les Pieds-noirs, colons rapatriés en métropole dans des conditions souvent dramatiques.



L'École de la chair de Benoît Jacquot



Paria de Nicolas Klotz



La Raison du plus faible de Lucas Belvaux

LE JEU DES NON-ACTEURS

La *Trahison* réunit une distribution hétéroclite. Autour des jeunes interprètes de Roque (Vincent Martinez, découvert en 1998 dans *L'École de la chair* de Benoît Jacquot) et Vergnat (Cyril Trolley, révélé en 2001 par *Paria* de Nicolas Klotz), Philippe Faucon a choisi de confier les rôles des Algériens à des non-professionnels. Pendant la guerre, les appelés algériens du contingent français étaient souvent envoyés loin de chez eux, pour éviter qu'ils ne soient en contact durant leur service avec d'éventuelles connaissances. Aussi la recherche des interprètes de Taïeb, Ali, Ahmed et Hachemi a-t-elle été menée en ville, notamment à Alger et à Blida, au nord du pays, pour trouver des physiques différents de ceux que l'on rencontre autour de Bou-Saâda.

Le choix de l'acteur incarnant Taïeb est le fruit d'un heureux hasard. Ahmed Berra était le chauffeur de la production, chargé d'aller chercher Philippe Faucon à l'aéroport : « Aussitôt, raconte le cinéaste, il m'a fait penser au Taïeb tel que me l'avait décrit Claude Sales. Il avait une présence assez forte, il n'était pas très loquace, mais très attentif, avec un regard très mobile. Je lui ai proposé de faire des essais qui ont confirmé cette impression. Au fur et à mesure du tournage, il s'est approprié le personnage, avec beaucoup d'économie, sans avoir besoin d'en faire beaucoup. » Avant le tournage, les quatre garçons ont répété leur rôle et travaillé avec un coach. S'ils parlaient correctement le français, ils n'étaient en effet pas très à l'aise pour jouer et interpréter des dialogues dans une langue qu'ils utilisent peu.

De tels choix de casting n'étonnent guère de la part de Philippe Faucon, qui a souvent sollicité des inconnus pour tenir les premiers rôles de ses films : Lynda Benahouda dans *Samia*, Toufik Daas dans *Mes Dix-sept ans*, les comédiens de



L'Amour. Certains, qui ont fait leurs premiers pas sous sa direction, ont poursuivi une carrière au cinéma, telles Catherine Klein (*Sabine*, *Muriel fait le désespoir de ses parents*) et Valentine Vidal (*Mes dix-sept ans*). Ahmed Berra a lui-même réédité l'expérience avec *Barakat !* de Djamilia Sharoui & Cécile Vargaftig, sur lequel s'est retrouvée une partie de l'équipe du tournage de *La Trahison*, terminé peu avant.

Modèles

Le choix de confier l'interprétation à des comédiens qui n'en sont pas et n'ont aucune expérience devant la caméra engage une certaine idée de la direction d'acteurs. Il ne s'agit pas seulement de déjouer l'attente du spectateur en le privant de repères et de visages connus. Il ne s'agit pas non plus de se priver de comédiens de renom parce qu'ils seraient déjà « chargés » par la somme des rôles qu'ils ont



interprétés. C'est plutôt une fidélité à l'héritage de Robert Bresson (1901-1999). Ce dernier a posé les fondements d'un nouveau rapport à l'acteur : « Dans un film, ce que je cherche, c'est une marche vers l'inconnu. En tout cas, la donnée c'est la nature, l'homme, ce n'est pas l'acteur ». N'employant que des non-professionnels, il avait même rayé le mot « acteur » de son vocabulaire, auquel il avait substitué le terme de « modèle », en référence à la peinture. Le modèle bressonien est libéré de la technique propre aux acteurs, laquelle empêche, selon le cinéaste, d'atteindre à la vérité du personnage. Le modèle ne doit pas intellectualiser son texte, ni le charger d'intentions, mais le dire d'une manière neutre, blanche. Dans le recueil intitulé *Notes sur le cinématographe*, Bresson écrit : « Modèle. Beau de tous ces mouvements qu'il ne fait pas (qu'il pourrait faire). »



Mouchette de Robert Bresson. Ph : Roissy Film



Un condamné à mort s'est échappé de Robert Bresson. Ph : Gaumont



La profondeur contre l'expansivité

Parmi les non-professionnels jouant dans *La Trahison*, Ahmed Berra a le rôle le plus important. Philippe Faucon le dirige comme une toile blanche, mettant en avant son corps massif et sa forte présence à l'image. De fait, le jeu d'Ahmed Berra est antispectaculaire, à l'image du film : il en fait peu, pas de grands gestes, ni de déclamation ostentatoire. Le calme qui transparait dans chacune de ses attitudes se traduit par l'économie de ses mouvements, réduits au minimum, à ses regards longs et fixes. Cela n'est nullement de l'indifférence, ou de la passivité, mais un jeu réfléchi, qui reflète la trajectoire du personnage de Taïeb – trajectoire qui le mène d'une apparente impassibilité à un engagement radical en faveur de l'ennemi de l'armée à laquelle il appartient. Le charisme naturel d'Ahmed Berra intensifie le moindre de ses gestes et de ses regards. C'est un jeu par soustraction, par retraits, comme si l'intériorité aspirait à elle chacune des scènes. La pesanteur de son corps, la profondeur presque froide de son regard, donnent au film un côté terrien, rocailleux. Le recours aux non-professionnels, et à Ahmed Berra en particulier, permet à Philippe Faucon de gagner en profondeur ce qu'il perd en expansivité : c'est aussi dans cet équilibre que se tient *La Trahison*.



Au hasard Balthazar de Robert Bresson. Ph : Roissy Film

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

Les personnages

Exercice : déterminer quels sont les protagonistes ; chercher leur dénomination précise.

Réponse :

- Les officiers de l'armée française, dont le sous-lieutenant Roque.
- Les appelés, jeunes d'environ vingt ans, qui font leur service militaire en Algérie. Ceux-ci se divisent en deux « camps » officiels : les FSNA, Français de Souche Nord-Africaine, devant eux aussi faire leur service, dont Taïeb et ses trois camarades ; les FSE, Français de Souche Européenne, parfois racistes, parfois amicaux.
- Les « Paras », Parachutistes, premier corps d'armée envoyé en Algérie. Troupe d'élite, ils sont clairement distincts des appelés, ou des soldats aux fonctions plus pacifiques. Ce sont des professionnels de la guerre, très expérimentés.
- Les harkis : musulmans engagés dans l'armée française, pour des raisons variées, considérés comme « collabos » par les villageois (cf. l'insulte lancée par le jeune enfant qui croise Taïeb, furieux d'être méprisé injustement – il fait partie des FSNA).
- Les FMA : Français Musulmans d'Algérie, la population algérienne recensée.
- Les Fellagas : les rebelles, qui combattent pour la libération.

Définition(s)

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

TROUVER SA PLACE

Tourner un film de guerre requiert souvent d'importants moyens dont Philippe Faucon ne disposait pas pour *La Trahison*. Ce n'est toutefois pas par contrainte mais par choix que le cinéaste y représente peu la guerre elle-même. Philippe Faucon s'inscrit dans une logique qui refuse le spectaculaire, et surtout il insiste sur une autre facette de la lutte armée, la guérilla, qui l'intéresse davantage que les combats eux-mêmes. Pour deux raisons. D'abord parce que cette situation intermédiaire – la guérilla, ce n'est ni tout à fait la guerre, ni tout à fait la paix – rend compte de la réalité du conflit algérien au moment et sur les lieux où se déroule l'action du film. Ensuite parce que le choix de la chronique réclame de la mise en scène qu'elle réponde à un questionnement analogue à celui qui pèse sur les personnages : dans de telles circonstances, comment trouver sa place ? Comment construire un rapport avec l'autre ? Dans quel climat, de confiance ou de défiance ?

Si Philippe Faucon n'a sous la main ni canons ni figurants par milliers, il peut en revanche jouer à sa guise de l'organisation de l'espace, qui est le matériau primaire de la mise en scène, pour exprimer ce « climat ». Par ses moyens propres, la mise en scène s'emploie à montrer l'ambiguïté de la position de chacun. La place que l'on occupe est l'enjeu privilégié du film. Chaque scène, par ses choix de découpage, nous renseigne sur les personnages, à travers l'échelle du plan, le rapport du son à l'image (qui parle ? qui est dans le plan au moment où s'énonce une parole ?), l'angle par lequel la caméra appréhende un lieu, un visage, etc.

La guerre en Scope

Philippe Faucon a fait le choix d'un format d'image très particulier, et qui surprend pour un film qui, répétons-le, se soucie peu du spectaculaire. *La Trahison* est filmé en Cinémascope (au format 2:35), c'est-à-dire le format le plus large, celui qui embrasse l'espace le plus vaste. C'est le format roi d'Hollywood, le cadre



privilegié du western ou du film de guerre, le moyen par lequel est célébrée l'ampleur d'un paysage. Ce rapprochement avec le cinéma de genre hollywoodien, bien qu'il puisse paraître saugrenu, prend tout son sens si l'on considère les lieux arpentés par le film, particulièrement dans le passage où les hommes de Roque s'associent aux parachutistes pour traquer les fellaghas (journées du 7 et 8 mars). La géographie rocailleuse des hauts plateaux algériens appelle en effet des cadres capables d'en embrasser l'étendue aride et un peu inquiétante. Simultanément, la largeur du Scope écrase les silhouettes des soldats qui y évoluent à pied : dans un tel environnement, la marche semble dérisoire, désordonnée tant il est difficile d'assigner une destination au cheminement des soldats.



Il est encore sur ce rapport déséquilibré entre l'horizontalité du paysage (accentuée par le Scope) et la verticalité minuscule des corps humains qu'insiste Philippe Faucon lorsqu'il filme longuement Roque et Sansot discutant accroupis, au premier plan devant d'autres soldats eux-mêmes en position de repos, assis, à genoux, allongés. Leur alignement forme une courbe qui

divise en deux le plan dans le sens de la hauteur et fonctionne comme un écho visuel de la crête des collines qui, au-dessus d'eux, dessine l'horizon. Les corps sont soumis au poids du paysage. Si la mise en scène s'attache à définir un climat, le Scope sert de baromètre et annonce : pression atmosphérique élevée.

Abattre des cartes

Il y a bien sûr un contraste entre l'usage du Scope et la sécheresse du découpage. Nul lyrisme ici, lorsque les armes s'expriment. La scène de l'assaut des parachutistes contre les fellaghas joue sur le format Scope en même temps qu'elle explicite le travail de la mise en scène. D'une part, le rapport au paysage s'est modifié : les silhouettes se coulent désormais dans la topographie (fellaghas retranchés sous les pierres, soldats couchés sur la caillasse ou camouflés par des



buissons). D'autre part, l'action elle-même est escamotée ; le point d'orgue de la situation (l'assaut) n'est que partiellement montré. La narration privilégie l'avant (la « négociation » entre les deux camps) et l'après (les cadavres). Le montage fait se succéder des plans sur des corps immobiles et d'autres qui ne montrent qu'une seule action, dans son unité, selon le principe action-réaction – par exemple, au plan sur le fellagha qui tire sur le soldat succède celui où le soldat tombe à terre. Cet usage très sec du découpage et du montage crée ce qu'on pourrait appeler un « effet diaporama » : impression laissée par la mise en scène que les plans se succèdent à un rythme régulier, froidement, presque isolés les uns des autres – comme on abat des cartes.

Écouter, regarder

Cet « effet diaporama » se retrouve dans tout le film. *La Trahison* est riche en plans, fixes le plus souvent, sur des visages à l'écoute. L'image se décide en fonction de la parole. Il y a autant de dialogues que de paroles adressées à un collectif : à la population, aux soldats. Ce sont souvent des injonctions, des ordres. La mise en scène enregistre la réponse à cette parole autoritaire dans le regard de ceux qui la reçoivent. Regards souvent impassibles, saisis de près, mutiques. C'est encore plus prégnant quand il s'agit de femmes voilées, qui n'offrent comme réponse que la sécheresse de leurs yeux foncés. Par ce jeu de regards et d'écoute passe aussi la question centrale du film : pourquoi Taïeb et ses compagnons vont-ils trahir ? Lorsque les quatre soldats sont témoins d'une scène où les populations sont soumises aux ordres français, la caméra rebondit toujours sur eux, guettant une éventuelle réaction. De même, lorsque sont étalés sous leurs yeux les cadavres des fellaghas. Peut-être leur regard va-t-il les trahir, trahir quelque chose de leurs sentiments vis-à-vis de la guerre et de leur propre situation, un sentiment de révolte ou de rébellion, le refus d'ordre des choses imposé par l'armée dont ils portent l'uniforme. Or, ces regards, filmés attentivement, ne disent rien, laissent le spectateur



indécis. Justement parce que leur situation n'est pas univoque, justement parce que leur « trahison » n'en est peut-être pas une. C'est du moins la question que pose le film, qu'est amené à se poser son spectateur.

Fatalité

Le Cinémascope inscrit regards et postures dans l'espace d'un questionnement. Une fois que le récit a basculé, à partir de la scène chez le capitaine Franchet et de la révélation des intentions des quatre appelés algériens, l'impassibilité des regards se charge d'une humeur différente. Leur appréhension ne change pas, quant à elle : toujours ces plans fixes où les yeux sont braqués vers un hors-champ visuel ou sonore qui requiert l'attention. Ce qui change, c'est le climat. C'est la place qu'occupe celui qui écoute et regarde par rapport à celui qui agit ou qui parle. La neutralité de Taïeb semble gagner en profondeur : peut-être qu'au-dedans de lui quelque chose bouillonne, qu'un refus se trame. Si les personnages, les quatre appelés en particulier, doivent se construire une place, il apparaît vite qu'il s'agit d'une place intenable. Et puisque les cadres et l'échelle des plans ne varient pas pendant toute la durée du film alors que l'attitude des protagonistes s'interprète différemment dans la seconde moitié du récit, il apparaît aussi, rétrospectivement, que la « trahison » de Taïeb et de ses compagnons, était inscrite dès le début, bien avant le coup de théâtre de la révélation. Peut-être les soldats eux-mêmes n'en avaient-ils pas conscience. Mais la mise en scène aura anticipé leur prise de conscience en montrant le caractère insupportable de leur situation. Elle aura révélé le caractère fatal de la trahison.

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

Espaces et lieux du drame

Exercice : à partir de vos souvenirs des images, faites un travail de description du théâtre des opérations. (Précision : le film a été tourné en Algérie, sur les lieux de l'action.)

Réponse :

- Le « Bled » (mot que les élèves connaissent sans pouvoir toujours le définir) : désigne en arabe l'intérieur des terres, la campagne, et aussi un coin isolé, par extension un petit village.
- Le terrain compartimenté, au relief élevé (région dans laquelle est situé le poste du sous-lieutenant Roque) appelé en arabe « djebel ».
- La « casbah » : dans une ville ou un village arabe, désigne le quartier musulman.
- Le « village de regroupement » : village créé par l'armée durant la guerre, parfois sur un village préexistant, composé d'habitations plus récentes, et souvent surpeuplé. Le film montre bien que les ruelles sont étroites, et les constructions rudimentaires. Le but de l'armée était de couper les liens entre la population et les combattants pour l'indépendance. Les paysans « regroupés » sont contraints de quitter leurs champs. Dans le film, les pères sont absents de ces villages, car obligés de « chercher du travail ».

LA DÉNONCIATION

Chapitre 6 – 0'53'53"

Après les opérations menées la veille dans le bled par les parachutistes, le film passe dans un lieu indéterminé où se tient une étrange cérémonie. On peine, aux premières images, à en saisir les enjeux. Une femme, puis un homme entrent dans une pièce où un parachutiste leur tend des vêtements, un troisième personnage passant brièvement au premier plan. On voit le deuxième homme revêtir une veste militaire et ôter son chèche (1). Dans une autre pièce, deux soldats armés entourent trois chaises vides, et un officier accueille les trois personnes que l'on devine être celles qui se changeaient au plan précédent, et qui sont accompagnées par un troisième garde (2a). Elles portent des cagoules sommairement fabriquées avec des sacs. Avant que l'officier ne prenne la parole, au moment où les trois personnes s'assoient, on ne sait pas encore de quoi il s'agit : à quelle mise en scène allons-nous assister ?

Mise en scène

C'est une mise en scène parfaitement réglée qui se met en place. L'officier de profil sur la gauche, les trois chaises vides au fond, la pénombre à droite où se tient un autre garde armé délimitent un espace pareil à celui d'une scène de théâtre, où le quatrième côté est à la fois le public et ce à quoi tous les personnages à l'écran font face (2b). Par ailleurs, la disposition des silhouettes renforce l'impression de solennité et met en valeur la pression toute militaire qui s'exerce sur les personnes cagoulées, assises tandis que les soldats se tiennent debout autour d'elles. Les visages forment deux lignes, l'une inférieure (les trois visages cagoulés, côte à côte), l'autre qui les surplombe (une courbe qui part de l'officier, à gauche, et entoure les personnes assises jusqu'au soldat de droite). L'axe de la caméra pivote à 180 degrés et découvre le contrechamp (l'officier, qui se tenait sur la gauche du plan est désormais à droite) (3a). On comprend enfin : les personnes masquées sont invitées à désigner des agents du FLN parmi des suspects qui avancent trois par trois au-devant d'eux (3b).

Face-à-face

Le raccord est brutal, et lance un enchaînement de plans sur le dispositif du face-à-face. Si la pièce était un court de tennis, la caméra serait à la place du filet. Les visages des suspects et des soldats qui se tiennent près d'eux sont précisément dans l'axe de l'objectif. En face, les visages masqués des « délateurs » se soustraient légèrement à cette frontalité (4), étant cadrés de trois-quarts face, en plan serré.

Ainsi, non seulement les visages des suspects s'opposent à ceux des « délateurs » parce que ceux-ci portent des cagoules, mais encore le cadrage redouble cet antagonisme en alternant deux valeurs de plans. Durant toute la première partie de la séquence, Philippe Faucon use de la violence du champ contrechamp – qui n'en est pas tout à fait un ici, puisque les plans qui se succèdent (les suspects / les « délateurs ») ne sont pas symétriques. Néanmoins, ce que fixe le montage est bien la violence d'une situation où des personnes masquées doivent en dénoncer d'autres, qui sont à visage découvert. La mise en scène insiste sur la dimension cérémoniale, théâtrale et solennelle du dispositif de désignation des suspects. Le face-à-face se répète quatre fois, et à chacune l'officier demande aux personnes masquées si elles reconnaissent quelqu'un. En outre, un plan de coupe serré sur deux des soldats, l'un fixe, l'autre qui traverse l'avant-plan, renforce l'impression que tous deux sont spectateurs impassibles de la scène (5). Les hommes se succèdent devant les personnes cagoulées ; le montage renvoie les plans les uns aux autres en une sorte de ping-pong ; les valeurs de plan sont reportées d'un cadre à l'autre (6, 7, 8, 9 et 10). Soudain, quelque chose change : contrairement aux plans 4, 7 et 9 où les délateurs sont cadrés devant les armes des soldats qui bouchent l'arrière-plan, le plan 11 isole l'un d'entre eux sur un fond presque abstrait, comme pour le laisser seul face à sa décision. Le rythme s'accélère : le plan est bref, on revient plus vite sur les suspects, et là encore la valeur de cadre a changé, la caméra s'est reculée et l'homme vêtu de bleu est au centre de l'image, comme s'il était acculé dans un entonnoir dont les militaires, disposés de chaque côté, forment les parois (12). C'est naturellement lui que le délateur désigne, et à sa suite le soldat (13).

Mécanique de la torture

Aussitôt « l'homme du centre » désigné, la première partie de la séquence s'achève et on change de lieu. Cet homme, on le perdra de vue durant quelques plans, avant de découvrir sa situation (21). Malgré son absence à l'image, c'est lui le centre de la scène : il ne s'agit plus d'un face-à-face, mais d'une convergence de regards. Bien qu'il n'y ait pas de plan d'ensemble, la direction des regards donne en effet une représentation mentale de la disposition des corps. L'officier qui interroge, situé à la gauche du plan, regarde aux trois-quarts sur sa droite, alors que le traducteur, qui semble lui faire face, regarde vers la gauche. L'un comme l'autre s'adressent visiblement à quelqu'un qui se trouve plus bas qu'eux (14, 16, 17 et 19). Pendant ce temps, silencieusement,

deux soldats préparent la « gégène », cet instrument de torture à l'électricité employé par l'armée française en Algérie (15, 18 et 20). Celui vers qui se dirigent les regards et les questions se trouve dans une position inférieure, d'autant que les valeurs des plans sur les autres protagonistes sont les mêmes et que leur alternance crée un enfermement, comme un filet qui se resserre. Mais on ne le voit pas : c'est un trou qui aspire les regards et sur quoi s'articule le montage. Le plan 21 finit par révéler ce autour de quoi tournaient tous les autres : l'homme désigné par le délateur se trouve allongé sur une planche, les mains enchaînées, le regard fuyant vers la droite, vers une fenêtre hors champ, d'où tombe la lumière.

En musique

Cette fenêtre hors champ maintient une continuité avec le plan suivant, où l'on découvre un soldat assis sur un bureau, tournant le dos à une fenêtre (22). Le son, de même, vient de l'extérieur, il semble pénétrer dans le bureau par la fenêtre. Par le biais de ce double rappel (visuel et sonore), la scène de torture se porte, s'exporte dans le plan suivant. Elle déborde son lieu. C'est en réaction à ce débordement que le soldat, comble de l'horreur, met un disque pour couvrir les cris de l'homme torturé. La torture elle-même n'est pas montrée, mais le recouvrement des cris par la musique ajoute à l'insoutenable. Le plan d'après, qui est le dernier de la séquence, boucle la boucle : le délateur qui était entré dans la pièce en sort à présent. Tandis qu'il s'approche de l'avant-plan, il détourne la tête vers sa gauche, l'oreille sans doute attirée par la musique et non, sinistre ironie, par les cris de l'homme qu'il a condamné (23). Ces deux plans concluent la séquence au cours de laquelle sont représentés, brièvement mais intensément, deux aspects parmi les plus odieux de la guerre : la délation, la torture. Mais l'acte ultime de cet épisode a lieu le lendemain, le 15 mars, quand le délateur est poignardé en pleine rue.



1



2a



2b



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23

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

Violence inhumaine

Les élèves se souviendront de cette séquence, avec des images précises en tête : on peut donc éviter de leur en parler avant la projection, les laisser la découvrir, et y revenir ensuite en classe. *Question : à quoi tient, selon vous, l'extrême violence de cette scène, alors même qu'aucun acte de violence ne nous y est dévoilé ?*

Réponse : la torture elle-même est hors-champ ; le spectateur apprend qu'elle a lieu, mais l'accent est mis sur la lâcheté des officiers français, leur refus de prendre la mesure de leur propre barbarie (cf. le disque de musique douce mis pour couvrir les cris). Le spectateur ne frémit donc pas devant l'insoutenable violence en acte. Le plus choquant est sans doute le face à face biaisé, tronqué, entre le délateur et sa victime-coupable. Le trouble tient d'abord à la présence terrifiante de la cagoule noire qui engloutit la tête du délateur, évoquant un condamné à mort avant l'exécution. Le visage donne à l'humain sa dignité ; nier le visage c'est nier la personne. Ici, le délateur semble à la fois inhumain et victime (puisque condamné) de son péché de trahison.

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

De *La Trahison* à *Indigènes*

Revoir *La Trahison* permet de mettre le film en perspective avec un autre film faisant œuvre de mémoire, et dont les quatre héros sont également des soldats maghrébins. Celui-ci sera vraisemblablement connu des élèves, grâce à la présence de l'acteur Jamel Debbouze, star nationale. Il s'agit d'*Indigènes*, de Rachid Bouchareb, qui en 2006 a reçu à Cannes le prix d'interprétation masculine, pour l'ensemble des acteurs. Dans *La Trahison*, les cadavres des fellaghas apparaissent au détour d'un sentier, furtivement, comme si la vie qui leur a été ôtée ne valait pas grand-chose. Demandons aux élèves ce qui a pu motiver ce choix. Réponse : les rebelles, meurtriers avant d'être abattus, nous sont pourtant présentés comme victimes d'une injustice : leur héroïsme au combat est nié puisqu'il ne fait pas l'objet d'un récit, et que leur courage individuel ne donne lieu à aucun plan rapproché qui laisserait paraître leurs émotions. Avec *Indigènes*, Bouchareb choisit de célébrer l'héroïsme des tirailleurs maghrébins morts pour la libération de la « Mère patrie » à partir de 1943, et injustement dédaignés par l'Histoire et ses mythes.



LES MORTS

10 mars. Taïeb et le médecin du poste reviennent d'une visite au bled où ils se sont rendus pour soigner un enfant et sa mère. Sur le chemin du retour, les deux hommes discutent à propos de la consultation quand leur regard est happé par ce qu'ils voient devant eux, et qui nous est invisible. Ce qu'ils voient est sans doute la même chose que ce que regardent deux Algériens que nous montre un plan de coupe. L'un des deux Algériens détourne le regard et le dirige vers Taïeb et le médecin. On revient sur ceux-ci en plan américain, et un panoramique de la droite vers la gauche les accompagne tandis qu'ils passent devant les deux Algériens et devant un petit groupe de parachutistes réunis autour d'une jeep. La caméra s'arrête quand nous découvrons ceux vers quoi se dirigent Taïeb et le médecin, désormais de dos : une rangée de cadavres (1).

Ce mouvement de caméra destiné à s'arrêter anticipe ce vers quoi tend l'enchaînement des trois plans : l'immobilité. Le mouvement se conclut en effet par un figement : celui des deux personnages qui s'arrêtent devant ce sinistre spectacle. Des cadavres, alignés côte à côte et dont l'immobilité est redoublée par la rangée de fusils déposés à leurs pieds, comme des substituts de leur corps. En outre, les morts forment une ligne horizontale coupée à droite par les silhouettes des deux personnages, tandis qu'un parachutiste sort du champ par la droite, si bien qu'une fois qu'il a disparu, plus rien ne bouge.

2 est un plan rapproché sur Taïeb, qui se tient sur la droite de l'écran. Là encore, une silhouette s'éloigne vers le bord cadre (gauche, cette fois) comme pour quitter le plan et respecter l'absence de mouvement qui caractérise ces plans. L'attention du spectateur est à peine distraite par ce mouvement et se porte sur le regard de Taïeb : nul ne sait ce qu'il ressent, et ce qu'exprime ce regard impassible – c'est tout l'enjeu du récit de *La Trahison*, et de la relation entre l'appelé et Roque. Retour sur les cadavres : cette fois, la caméra s'est rapprochée : on ne voit plus que quatre corps qui occupent les trois-quarts de l'écran (3). L'image est totalement fixe, sans aucun mouvement. Rigide comme la mort.

Les trois plans qui s'enchaînent tendent vers l'immobilité – la scène se fige dans cet affrontement entre un regard (celui de Taïeb) et les cadavres. On apprendra

plus tard que son engagement dans les rangs du FLN date d'avant cette scène. Néanmoins, dans l'esprit du spectateur, cet épisode sonne comme l'indice d'un basculement possible. Entre Taïeb et les cadavres, une fusion s'opère, comme s'il s'allongeait auprès d'eux, prenait place dans cette armée des morts d'Algérie. La mise en scène l'isole dans ses interrogations : il n'y a pas un mot, la bande son est en retrait. L'enchaînement des plans le laisse au milieu, pris entre l'armée (visible en 1) et la réalité frappante de ces corps inertes (3). L'immobilité traduit la suspension de Taïeb, pris entre deux feux. Il ne peut plus bouger, il n'a aucune marge de manœuvre, il n'a pas le choix, tandis que, le visage tourné vers le ciel et le néant, les morts le regardent et l'interpellent en silence. La scène, qui semble presque irréelle, extérieure au déroulement de l'action, se poursuit par une série de plans fixes sur les visages des morts, comme autant de photographies, écho de la séquence précédente où les soldats du poste fixaient sur pellicule l'image des habitants du bled.



TRAHIR, TRADUIRE

« *Traduttore, traditore !* », « *Traducteur, traître !* », clame un proverbe italien. La question de la traduction est centrale dans *La Trahison*, et son titre même suggère le rapprochement. Sur le terrain, les appelés algériens servent de traducteurs, et donc d'intermédiaires entre l'armée française et les populations non-francophones. Taïeb et ses compagnons ont donc la lourde responsabilité de faire le lien entre eux, de faire en sorte qu'au moins ils se comprennent dans le présent des conversations. Les nombreuses scènes de traductions dans le film soulignent directement la position double, et en porte-à-faux, des quatre Algériens appelés sous les drapeaux. Après la révélation du capitaine Franchet, ces scènes se chargent d'une soudaine et profonde ambiguïté – et, rétrospectivement, les scènes de la première partie semblent elles aussi suspectes : Taïeb traduit-il fidèlement ce qu'il entend ? Les sous-titres permettent aux spectateurs non-arabophones de comprendre que, à l'occasion, il n'en est rien – Taïeb traduit ce qu'il veut. Ses raisons fussent-elles bonnes ou mauvaises – ne porte-t-il pas, au fond, l'uniforme qu'il devrait combattre ? –, le fait est que Taïeb trahit l'armée française, et que cette trahison est déjà effective dans ces scènes.

Où lire

Mettre en scène la traduction, c'est mesurer l'impuissance de celui qui n'est pas initié à la langue de l'autre ainsi que le pouvoir et la responsabilité immenses de l'interprète. C'est montrer un décalage, à la fois dans le temps, puisque la compréhension est différée, et dans le sens – qu'il le veuille ou non, le traducteur modifie le message qu'il transporte. Aussi la fonction des sous-titres, qui sont eux-mêmes une traduction, est de faire décrocher le langage : les mots tombent en bas de l'écran, et l'attention du spectateur glisse aussi – de l'écoute à la lecture.



Surtout, celui-ci est invité à modifier son implication dans la scène. Désormais, il est dans le secret de la traduction, et son point de vue change. La prédilection de Philippe Faucon pour les plans sur les personnages en situation d'écoute prend alors toute sa signification : ils sont le pivot de la mise en scène et du récit, puisqu'ils enregistrent autant le bénéfice d'une traduction contrôlée que le déficit de l'incompréhension.



l'envi les échanges. Fonction qui peut être aussi un motif de comédie, à l'exemple de *Spanglish* (2004) de James L. Brooks. Le titre évoque le mélange d'anglais et d'espagnol parlé par la diaspora latino en Californie. Le film suit une gouvernante mexicaine embauchée dans une famille aisée de Los Angeles. Au cours de l'histoire, elle maîtrise peu à peu l'anglais, tandis que sa fille, anglophone, lui sert d'interprète. L'enjeu dramatique consiste à faire de l'héroïne celle qui va assurer la compréhension mutuelle, jusque là déficiente, entre les membres de la famille. À la différence de *La Trahison*, le sens des mots passe moins par les sous-titres que par différentes instances de traduction : interprétation d'un tiers, langage corporel, contexte, etc. Le spectateur se retrouve donc à épouser tantôt un point de vue (celui de l'héroïne), tantôt l'autre (celui de la famille). Comme le personnage, il doit faire sien l'espace intermédiaire de la traduction, et veiller à l'accomplissement de sa fonction : non plus trahir, mais réunir.

Comprendre, se comprendre

La traduction est un enjeu fort au cinéma, puisque l'image et la mise en scène sont elles-mêmes des instances de signification : du sens passe toujours en dehors de la parole, et il est soumis à l'interprétation – décalage qui est au cœur des films d'Eric Rohmer ou de Brian De Palma, par exemple. L'interprétation joue un rôle de pivot. Dans *La Trahison*, ce pivot est personnalisé par Taïeb, qui facilite ou complique à

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

Dialogues et sous-titres

Pour faire travailler les élèves sur la bande son, et plus particulièrement sur les dialogues sous-titrés, on peut leur proposer un exercice dont l'énoncé sera donné en classe avant la projection. (Cet exercice pourrait être intégré à un questionnaire comportant plusieurs questions auxquelles répondre par écrit à la maison, après la projection, avant le cours suivant, de manière à ce que chaque élève soit actif face au film.) L'objectif sera de leur faire découvrir le sens du jeu entre les mentions dialoguées en arabe, les sous-titres fidèles et la traduction orale trompeuse en français.

Exercice : Travail sur un aspect particulier de la bande-son : les dialogues.

1) *Soyez attentifs aux dialogues. Combien de langues interviennent dans La Trahison ? Qui comprend quoi ?*

2) *Par quel artifice propre au cinéma le cinéaste fait-il percevoir au spectateur qu'il y a trahison dans le champ du discours, que la parole peut être source de tromperie ?*

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

La lumière

Au cinéma, les effets de lumière, d'ombre ou de contraste sont toujours à envisager comme des éléments porteurs de sens. Demandons aux élèves d'être attentifs aux séquences qui se signalent par une lumière particulière. Puis demandons leur de tenter une interprétation, voire plusieurs. (Les faire rédiger un petit paragraphe permet de les faire travailler tous !)

Il faudra parler du premier chapitre, placé sous le sceau d'une inquiétante obscurité. Il débute et se clôt par deux séquences nocturnes, très perturbantes pour le spectateur, puisqu'avant même d'être symboliques, ces pans de nuit occultent la majeure partie du champ, soustrayant à la perception des régions entières du réel. Le spectateur ne comprend pas d'emblée ce qu'il se passe, de qui il s'agit, où l'on se trouve. Il s'agit donc moins pour Philippe Faucon de planter un contexte précis (fonction de l'exposition), que d'installer un climat angoissant. Deuxièmement, à un niveau métaphorique, ces ténèbres lancent un appel à l'*élucidation*, comme s'il fallait enfin « faire la lumière » sur cette « guerre sans nom ».

LA HD, UNE DÉFINITION

L'apparition du numérique à la fin des années 1990 a bouleversé la pratique du cinéma, au stade de la fabrication bien sûr, mais aussi l'image elle-même, le « rendu » sur l'écran. Une révolution technologique est en cours, dont l'horizon est la disparition, du moins la raréfaction, du support argentique (la pellicule). Ce dernier relève d'une opération chimique : une pellicule recouverte d'une émulsion de composés sensibles est exposée à la lumière et s'y imprime une image invisible que le développement fait apparaître. La vidéo est quant à elle un support électronique dont le principe diffère totalement de l'enregistrement sur pellicule. En vidéo, l'information visuelle est décomposée (on parle d'« analyse ») en éléments enregistrés puis restitués non plus simultanément mais successivement. Jusqu'à l'apparition du numérique, ces informations étaient codifiées sous forme d'un signal dit « analogique ». Un signal, c'est par exemple la variation d'une grandeur physique, telle une tension électrique. Cette variation représente, par analogie, l'information enregistrée.

Le numérique permet de convertir l'information visuelle en un code, après qu'elle a parcouru le circuit suivant : la lumière, ayant passé par l'objectif de la caméra, frappe un capteur, puis ce signal est échantillonné, quantifié et enfin encodé. L'avantage du numérique est considérable : si le code est transmis intégralement, il n'y a aucune perte d'informations, et donc de qualité. Le numérique haute définition (HD) optimise cette opération en recueillant et codifiant plus d'informations – progrès rendu par la sophistication des processeurs, capables de faire toujours plus de calculs en un temps toujours plus réduit. Durant un certain temps, l'image obtenue en numérique était d'une qualité insuffisante pour les besoins du cinéma. La résolution était trop faible, et les caméras ne parvenaient pas à recueillir suffisamment d'informations pour saisir, par exemple, des nuances de lumière. La HD a résolu ce problème en offrant un « rendu » désormais comparable en précision à celui du de l'argentique.

De plus en plus de cinéastes de renom, tels l'Américain Michael Mann (*Collateral* en 2003, *Miami Vice* en 2006) ou le Chinois Jia Zhang-Ke (*The World* en 2004, *Still Life* en 2006) recourent au numérique haute définition. *La Trahison* a été filmé avec une seule caméra, une Sony HDW-750, un modèle couramment utilisé



Collateral de Michael Mann



Still Life de Jia Zhang-ke. Ph : Ad Vitam

par les professionnels de l'audiovisuel. Ce choix s'explique en partie par l'étriquité budgétaire à laquelle Philippe Faucon était astreint (le numérique étant d'un coût bien moindre que l'argentique), mais aussi par la maniabilité de la caméra, qui réduit considérablement le matériel à manipuler sur le plateau. De plus, la capacité de stockage d'une caméra HD est largement supérieure à celle d'une caméra argentique, et les cassettes sont réutilisables à l'infini, contrairement à la pellicule.

Le cinéaste a su tirer parti de ce format, autant du point de vue esthétique que pratique. En effet, la HD restitue particulièrement bien, et sans avoir besoin d'éclairages complexes, la lumière de l'aube et du crépuscule. Pour les scènes de nuit, Philippe Faucon s'en est remis au souvenir de Claude Sales, qui avait été marqué par l'obscurité anxiogène qui régnait sur le bled, due aux fréquents sabotages des installations électriques par les membres de l'ALN (Armée de libération nationale, bras armé du FLN). Afin de donner corps à cette sensation, le cinéaste a opté pour un tournage de nuit plutôt que pour des nuits américaines ou des éclairages qui paraîtraient artificiels. La possibilité de filmer l'obscurité est également un des éléments qui a conduit Philippe Faucon vers la HD.

LA GUERRE D'ALGÉRIE ET LE CINÉMA FRANÇAIS

Une idée reçue veut que de la guerre d'Algérie, « la guerre sans nom », comme on la surnomme parfois en raison du déni longtemps observé de la part d'une France qui refusait d'accepter la réalité du conflit algérien, le cinéma français ait peu montré d'images. Qu'il y ait, jusque dans le cinéma, un non-dit à ce sujet.

Cliché ? Oui et non. Oui, parce qu'il existe des films français traitant plus ou moins directement de la guerre d'Algérie. Non, parce que malgré ces films, la sensation d'un vide persiste, et signale que le rapport du cinéma français à cet épisode historique demeure compliqué. *La Trahison* n'arrive pas en pionnier, il vient après plusieurs films marquants. Mais il arrive juste après une brusque remontée du débat sur la guerre d'Algérie ces dernières années, à la faveur de la levée plus ou moins définitive, de certains tabous (notamment sur la torture). Durant la guerre elle-même et les années qui suivirent, le cinéma français a essentiellement traité le conflit comme un hors-champ pesant de tout son poids, contrebalançant, par son invisibilité même, la légèreté des années 1960. On pense bien sûr à *Adieu Philippe* (1962) de Jacques Rozier et aux *Parapluies de Cherbourg* (1964) de Jacques Demy, où les histoires d'amour sont bornées par l'horizon d'un départ à la guerre. Des films plus durs, tels *L'Insoumis* (1964) d'Alain Cavalier et *Le Petit soldat* (1963) de Jean-Luc Godard traitent de la guerre à travers l'OAS (Organisation armée secrète : groupuscule clandestin terroriste partisan de l'Algérie française). Une exception, notable : *La Bataille d'Alger* de l'Italien Gillo Pontecorvo, basé sur les souvenirs d'un ancien responsable de l'ALN, Yacef Saadi, est tourné dès 1966 et propose une reconstitution de la lutte pour le contrôle de la Casbah d'Alger.

Censure

C'est seulement à partir des années 1970 que le cinéma français traite de front le conflit algérien. En 1972, le festival de Cannes récompense



L'Insoumis d'Alain Cavalier. Ph : Vincent Rossell/Coll. Cahiers du cinéma



La Bataille d'Alger de Gillo Pontecorvo



Avoir vingt ans dans les Aurès de René Vautier



Avoir vingt ans dans les Aurès de René Vautier, une fiction basée sur des témoignages d'appelés qui évoque la torture et les dilemmes auxquels sont confrontés les soldats français. L'année suivante sort *R.A.S.* de Yves Boisset, autre film sur le sort des appelés que la guerre transforme en machines à tuer. Puis, en 1976, Laurent Heynemann adapte *La Question*, le récit autobiographique du journaliste Henri Alleg, victime de la torture, qui accuse l'armée française de la mort de Maurice Audin, militant anticolonialiste.

On peut estimer qu'une cinquantaine de films français évoquent de près ou de loin la guerre d'Algérie. Mais il est notable que nombre d'entre eux ont connu un destin pour le moins tourmenté : René Vautier dut faire la grève de la faim contre la censure, qui avait interdit son film ; *Le Petit Soldat* mit trois ans à sortir ; *La Question* fut retiré de l'affiche juste après sa sortie et il connut, vingt-cinq ans plus tard, une reprise mouvementée. Plus que le problème de la censure, l'image de la guerre d'Algérie dans le cinéma français montre la difficulté de celui-ci à documenter son histoire récente, à se constituer immédiatement

en mémoire du présent, contrairement au cinéma américain, qui s'est par exemple abondamment emparé du conflit au Vietnam.

Dilemmes

Philippe Faucon n'a heureusement pas connu de déboires – signe que le regard de la société française sur la guerre d'Algérie a évolué. *La Trahison* se situe dans le sillage d'*Avoir vingt ans dans les Aurès* en ce qu'il s'attache, s'appuyant sur les souvenirs d'un témoin direct, à se départir de tout manichéisme pour décrire la réalité quotidienne de la guerre. Mais surtout pour montrer que la guerre (et la guerre coloniale en particulier) oblige l'individu à des choix qui l'engagent entièrement, contre ses inclinations personnelles ou contre la coercition militaire. Faucon ne juge pas la décision de ses personnages, il prend la mesure de cette difficulté universelle qu'il y a à s'affirmer individuellement face à la pression, dilemme identique à celui que connaissent les pacifistes qui, dans le film de René Vautier, étaient envoyés au combat.

ENTENDRE LES TÉMOIGNAGES

La compréhension de *La Trahison* nécessite une approche contextuelle, c'est-à-dire une transmission de savoirs de la part de l'enseignant vers les élèves, la guerre d'Algérie étant rarement étudiée en profondeur au collège. La réflexion ne pourra se développer qu'ensuite, après cette phase de balisage historique.

Nous livrons ici quelques éléments nécessaires à cette compréhension. Le site pédagogique zerodeconduite.net/latrahison propose un dossier sur le film, et des points de vue d'historiens ou de témoins directs de la guerre d'Algérie. Nous en donnons ici quelques aperçus. L'émission de France 5 « Ripostes » a consacré pour sa part un numéro à la question : « Harkis, la mémoire sacrifiée ? » Nous en retranscrivons quelques extraits choisis, que le professeur pourra lire aux élèves avant toute discussion.

- Témoignage de Serge Drouot, ancien appelé, secrétaire national de la FNACA (Fédération Nationale des Anciens Combattants d'Algérie) interviewé le 30 novembre 2005 : « J'ai été appelé sous les drapeaux à vingt ans (...) Le service militaire est considéré comme un passage de l'enfance à l'âge adulte, à 21 ans. (...) En plus, à cette époque-là, le père et le grand-père ont fait la guerre ; à chaque génération sa guerre, ça ne choque personne. (...) On sort du XIXe siècle où plus un pays a de colonies dans le monde, plus il rayonne. La France est fière d'avoir l'Algérie quand elle perd l'Indochine. »

« - Aviez-vous déjà vu des Algériens ? Que pensiez-vous d'eux ? »

- Oui. Moi j'habitais Boulogne-Billancourt. Il y a les usines Renault, sur 35000 salariés, un tiers d'Algériens. (...) Un jour on a vu arriver un jeune Algérien, Laïfa Khelifati. Il avait fait de brillantes études à Alger, où la fac n'a pas voulu de lui et lui a dit d'aller faire des études à Paris. Il a atterri chez moi, profondément déçu, en 1955-1956. Il écrivait des poèmes, il était très érudit. Il a été contraint de trouver du boulot à la blanchisserie à

Boulogne-Billancourt, comme manœuvre. Le soir, il couchait dans un foyer de travailleurs nord-Africains, où il y avait sans cesse des descentes de police. Un jour, avant novembre 1956, il est venu nous trouver pour dire qu'il rentrait en Algérie, cela contre toute attente ; il nous a dit repartir combattre avec ses frères. Je n'ai plus eu de nouvelles. En Algérie, j'ai passé 24 mois avec une seule crainte : me trouver en face de lui. » (Propos recueillis par Hélène Chauvineau et Valérie Marcon, enseignantes.)

- Synthèse des propos de Dalila Kerbouche, fille de harki, recueillis dans « Ripostes » : l'histoire de la guerre d'Algérie a été réécrite des deux côtés de la Méditerranée. En 1956, son père était policier en Algérie. Il était attaché à la France, à ses valeurs fondamentales de liberté, de démocratie... A cette époque, le FLN était inconnu. Son père s'est naturellement engagé dans la continuité de son travail, au service de la France. Plus tard, on a fait passer les harkis pour des mercenaires qui torturaient... alors qu'en fait ils se sont engagés pour protéger leur famille, leur village, contre les rebelles. Elle affirme qu'elle est reconnaissante envers son père d'avoir fait ce choix-là, qui lui permet de parler aujourd'hui devant les caméras de la cinquième, au lieu d'être « enfermée comme ses cousines, enterrée vivante entre quatre murs. »

- Dans la même émission, le grand reporter Jean-Paul Mari, journaliste au *Nouvel Observateur*, reproche à la France contemporaine d'avoir « nié » les harkis, « nié le crime, l'abandon, l'infamie. » Récemment, Nicolas Sarkozy s'est élevé contre une certaine complaisance dans la repentance, y voyant une « forme de haine de soi ». Le journaliste précise qu'il faut faire la distinction entre repentance, à connotation religieuse, et reconnaissance des faits : il importe de dire qui étaient exactement les harkis, pour que leurs enfants et petits-enfants sachent d'où ils viennent. Sinon, la psychanalyse le sait, on repasse le fardeau de la souffrance de génération en génération. La concorde sociale en dépend.



LE PASSÉ AU PRÉSENT

« La beauté franche et directe de *La Trahison* n'est pas celle du travail de la mémoire. Dans ce film, tout est au présent des actions des soldats ou de ceux qu'ils doivent soumettre. Le cinéaste forge une manière de filmer le passé au présent, accrochant le film "historique" à l'enregistrement quasi documentaire des actes, des paroles, des choses. Cette volonté de ne jamais s'écarter des faits impressionne. Faucon filme la sale guerre comme Bresson, autrefois, un tournoi de chevalerie, un procès ou l'évasion d'un condamné à mort. Missions sous l'autorité de jeunes officiers français, accrochages, opérations de routine, marches, regroupements de villageois, interrogatoires, discussions de chambrée, fouilles de maisons, patrouilles dans les ruelles ou chemins, torture. C'est une chronique à la bonne distance, ni trop proche ni trop lointaine, là où un lyrisme retenu croise les affections vives. Tout se fait ici la peur au ventre, chez ces jeunes gens qui ne maîtrisent pas leur destin.

Le destin qui s'invite en cette guerre vue à hauteur d'homme est cousu de méfiance : celle que le jeune gradé se fabrique peu à peu, alors qu'il avait sans doute pris son poste l'esprit plein du "rôle positif de la présence française outre-mer"... Cette méfiance se cristallise sur les quatre "Français de souche nord-africaine" mobilisés sous les drapeaux, utiles pour traduire les palabres en arabe, mais placés en porte-à-faux entre population et devoir, et suspects de trahison. Si bien qu'une des beautés du film de Philippe Faucon



Un condamné à mort s'est échappé de Robert Bresson. Ph : Gaumont

est l'intériorisation progressive d'un conflit qui, sans quitter le terrain des opérations, se fait tempête sous les crânes. Car chacun va trahir, c'est le destin des hommes en guerre »

Antoine de Baecque, *Libération* du 25 janvier 2006



Le Procès de Jeanne d'Arc de Robert Bresson. Ph : MK2



Lancelot du lac de Robert Bresson. Ph : Gaumont

Antoine de Baecque, historien et critique de cinéma, revient dans un premier temps sur un point important du travail d'adaptation de *La Trahison* : réécrire au présent un souvenir. La première phrase de l'extrait ressemble à un contre-pied : de Baecque prend à revers l'expression « travail de mémoire », parfois si galvaudée qu'elle peut virer au poncif. *La Trahison* invite moins à se souvenir qu'il ne s'attache à recréer les conditions du présent. C'est pourquoi l'article insiste sur le quotidien indifférencié des tâches routinières, en énumérant celles-ci dans une liste au sein de laquelle discussions de chambrée et torture semblent être sur un pied d'égalité – comme si, dans le présent de la guerre, les actes étaient si mécaniques qu'ils perdaient leur valeur. Difficile alors, pour ceux qui vivent à ce rythme, de faire la part des choses.

La référence à Robert Bresson n'est pas hasardeuse, tant l'influence du cinéaste transparait dans *La Trahison*. « Un tournoi de chevalerie, un procès ou l'évasion d'un condamné à mort » : Antoine de Baecque fait allusion respectivement à *Lancelot du Lac* (1974), *Le Procès de Jeanne d'Arc* (1962) et *Un condamné à mort s'est échappé* (1956). Autre allusion, ironique cette fois : le « rôle positif de la présence française outre-mer ». Le critique pense ici à la vive polémique qui a éclaté fin 2005, suite à la promulgation, le 23 février de la même année, d'une loi dont l'article 4 incitait les programmes scolaires à reconnaître « en particulier le rôle positif de la présence française outre-mer » – disposition vivement critiquée en raison de son ingérence dans l'historiographie, et finalement supprimée.



DE L'ÉCRIT À L'ÉCRAN

L'adaptation de *La Trahison* en film pose avec d'autant plus d'acuité la question du passage de l'écrit à l'écran qu'elle a été faite à quatre mains par Philippe Faucon et l'auteur de ce court récit, Claude Sales. Le scénario du film a donc été écrit par les deux hommes présents au début et à la fin de la chaîne : l'écrivain et le cinéaste. On parle souvent, à propos du passage de la littérature au cinéma, de trahison et de fidélité, de fidélité à l'esprit ou à la lettre. François Truffaut pensait qu'il s'agissait là d'un faux débat, et qu'il était permis de trahir si le cinéaste « a réussi à faire : a) la même chose. b) la même chose, en mieux. c) autre chose, de mieux. »¹

La question de l'adaptation, dans le cas de *La Trahison*, se pose toutefois peu en termes de fidélité ou de trahison. C'est plutôt l'affaire d'un travail de réécriture effectué à partir du livre. Le principal défi que les deux scénaristes avaient à relever était la transformation d'un récit à la première personne en un récit sans narrateur défini, mais focalisé sur un point de vue. Le livre de Claude Sales se présente en effet comme la restitution d'un souvenir, une méditation sur un épisode autobiographique. Le travail d'adaptation a donc consisté en une translation, la transformation d'une narration à la première personne en une narration externe qui adopte le point de vue d'un personnage, Roque. Dans le film, ce n'est pas Roque qui s'exprime, ou qui raconte l'histoire, mais le spectateur est invité à partager son point de vue, ses doutes, ses interrogations et, peut-être, les enseignements qu'il tire de sa mésaventure.

L'autre axe de l'adaptation est encore affaire de passages. *La Trahison* s'ouvre sur un prologue où l'auteur insiste sur le caractère proche et lointain de l'histoire. Lointain, car elle appartient à sa mémoire. Proche, parce que cette histoire le hante, que le visage de Taïeb ne le quitte plus : « Il y a des visages qui vous poursuivent toute la vie... Le visage de Taïeb me pourchasse depuis quarante ans. » Le scénario a donc pour tâche de rendre par le présent de la narration, par la reconstitution historique, cette histoire du passé qui resurgit incessamment – c'est-à-dire, aussi, de faire passer par les moyens du cinéma l'universalité des thèmes abordés par Claude Sales, lequel a écrit son livre non pour régler le cas



auquel il fut confronté, mais pour témoigner de ce qu'une guerre peut engendrer de conflits moraux et d'impasses existentielles.

Le bref récit de *La Trahison* frappe à la fois par la concision de sa narration et par la réitération du questionnement qui vient travailler celle-ci en profondeur. L'auteur refuse d'asséner son témoignage sans recul ; au contraire, le caractère lancinant des questions répétées sans cesse donne à cette prise de parole une densité singulière. Reste au cinéma à rendre visible, par d'autres moyens que ceux de la littérature, ce que recouvrent les mots employés par l'auteur. C'est tout le travail du cinéaste, de transformer un plan en question, une image en problème, un cadre en invitation à réfléchir. C'est à cela que s'est attaché le travail d'adaptation, et plus encore celui de la mise en scène, qui projette les phrases du livre devenues, à l'écran, les regards de Taïeb, de Roque, de chaque soldat, de chaque Algérien.

1) François Truffaut, *La Revue des lettres modernes*, été 1958, in *Le Plaisir des yeux*, Éd. Flammarion, Paris, 2007.

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE

Bibliographie

Sur La Trahison

– En 2006, *La Trahison* a été choisi pour le dispositif « Lycéens et apprentis au cinéma » dans la région Provence-Alpes-Côte d'Azur. A cette occasion, Boris Henry a rédigé un dossier pédagogique dont la lecture pourra utilement compléter celle du présent dossier. Le travail de B. Henry permet d'entrer au cœur du film *via* un découpage séquentiel particulièrement détaillé. L'auteur propose par ailleurs une étude très précise de la scène où Roque annonce aux soldats algériens la reddition de Lahcène : celle-ci est décomposée plan par plan puis analysée dans son ensemble. La bio-filmographie de Philippe Faucon est enrichie de propos du cinéaste, qui revient notamment sur ses influences cinématographiques : Pialat, Cassavettes, Bresson. Enfin, deux pistes de réflexion sont proposées au lecteur. L'une sur l'adaptation littéraire, l'autre sur le rapport entre la guerre d'Algérie et le cinéma français, où l'on trouvera une filmographie assez abondante. Le dossier présente également un extrait du scénario original, une chronologie de la guerre d'Algérie ainsi que plusieurs extraits d'articles publiés à la sortie de *La Trahison*. Par ailleurs, la bibliographie recense de nombreux articles de presse consacrés au film.

– *La Trahison* de Claude Sales est publié aux Editions du Seuil, Paris, 1999.

Sur la guerre d'Algérie

L'historien Benjamin Stora est le spécialiste de l'Algérie contemporaine et de l'immigration algérienne en France. Ses recherches l'ont poussé à se pencher sur l'histoire de l'Algérie, la guerre et le nationalisme algérien. Parmi ses nombreux ouvrages consacrés à la guerre d'Algérie, on peut citer :

– *Imaginaires de guerre, Algérie-Vietnam en France et aux Etats-Unis*, Paris, La Découverte, 1997. L'historien aborde notamment l'édification d'une mémoire des conflits coloniaux à travers différents moyens, dont le cinéma.

– *Appelés en guerre d'Algérie*, Paris, Gallimard, coll « Découvertes », 1997. Un livre riche en illustrations sur la vie des deux millions d'appelés du contingent chargés durant neuf ans des opérations de « maintien de l'ordre » en Algérie.

– *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)*, Paris, La Découverte, 1993. Une synthèse brève, mais complète.

Sur l'Algérie et le cinéma

– Guy Hennebelle, Mouny Berrah, Benjamin Stora, « La guerre d'Algérie à l'écran », in *CinémAction* n°85.

DVD

– *La Trahison* est édité en DVD aux Editions Montparnasse. On y trouvera en suppléments un reportage sur le tournage en Algérie, agrémenté de commentaires de Philippe Faucon et de Claude Sales, ainsi qu'une galerie de photographies signées Adlane Khodja.

– *Avoir vingt ans dans les Aurès* de René Vautier et *La Question* de Laurent Heynemann sont sortis simultanément chez Doriane Films en 2003, à l'occasion de l'année de l'Algérie en France. Sur le premier, on trouve le commentaire audio du réalisateur ainsi que deux documentaires, un qui lui est consacré, l'autre sur la guerre d'Algérie. Sur le second, on note un long entretien avec Henri Alleg.

– *Le Petit Soldat* de Jean-Luc Godard est sorti récemment chez StudioCanal dans une version remasterisée.

En ligne :

– Sur le site de l'INA (<http://www.ina.fr>), de nombreux documents audiovisuels relatifs à la guerre d'Algérie sont disponibles.

RÉDACTEUR EN CHEF

Emmanuel Burdeau

COORDINATION ÉDITORIALE

Thierry Lounas

RÉDACTEURS DU DOSSIER

Jean-Philippe Tessé est membre du comité de rédaction des Cahiers du cinéma. Il a rédigé le dossier *À Bout de souffle* pour Lycéens au cinéma en 2005 et est l'auteur d'un ouvrage sur le Burlesque à paraître dans la collection "Les Petits Cahiers" éditée par Les Cahiers du cinéma/CNDP. Il est par ailleurs membre du comité de sélection du Festival des 3 Continents de Nantes

RÉDACTRICE PÉDAGOGIQUE

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

ICONOGRAPHIE

Eugenio Renzi

CONCEPTION GRAPHIQUE

Thierry Célestine

