

JACQUES BECKER

Le Trou



L'AVANT FILM

L'affiche	1
Aventure à l'américaine	
Réalisateur	2
Jacques Becker, passeur de modernité	
Genèse	4
Un tournage harassant	

LE FILM

Analyse du scénario	5
<i>Le Trou</i> est un cercle	
Découpage séquentiel	8
Personnages	9
Le corps disloqué	
Mise en scène & Signification	11
Bel ouvrage	
Bande-son	15
Du bruit et du silence	
Analyse d'une séquence	16
Forage du trou	

AUTOUR DU FILM

De l'encre à l'écran	18
Le film d'évasion	19
Bibliographie & Infos	20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.transmettrelecinema.com
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre national du cinéma et de l'image animée.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E.

3 rue de l'Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achevé d'imprimer : septembre 2014.

SYNOPSIS

Paris, prison de la Santé, 1947. Pour cause de travaux, Claude Gaspard est transféré dans une nouvelle cellule. Il y a là quatre prévenus : Roland, Manu, Geo et Monseigneur. Quatre amis qui le voient arriver d'un mauvais œil. Pour cause : ils ont projeté de s'évader en creusant un trou dans leur cellule.

Après hésitation, ils décident néanmoins de l'affranchir. Il y a urgence. Leur procès est imminent, et tous sont menacés de lourdes peines. De son côté, Gaspard, qui est accusé de tentative d'homicide par sa propre épouse, se laisse convaincre de son intérêt à les suivre. C'est Roland, auteur de trois tentatives réussies, qui dirige les opérations. Après confection des outils nécessaires à l'évasion, les hommes profitent des bruits diurnes de la prison pour perforer le sol.

Le soir venu, Roland et Manu descendent dans le trou et entament une exploration des souterrains de la prison à la recherche d'un puits donnant accès aux égouts. En chemin, ils déjouent la surveillance de deux gardiens et, grâce à un passe-partout fabriqué par Roland, parviennent aux égouts où ils sont arrêtés par un mur de béton. Faute de montre, leur retour au petit matin échappe de peu à la première ronde des gardiens.

Il leur faut pouvoir mesurer le temps. Monseigneur se rend alors à l'infirmerie pour voler deux fioles et du sable que Roland transforme en sablier, assurant l'aventure. Dès lors, les équipes se relaient au fond du trou, cognant, creusant inlassablement. Une fouille-surprise de leur cellule manque de les dénoncer. Le tunnel s'effondre sur Geo. Tous résistent comme un seul homme, et continuent de forger leur destin à coups de barre à mine. Même Gaspard, qui s'est rapproché de Manu, finit par descendre avec lui dans les égouts. Et une nuit enfin, ils parviennent à une bouche d'égout ouvrant sur l'extérieur. Sur la liberté.

Au soir du 7^e jour, les cinq hommes tirent au sort l'ordre de départ. Geo renonce à partir. C'est alors que Gaspard est convoqué par le directeur de la prison qui lui annonce que sa femme a retiré sa plainte. Qu'il est libre. Alors il trahit... Au moment de partir, une escouade de gardiens se précipite dans la cellule. L'évasion a fait long feu. Au trou !

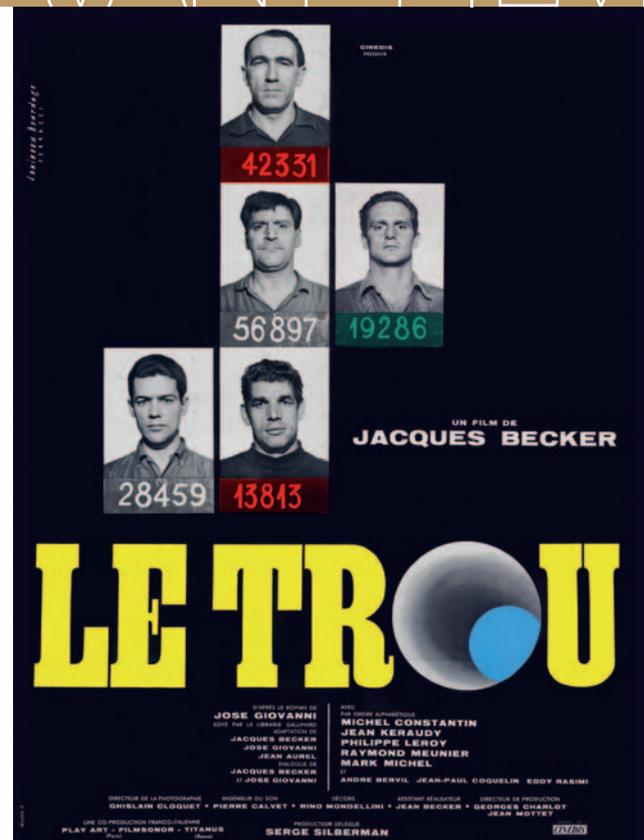
L'AFFICHE

Affiche austère

Le minimalisme graphique et chromatique de l'affiche rejoint l'épure de la mise en scène et la simplicité du récit. Sur fond noir et de bas en haut, les photographies des principaux personnages, le titre du film et la liste technico-artistique sont les seuls éléments qui la composent. Autrement dit pas grand-chose. C'est-à-dire l'essentiel.

Les cinq clichés sont en noir et blanc, de petite taille chacun. L'ensemble n'occupe qu'une partie restreinte de la grande moitié supérieure de l'affiche dont il dispose. Ces clichés, qui évoquent des photos d'identité et sous lesquels figure un matricule d'écrou (parfois surligné de rouge ou de vert), sont des photos anthropométriques. Trônant en haut et collé au bord du cadre, il y a Roland, le « roi de l'évasion », matricule 42 331. Sous lui, Monseigneur (56 897), flanqué à droite de Manu (19 286). Viennent ensuite Geo (13 813, sous Monseigneur), et Gaspard (28 459) à gauche. L'absence d'expressivité des visages, photographiés de face, leur prête un air dur. Pas par coquetterie, ni désir d'en « imposer ». Elle est une exigence de l'administration pénitentiaire. Par souci de neutralité, les photographies (manque celle de profil), prises lors de l'acte constitutif d'incarcération et figurant ensuite dans le dossier pénal des détenus, ne doivent comporter aucune émotion. On peut néanmoins lire dans certains visages quelque détermination, défiance ou fierté. Rien, en revanche, ne laisse deviner le traître en Gaspard. Cet affichage « sec » des têtes (comme mises à prix) annonce sans détour l'âpreté de l'œuvre dont l'action se déroule intégralement en prison.

Sous ces photos, à côté desquelles voisine le nom (le seul bien en évidence) du réalisateur Jacques Becker, apparaît le titre du film. **LE TROU** barre en grandes lettres capitales l'espace du cadre dans toute sa largeur. Normal, c'est l'idée fixe, le point de convergence unique de la dramaturgie. La couleur jaune des lettres sur fond noir renvoie aux couvertures de la Série Noire, célèbre collection de romans policiers des éditions Gallimard. La voyelle O du mot « trou », qui est la seule lettre à ne pas être en



jaune, est stylisée. Ou plutôt dessinée à l'intérieur de sa rondeur. Un dégradé de gris (du gris souris à l'anthracite) suggère une ligne de fuite, une profondeur débouchant sur un disque bleu décentré et partiellement tronqué dans l'espace circulaire de la lettre. Laquelle mime évidemment l'idée du trou, du tunnel que les héros du film vont creuser et au bout duquel se trouve le bleu du ciel comme espace de liberté.

Enfin, sous le titre (dernier quart en bas de l'affiche), viennent les listes technique et artistique du film. Bien que les visages des acteurs soient visibles en haut du cadre, il n'y a pas de *tête d'affiche* ici. Que des inconnus dont les noms apparaissent selon un « ordre alphabétique » (Constantin, Keraudy, Leroy, Meunier, Michel), selon l'esprit du groupe à (quasi) égalité de destin qu'ils incarnent durant le film.

Notons encore que le fond noir domine largement l'affiche à laquelle il prête une profonde gravité. Sa signification est multiple : genre sombre du film, obscurité des souterrains traversés par les héros, noirceur de leur sort, opacité psychologique du traître, etc.

PISTES DE TRAVAIL

- Décrire les photos anthropométriques des personnages (regards, couleurs, cadrage, expressivité, matricule, etc.) et expliquer leur fonction au sein de l'appareil pénitentiaire. Quels sentiments s'en dégagent ? Pourquoi le traître Gaspard ne se distingue-t-il pas des autres ?
- Justifier le minimalisme – et la frontalité – de l'affiche. Expliquer le rôle de la couleur jaune du titre sur fond noir : référence au genre policier (au sens large) de la Série Noire.

RÉALISATEUR

Jacques Becker, passeur de modernité

Filmographie

- 1935 *Tête de Turc* (moyen métrage)
- 1935 *Le Commissaire est bon enfant, le gendarme est sans pitié* (moyen métrage co-réalisé avec Pierre Prévert)
- 1940 *L'Or de Cristobal* (achevé par Jean Stelli)
- 1942 *Dernier atout*
- 1943 *Goupi Mains Rouges*
- 1945 *Falbalas*
- 1947 *Antoine et Antoinette*
- 1949 *Rendez-vous de juillet*
- 1951 *Édouard et Caroline*
- 1952 *Casque d'or*
- 1953 *Rue de l'Estrapade*
- 1954 *Touchez pas au grisbi*
- 1955 *Ali Baba et les Quarante voleurs*
- 1957 *Les Aventures d'Arsène Lupin*
- 1958 *Montparnasse 19*
- 1960 *Le Trou*



Robert Le Vigan dans *Goupi Mains Rouges*. DR



Claire Mafféi dans *Antoine et Antoinette*.



Gérard Philipe dans *Montparnasse 19*. DR



Jacques Becker (second à partir de la gauche) tourne *Montparnasse 19*. DR

Jacques Becker, né le 15 septembre 1906, est l'auteur d'une œuvre hétérogène, d'une inégale ampleur, passant du film policier (*Dernier atout*) à la comédie sentimentale (*Édouard et Caroline*, *Rue de l'Estrapade*), du drame populaire (*Casque d'or*) au drame paysan (*Goupi Mains Rouges*) ou au conte (*Ali Baba et les Quarante voleurs*). Des treize films qu'il a réalisés entre 1942 et 1960, certains sont passés à la postérité (*Casque d'or*, *Touchez pas au grisbi* et *Le Trou*, bien sûr), d'autres demeurent injustement méconnus (*Falbalas*), d'autres encore s'avèrent anecdotiques (*Ali Baba...*, *Les Aventures d'Arsène Lupin*). Quoi qu'il en soit, ce cinéaste décédé brutalement à l'âge de cinquante-quatre ans a marqué singulièrement son époque, et en a annoncé une autre (la Nouvelle Vague), par la rigueur classique et l'épure moderne de sa mise en scène, son sens équilibré du réalisme et le soin apporté à l'écriture de ses personnages.

Jeunesse et formation

Jacques Becker grandit dans le milieu de la grande bourgeoisie intellectuelle parisienne. Peu enclin aux études, cet amateur de jazz montre un caractère bohème et bricoleur. En 1924, chez les Cézanne, il rencontre Jean Renoir avec qui il fait bientôt ses premières armes en cinéma. Figurant dans *Le Bled* (1929), puis assistant-réalisateur, de *Boudu sauvé des eaux* (1932) à *La Marseillaise* (1938), il coréalise *La Vie est à nous* (1936) et participe même à la mise en scène de *La Grande illusion* (1937). Au total, il collabore à neuf des films de Renoir.

En 1939, il entreprend de réaliser *L'Or de Cristobal*, qui est interrompu par la guerre et achevé par Jean Stelli. Becker, qui en renie la paternité, tourne ensuite son premier opus, *Dernier atout* (1942).

Études de milieux

Il faut attendre l'année suivante pour que Becker réalise son premier grand film, *Goupi Mains Rouges*, immense succès à sa sortie. D'une belle ironie, le film peint une médiocre communauté paysanne des Charentes, à l'opposé de l'imagerie vichyste du retour à la terre. Partant de la réalité campagnarde, le cinéaste trouve dans les détails de la vie de ses personnages une matière propice à un fantastique parfois inquiétant. Le cadre spatial et social est soigné, le jeu des acteurs, comme ce sera toujours le cas chez Becker, brillant. Grand numéro halluciné de Robert Le Vigan qui, dans le rôle du dénonciateur Tonkin, inaugure un motif bientôt récurrent chez Becker :

la trahison, ou l'opposition de l'individu face au groupe (*Casque d'or*, *Touchez pas au grisbi*, *Le Trou*). Le cinéaste montre là également un talent précoce à faire vivre à l'écran une quinzaine de personnages au détriment du héros central traditionnel. Pour son troisième long métrage tourné sous l'Occupation, retour à Paris et ses grands boulevards. *Falbalas* narre l'histoire tragique d'un grand couturier déchiré entre l'idéalisation (illusoire) d'une femme aimée et l'aliénation (dévorante) à cette image. Le monde de la haute couture, décrit avec méthode et rigueur, apparaît alors comme une formidable métaphore du cinéma, cet autre art collectif. À l'image du *Trou*.

Comédies et drames amoureux

Avec *Antoine et Antoinette*, petite chronique ouvrière, on retrouve le même souci des détails réalistes. Cependant, Becker semble vouloir se libérer de certaines entraves liées à la production classique du cinéma. Il choisit dès lors des sujets plus contemporains, des acteurs pas ou peu connus, des décors naturels, des intrigues plus ténues, et une dramaturgie plus erratique parfois prétexte à quelque variation sentimentale. Dans le contexte d'après-guerre, le ton se fait aussi plus léger. *Rendez-vous de Juillet* brosse le portrait insouciant de la jeunesse parisienne, avide d'avenir et de plaisir. Encore une fois, le cinéaste se joue du nombre des personnages qu'il inscrit dans un habile entrelacs narratif. Comme dans *Falbalas*, la critique de la grande bourgeoisie y est violente.

Une œuvre au noir sans clichés

En 1952, *Casque d'or* rompt avec ses petites comédies contemporaines. Becker retrouve la Belle Époque de son enfance, les bords de Marne et la légèreté grisante des guinguettes. Et les grands acteurs confirmés. Mais, le sujet du film l'inquiète. Il n'est guère familier des histoires de crime. L'exceptionnel ne le passionne pas. Seul le quotidien l'intéresse. Aussi décide-t-il de traiter les truands comme des hommes ordinaires et de faire l'économie des moyens dramaturgiques propres au genre. Le film est adapté d'un fait divers qui vit, en 1902, deux voyous s'affronter pour une belle. Occasion pour le réalisateur de remettre sur le métier le thème tragique de l'amour idéal confronté aux lois de la réalité. La mise en scène est fluide et dépouillée, l'écriture des personnages fouillée et l'interprétation des acteurs mesurée. Serge Reggiani (Manda) parle peu. Il agit, joue des regards et des gestes. Comme les protagonistes du *Trou*... Loin des clichés, *Casque d'or* est à voir comme un hymne à la fraternité masculine.

Adoubé par la future Nouvelle Vague

Après *Rue de l'Estrapade*, Becker adapte un succès de la Série Noire, *Touchez pas au grisbi* d'Albert Simonin, qui lui permet de retrouver le cinéma de genre, le public et l'estime de la critique. L'œuvre, en rupture avec les lois du genre, inaugure le film noir à la française (*Du rififi chez les hommes*, *Razzia sur la schnouf*) qui s'appuie sur un faux rythme, un peu alangui, et trouve sa pierre angulaire dans l'humanisation de ses héros davantage que dans les ressorts de l'action. Sous le cuir la chair. Les gangsters Max et Riton peuvent alors se plaindre des méfaits de l'âge, beurrer eux-mêmes leurs biscottes, éprouver une certaine lassitude sexuelle... Le temps passe, les héros vieillissent. Seule une indéfectible amitié qui lie les deux bandits permet de résister. Pour ses qualités plastiques et narratives, le film est encensé par les « Turcs » des *Cahiers du cinéma* et futurs réalisateurs de la Nouvelle Vague qui voient en Becker un auteur majeur des années 1950.

Ali Baba et les Quarante voleurs, une comédie avec Fernandel en vedette, est une œuvre de commande. C'est la première fois que Becker tourne en couleurs. D'emblée, le cinéaste est gêné par le jeu de l'acteur marseillais qu'il juge, comme ceux plus tard de Robert Lamoureux (*Les Aventures d'Arsène Lupin*) et Gérard Philipe (*Montparnasse 19*), trop exubérant. Il n'empêche, Becker fait consciencieusement le travail, et le film est un énorme succès populaire. Tout comme *Les Aventures d'Arsène Lupin* en 1957, inspiré de l'univers de Maurice Leblanc. Comme pour l'honnête menuisier Manda de *Casque d'or*, et bientôt Roland dans *Le Trou*, Becker filme les mains en gros plans, souligne leur dextérité et admire l'ingéniosité requise pour ouvrir les coffres à bijoux.

Vers plus d'épures

À l'exception de ces deux derniers opus, Becker a commencé à dépouiller, à géométriser sa mise en scène au moment de *Touchez pas au grisbi*. Avec *Montparnasse 19*, puis *Le Trou*, il radicalise ses choix, inspirés de son ami Robert Bresson. Racontant la fin de la vie de Modigliani, le projet de *Montparnasse 19* lui échoit après le décès de Max Ophüls (1957) qui en préparait le tournage avec Henri Jeanson à l'écriture. Deux conceptions du cinéma s'affrontent alors. Lune, littéraire donc portée sur le scénario, incarnée par ce dernier, et l'autre, celle de Becker, axée sur l'image et la mise en scène. Pour le cinéaste, qui réalise ici une intéressante réflexion sur le martyre de la création, le scénario n'est jamais qu'un matériau, un point de départ au service du metteur en scène, véritable créateur du style et non l'inverse. Outre son pathos déclamatoire, le film est visuellement impressionnant, hélas incompris à sa sortie. L'épuration des images dit constamment la solitude de l'artiste, le noir et blanc la folie, la fièvre dans les regards du peintre voyant. En 1960, Jacques Becker achève la réalisation du *Trou*, épuisé. Il souffre d'insuffisance hépatique et de problèmes cardiaques. Son dernier film – testamentaire – n'est pas encore sorti sur les écrans qu'il meurt le 21 février à son domicile parisien. Celui qui concilia les ficelles classiques du métier apprises auprès de Jean Renoir et qui apporta une vision neuve du cinéma est alors unanimement et justement salué.



Simone Signoret dans *Casque d'or*.

GENÈSE

Un tournage harassant

À sa sortie en 1958, *Montparnasse 19* est un échec. Jacques Becker doute. Il vient de signer un contrat pour adapter *Les Trois mousquetaires* d'Alexandre Dumas, mais il émet le désir de s'affranchir des contraintes commerciales du cinéma. « Je n'ai plus envie de dépenser ou faire dépenser des sommes énormes, déclare-t-il dans *Arts* en avril. Mon prochain film, je voudrais qu'il soit économique. Je suis persuadé que l'on peut tourner en peu de temps, dans des décors simples, avec des acteurs inconnus, des choses épatantes. » Le réalisateur, qui a entamé sa mue lors du tournage de *Touchez pas au grisbi*, sent qu'un autre cinéma est possible. Les futurs cinéastes de la Nouvelle Vague le soutiennent et voient en celui qui place la mise en scène et les personnages au centre de ses préoccupations, un passeur de modernité.

C'est alors qu'il lit le roman de José Giovanni. Le style âpre, la véricité des faits, le motif du traître le touchent. Décision est aussitôt prise de surseoir à son projet « grand public », et de rencontrer Giovanni qui accepte de collaborer à l'écriture du scénario (en plus du scénariste et critique Jean Aurel). Becker achète les droits du livre et fonde avec Serge Silberman une petite société de production qui lui permet de mettre librement son projet à exécution. Il rencontre ensuite Jean Keraudy, l'un des candidats malheureux à l'évasion et protagoniste du roman. Les discussions entre les deux hommes s'avèrent si précieuses pour les détails de l'action que le réalisateur lui demande de jouer son propre rôle à l'écran.

Pour les mêmes raisons d'authenticité (et de sobriété de jeu), Becker recherche des acteurs débutants. *Un Condamné à mort s'est échappé* de Robert Bresson (1956) hante son esprit. Son fils Jean Becker, qui travaille au casting, lui présente alors Philippe Leroy-Beaulieu et Michel Constantin avec qui il fait régulièrement du sport... Raymond Meunier, assistant à la télévision, est également retenu. Quant à Marc Michel, déjà comédien, il est choisi pour son physique précisément à l'opposé de l'image traditionnelle du traître. Catherine Spaak, fille du scénariste Charles Spaak, fera Nicole. Encore que... Becker pense un temps la remplacer par un jeune homme venu rendre visite à Gaspard. L'homosexualité refoulée du personnage serait alors explicite. Mais, craignant le parti pris moralisateur au sujet de la trahison (ajouté à une mauvaise lecture de l'homosexualité), il finit par y renoncer.

Le tournage débute en juillet 1959. L'essentiel est réalisé aux studios de Billancourt, les scènes en sous-sols sont tournées dans les souterrains du fort d'Ivry et quelques plans en extérieurs, boulevard Arago. Le travail est éprouvant. Le cinéaste s'avère exigeant avec tous, comédiens et techniciens. Chaque détail est préparé avec minutie. Le décorateur Rino Mondellini doit entre autres remplacer le ciment de la cellule par une épaisse plaque de béton afin de garantir l'effet de réalité. Certaines scènes font l'objet d'une trentaine de prises. Jacques Becker, déjà malade, doit parfois remonter rapidement à l'air libre, victime de malaises. Des plans sont alors exécutés par son fils. Le tournage se prolonge, et s'achève enfin en octobre. Gilbert Chain, le cadreur du film, se souvient d'une expérience difficile, « à cause de l'étroitesse du décor de la prison, même si celui-ci était



Jacques Becker, de dos, sur le plateau du *Trou*.

mobile. Becker me demandait d'évoluer dans un espace étroit [...] ce qui nous obligeait à travailler avec un objectif entre le 32 et le 40 mm [...]. Et même si on ne les voit pas, on était toujours sur rails et il fallait beaucoup de gymnastique pour suivre les personnages dans la cellule. Même pour les panoramiques courts, il fallait se tordre pour les réaliser [...]. Comme il tenait au son direct, il fallait recommencer sans cesse dès qu'il y avait une insatisfaction au niveau du dialogue comme de l'image. »¹ Jacques Becker sort exténué du tournage. Il assiste au montage du film, mais ne peut terminer le mixage. Trop malade, il doit se retirer bientôt définitivement le 21 février 1960.

Le film sort le 18 mars dans une version longue, souhaitée par le cinéaste. En dépit d'une presse élogieuse, son insuccès pousse le producteur Silberman à tenter de raccourcir le film. Le fils du réalisateur s'y oppose. Henri-Georges Clouzot, appelé en renfort, tente de l'infléchir. Geneviève Vaury, l'assistante-monteuse de Marguerite Renoir, finit par céder. Le film est amputé de quelque vingt-trois minutes. C'est la version de 132 minutes que nous pouvons voir aujourd'hui. Pour regrettables qu'elles soient, les coupes n'entament cependant ni le fond ni le style de l'œuvre. Peut-être même qu'elles accentuent l'intensité dramatique, plus sourde et nerveuse, et que les personnages gagnent en opacité, en mystère. Toujours est-il qu'elles concernent, nous dit Roger Tailleur qui a vu le film deux fois en exclusivité, l'introduction où l'on voyait Gaspard dans sa première cellule (70 plans environ et une journée de temps filmique à vertu documentaire qui insistaient sur les mauvaises relations entre détenus et les origines sociales de Gaspard) ; une visite du père de Geo au parloir (explicitant son lien maternel et son sacrifice) ; quelques courtes scènes sur la vie de la prison ; des dialogues entre les protagonistes et quelques relais d'équipes dans les galeries.

À chacune de ses ressorties, *Le Trou* fait l'objet d'une réévaluation. Il est aujourd'hui considéré comme un film majeur du cinéma français. Sans doute qu'en plus de ses immenses qualités cinématographiques, sa portée universelle sur la fraternité du groupe, l'effort collectif à recouvrer la liberté, puis le basculement brutal de l'amitié à la trahison, touchent-ils quelque chose d'intime et d'essentiel chez les spectateurs.

1) Claude Naumann, *Jacques Becker*, Paris, Bibliothèque du Film, coll. Ciné-regards, 2001.



ANALYSE DU SCÉNARIO

Le Trou est un cercle



Du trou au trou. De la cellule 11-6 au cachot final, **Le Trou** est l'histoire d'une évasion qui tourne court, qui tourne en rond. Littéralement. Qui forme un cercle, et ce au prix d'une volte-face qui fait basculer la crâne aventure dans la tragédie.

Le trou, ou prison en argot comme lieu unique de l'action, est par conséquent le moyen de s'en échapper et le chemin qui y ramène. Pour autant, avant que le fourbe Gaspard ne lui imprime sa ligne courbe, le récit suit un tracé d'une *droiture* et d'une unité sans faille, tout entier tendu vers l'évasion – la liberté – qu'il nous promet. Le projet semble fou. Il est au contraire sérieux, traité avec sérieux. Et légitime à défaut d'être légal. Car il s'agit là de conservation, du geste instinctif d'hommes poussés à se sortir du *trou*, de la situation désespérée où ils sont tombés. Il s'agit d'air, de besoin de lumière, de désir de vie. De renaissance. Ou, plus simplement, du refus élémentaire et obstiné d'accepter son sort, et son tragique empêchement.

Simple et efficace, sans digression ni afféterie, le scénario a l'évidence d'une parabole et la rigueur sèche d'un théorème mathématique. Il décompose en étapes successives les conditions nécessaires à la réussite du plan et fait en même temps la preuve de son échec. Sa conduite et son ton coïncident parfaitement avec la mise en scène choisie par Jacques Becker. Il en a l'épure, la précision, l'intensité, la volonté directe de ne dire que ce que les images nous donnent à voir. Chaque mot, chaque geste est moteur de l'intrigue, et les courtes ellipses, marquées par des fondus au noir, relient plus qu'elles ne séparent. Tout s'enchaîne avec fluidité, selon une mécanique que Roland, tête pensante du groupe, a ourdie dans les moindres détails. Selon une alternance de pauses et de scènes d'action sans cesse pressées par l'urgence du temps.

Récit de groupe bâti sur un équilibre fragile et au sein duquel s'exercent diverses pressions, **Le Trou** est aussi un film d'action, à rebours des effets romanesques qui ont fait la légende du genre. Feutré, concentré, réduit à l'essentiel (la règle des trois unités est pour ainsi dire respectée), son scénario est en permanence soumis à une rude tension dramatique.

Séduction et dilemme (1-14)

Le prélude de présentation par l'ex-taulard et héros du film Jean Keraudy fait du **Trou** une sorte de long *flash-back*. D'emblée se pose la question du genre : fiction ou documentaire ? Cette incertitude liminaire est bientôt suivie d'une autre interrogation qui ne cessera de tarauder l'esprit du spectateur jusqu'à la *chute* brutale du film : la présence de Keraudy à l'écran signifie-t-elle que l'évasion a réussi ? Cette question, fondatrice de la problématique du récit, demeurera au cœur de son suspense.

Lequel, tendu par les pièges de la narration et l'espoir qu'elle suscite, croîtra dans des dimensions inversement proportionnelles à la cote de confiance accordée à Gaspard.

De l'extérieur ouvert, nous plongeons *in media res* dans la prison (2), dans le temps du récit dont nous ne sortirons plus. La séquence « marque » aussitôt Gaspard du sceau de l'ambiguïté. Tout en lui le distingue des autres prisonniers. Ses manières, son langage, ses vêtements trahissent sa bonne éducation, et instaurent une complicité de classe avec le directeur à qui il se fait fort de plaire. Aussi, est-ce sur le même registre de séduction qu'il aborde le groupe déjà composé de sa nouvelle cellule (3, 4, 5). Dans ce lieu : un milieu. Celui des « durs », et leurs codes. Et leur complicité. Il s'agit pour Gaspard d'être admis dans ce cercle étranger, d'en trouver la faille, d'y *faire son trou*.

L'arrivée du « nouveau », élément déclencheur de la fiction, pose un problème de confiance. D'où le dilemme autour de son « affranchissement » (6). Les quatre hommes, menacés de graves condamnations (motif de l'évasion) et d'une séparation au terme de leur « prévention » (motif de l'urgence), n'ont cependant guère le choix. Il leur faut agir vite. Et prendre le risque, faire le pari de l'inconnu. Un tribunal se met alors en place, et soumet Gaspard à un feu nourri de questions (8). La bande fait son « procès » (en guise de rite initiatique) et le « juge » avec sévérité. Double, la démarche apparaît d'abord comme une manœuvre d'intimidation destinée à aliéner Gaspard au sort de la bande. À le forcer à la suivre. Elle est aussi un artifice spécieux poussant les quatre copains à se convaincre eux-mêmes de l'intégrité de leur nouvel acolyte.

Voir, compter et bluffer

L'interdit est le fondement même des lois de la prison. Il en régit l'espace et le temps, façonne l'existence des prisonniers et stimule la surveillance des gardiens. C'est dans ce contexte spatio-temporel que les complices et leur plan d'évasion doivent

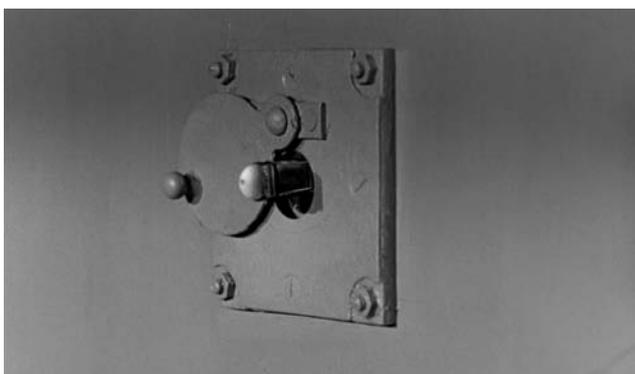
se glisser, entre les horaires réguliers des repas et les visites imprévues des gardiens.

Le temps de la prison, qui impose son rythme et son intensité à l'action, force d'autant plus à son respect qu'il est un des principaux obstacles à son succès. Le groupe doit pour cela être d'une ponctualité irréprochable, d'une discipline absolue. Être toujours là où on l'attend : en vue et à l'heure pour les rondes. Comme le périscope qui permet de voir sans être vu, le sablier sera le moyen sûr de se soumettre au temps de la prison pour mieux s'y soustraire.

Voir l'extérieur de la cellule et maîtriser le temps permettent donc de se rendre partiellement invisible aux contrôles. Il faut aussi apparaître pour disparaître. Ce sera le rôle des cartons qui donnent le change le jour et, la nuit, servent à fabriquer des leurres, doubles des protagonistes destinés à tromper la vigilance des gardiens (14). Le stratagème des mannequins a ainsi pouvoir d'ubiquité, valeur de dédoublement. Mais avec effet inverse : il faut à Roland et Manu être à la fois visibles en haut où ils ne sont pas, et être invisibles aux yeux des gardiens en bas où ils se trouvent...

Dédoublement et durée (15-23)

Le forage du trou commence « fort », et forcément de jour. Paradoxalement, les coups violents donnés dans le sol ne *portent pas* : tous les bruits extérieurs couvrent le vacarme de la cellule. Aussi, le bruit, et son contraire, le silence, sont-ils au cœur de la tension dramatique, à l'image de l'alternance intérieur/extérieur (de la cellule) qui se met en place. La nuit, où la surveillance est moindre, est propice à la réalisation du projet. Dès la descente dans le trou (15), des couples se forment selon les affinités, scellant des alliances ou lignes de force au sein du groupe. Dès lors, le récit se dédouble en deux niveaux : en haut (la cellule) et en bas (les galeries), chaque espace étant soumis à ses propres tensions et chacun agissant sur l'autre en contrepoint.



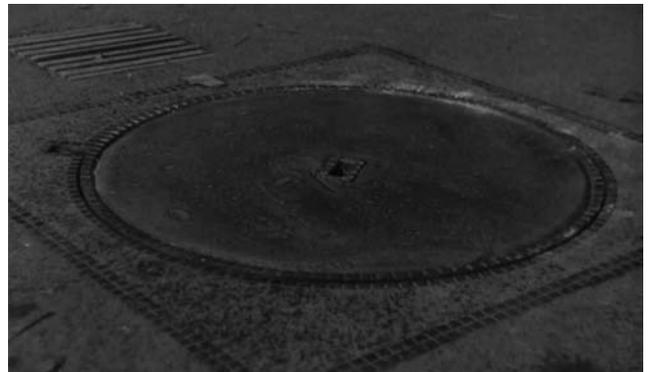
La minutieuse exploration des souterrains par Roland et Manu s'étale sur près de vingt minutes filmiques (sept pour le forage du trou de la cellule, **13**) ! Aucune dilatation temporelle ici. Juste un bloc de durée qui donne l'idée du temps qui passe, et qui inscrit chaque geste dans la réalité documentaire du film. Un bloc de durée décroché du temps à l'épreuve des frontières spatiales et temporelles de la prison. Un bloc de durée créateur d'une tension et d'une attente visibles à l'écran, et qui agit tyranniquement sur le récit et son suspense. Les plans se figent alors, les gestes se répètent, les séquences durent jusqu'à la limite du supportable. La durée, comme outil du réalisme, est enfin l'expression du patient travail des gestes sur la matière, de la lente fabrication de la liberté à l'épreuve des contraintes du lieu.

Liberté et trahison (24-32)

L'alternance de pauses et d'actions martèle désormais le récit de son rythme métronomique. Roland s'est dédoublé en objet (le passe-partout), qui permet à ses compagnons de circuler librement (sans lui) dans les sous-sols. Le second trou dans les entrailles de la prison exige plusieurs nuits de forage signifiées par les relais d'équipes, le plan récurrent sur la lampe de la cellule et les fondus enchaînés qui assurent une continuité temporelle.

La marche du plan va bon train, et le spectateur, comme la bande des cinq, se prend vraiment à croire à son succès. Le groupe résiste face au risque de *fuite* et affronte fièrement la menace des plombiers (**21**). Gaspard resserre ses liens avec Manu, et Geo, qui renonce à s'évader, demeure loyal envers le groupe. Une fouille-surprise avorte heureusement. Seule la scène du parloir entre Gaspard et Nicole réintroduit le doute sur l'honnêteté du jeune homme, faisant peser une tension d'autant plus forte que le directeur de la Santé apparaît une nouvelle fois aux côtés de Gaspard (**24, 25**).

L'unique vue sur l'extérieur de la Santé offerte par le couple Manu-Gaspard, à laquelle tout et tous ont été longtemps suspendus, annonce le triomphe (**28**). Le trou est percé. Mais, la liberté attendra encore. Six heures sonnent. Le temps carcéral s'oppose à l'espace de la liberté. À la crainte continue de l'échec du plan succède l'excitation de la réussite. Un moment à part, presque joyeux, comme suspendu dans l'intensité dramatique : on tire au sort pour déterminer l'ordre de sortie (**29**). C'est alors que survient le coup de théâtre final. Geo, le sacrifié, qui ne part plus ? Non, c'est l'épouse de Gaspard qui a retiré sa plainte, et qui fait désormais de lui un justiciable *pas comme les autres*. Libérable sous peu. Tout s'accélère. L'ellipse, qui abandonne pudiquement Gaspard à la honte de sa confession, ne tient plus guère le spectateur en haleine (**30**). L'homme est un traître. Immixtion des gardiens et rapide retour à l'ordre dans l'espace de la cellule. Le cercle se referme. Au trou ! La fin sèche, brutale, qui sanctionne l'évasion, tombe comme un couperet...



PISTES DE TRAVAIL

- Commenter le prologue. Forme et fonction ? Déterminer son impact sur le suspense de la fiction et sur le registre documentaire du film.
- Étudier l'entrée en scène de Gaspard et définir les moyens mis en œuvre par celui-ci pour être intégré au groupe. Quel poids fait-il peser sur le récit ? À quel moment semble-t-il accepté par le groupe ? Indiquer les gestes de méfiance et de rejet.
- Expliciter la circularité du récit. Justifier la durée de certaines séquences (**13** et **15**). Recréer à l'aide d'un croquis le parcours souterrain des héros. Analyser la composition des groupes. Quelles lignes de force ? Commenter l'interaction dramatique, comme figure du suspense, entre le haut et le bas, l'intérieur et l'extérieur.
- Insister sur le rôle de l'imaginaire (confidences et anecdotes racontées entre détenus). Expliquer la valeur morale et existentielle de l'évasion : effort, travail, audace, courage, liberté, etc.

Découpage séquentiel

1 – 0h00'

Prologue, 1960. Un homme, dans un chantier interdit au public, répare le moteur d'une 2CV. Sentant la présence de l'appareil dans son dos, il se retourne. Cet homme, c'est Jean Keraudy, alias Roland Darbant dans le film, qui vient face caméra présenter la fiction, inspirée d'une de ses incarcérations en 1947 à la prison de la Santé...

2 – 0h03'30

Flash-back. Paris, la Santé. Claude Gaspard est présenté au prétoire pour détention illicite d'un briquet à essence. Face à la politesse obséquieuse du jeune homme, le directeur de la prison se montre clément et ne lui inflige aucune sanction. Gaspard est emmené à la 11e division, cellule 6, en raison des travaux effectués dans sa propre cellule.

3 – 0h03'40

Son arrivée provoque la grogne des occupants. Ceux-là, déjà au nombre de quatre, craignent d'être à l'étroit, d'autant qu'ils attendent un arrivage de cartons pour confectionner des boîtes. Il y a là Vosselin dit « Monseigneur », Geo Cassid, Manu Borelli et Roland Darbant.

4 – 0h06'00

Livraison des cartons déposés dans un coin de la cellule. Monseigneur, Roland et Manu s'attellent aussitôt à leurs premières boîtes.

5 – 0h07'53

L'heure du repas interrompt le travail. Écœurés par la piètre qualité de la nourriture, tous préfèrent « cantiner ». En commun. Ce qui surprend Gaspard, qui offre ses propres produits en retour. Monseigneur est séduit. Pas Manu, qui reste sombre.

6 – 0h11'27

Gaspard est alors convoqué pour réceptionner un colis. En son absence, les autres se divisent sur l'opportunité de lui confier leur secret.

7 – 0h12'48

Contrôle méticuleux du colis de Gaspard.

8 – 0h15'33

À son retour, Gaspard est interrogé par ses codétenus sur les motifs de son inculpation : tentative de meurtre avec préméditation. Il encourt une lourde peine. Comme eux. Rassurés, ils lui font part de leur projet d'évasion.

9 – 0h20'13

Les cinq hommes scellent leur nouvelle union autour du colis offert par Gaspard.

10 – 0h21'45

Questionné par Monseigneur, Gaspard évoque son passé.

11 – 0h23'40

Le lendemain matin, Roland tourne en rond dans la cellule, impatient de commencer.

12 – 0h26'04

Celui-ci extirpe d'une plinthe un petit miroir qu'il brise, et choisit un éclat... qu'il dissimule vite dans sa bouche. Une fouille inopinée manque le surprendre. Matois, il actionne la chasse d'eau pour faire disparaître les autres morceaux qu'il avait jetés dans la cuvette des toilettes.

13 – 0h29'34

Cet éclat de miroir, du fil et une brosse à dents lui servent à fabriquer un petit périscope qui, introduit dans l'œilleton de la porte, permet de surveiller le couloir extérieur. Le forage du sol peut

alors commencer, à l'angle de la cellule où se trouvent les cartons. Le bruit est assourdissant, qui fait craindre l'arrivée des surveillants. Enfin, le trou percé, Roland décide de descendre le soir même.

14 – 0h41'57

Le groupe confectionne deux mannequins qui, actionnés sous les couvertures, trompent la surveillance des gardiens et autorisent Roland et Manu à disparaître dans le trou.

15 – 0h46'00

Les deux hommes doivent découvrir un puits d'accès aux égouts. Pour cela, Roland scie le barreau d'une grille avec une lime. Plus loin, il découvre un morceau de ferraille dont il commence à faire un passe-partout. Deux gardiens surviennent alors, obligeant Roland et Manu à se cacher. Le danger passé, Roland reprend sa besogne qui leur permet de franchir toutes les portes. En chemin, ils doivent à nouveau éviter les gardiens occupés à nourrir une araignée. Puis, Roland scie les gonds de la porte du puits donnant sur les égouts. Après avoir remis la porte en place à l'aide d'un subterfuge, les deux hommes errent dans les égouts jusqu'à ce qu'un bouchon de béton les arrête. Roland envisage alors de creuser un tunnel dès le lendemain pour contourner l'obstacle. Retour vers la cellule.

16 – 1h04'34

Déjà le matin. Le temps presse. Gaspard, au périscope, voit le premier gardien de la journée se rapprocher de leur cellule. Roland et Manu remontent alors du trou *in extremis*. Sans montre, ils avaient perdu la notion du temps.

17 – 1h06'31

Monseigneur vole deux flacons à l'infirmerie, et du sable au retour, pour fabriquer un sablier qui étalonnera le temps des descentes.

18 – 1h09'55

Dans les égouts. Roland et Manu commencent le percement du tunnel, non sans avoir recouvert le caniveau de planches de bois pour éviter une obstruction avec les gravats.

19 – 1h14'21

Geo et Monseigneur descendent à leur tour après que Roland leur a indiqué le chemin.

20 – 1h17'12

Gaspard, toujours au périscope, confie à Manu son heureux sentiment d'appartenance. Manu, qui le sent désireux de s'impliquer davantage dans l'aventure, décide en retour de l'emmener avec lui le lendemain dans les égouts.

21 – 1h19'37

Deux plombiers, passés pour réparer une fuite pendant la promenade, ont volé des affaires dans la cellule. Rappelés par le conciliant brigadier Grinval, ils sont passés à tabac par Geo et Manu sous l'œil pétrifié de Gaspard.

22 – 1h27'09

Dans la cellule, Geo confesse à Roland son intention de ne pas s'évader.

23 – 1h29'45

Le tunnel s'effondre sur Geo qui est secouru par Roland.

24 – 1h32'56

Séance de rasage dans les couloirs. Gaspard est demandé au parloir. Visite de Nicole, sa belle-sœur et amante, qui lui annonce que son épouse pourrait retirer sa plainte contre lui.

25 – 1h35'19

Troublé, Gaspard se trompe de cellule. Il est alors sermonné par un gardien. Mais le directeur de la prison, passant par là, se montre une nouvelle fois compréhensif et le renvoie dans sa division.

26 – 1h37'09

Retour en cellule. Tandis que ses compagnons le plaisantent sur sa visite, Gaspard se montre contrarié.

27 – 1h38'25

Nouvelle fouille-surprise de la cellule, opportunément interrompue. Il est urgent de partir !

28 – 1h41'00

Manu et Gaspard achèvent de percer le tunnel et s'engagent dans les galeries à la recherche d'une sortie. Ils trouvent une bouche d'égout. Vue sur l'extérieur : la prison, la liberté. Manu annonce la bonne nouvelle aux autres.

29 – 1h46'34

Tirage au sort pour l'ordre de sortie. Geo révèle qu'il ne part pas. Gaspard est convoqué chez le directeur.

30 – 1h49'06

Ce dernier lui apprend que sa femme a ôté sa plainte, et qu'il sera libéré dès que le juge d'instruction aura ordonné le non-lieu. Gaspard s'assombrit. Grinval est convoqué à son tour. Gaspard regagne sa cellule.

31 – 1h53'04

Celui-ci fait part de sa bonne surprise à ses compagnons qui le soupçonnent de trahison. Gaspard résiste, Manu s'excuse, les autres doivent le croire.

32 – 1h57'24

Au soir du 7^e jour, tous (sauf Geo) se préparent au grand départ quand soudain un groupe de gardiens apparaît dans le périscope. Sonnerie. Bousculade. Manu se jette sur Gaspard qui a trahi, et tente de l'étrangler. Monseigneur, Geo, Manu et Roland sont sortis et mis à nu hors de la cellule. Gaspard sort après avoir reçu l'ordre de se rendre dans un autre endroit, en attendant sa levée d'écrou. Roland le toise. « *Pauvre Gaspard* », lui assène-t-il.

33 – 2h03'49

Générique (piano) : « Vous venez de voir... »

Durée totale du film sur DVD : 2h05'36

PERSONNAGES

Le corps disloqué

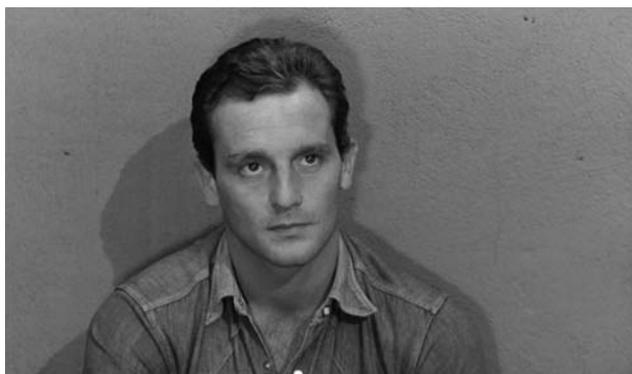
Le Trou est un film de groupe. Un film-choral, où chacun (dans cet opus sans musique) apporte sa petite note, déroule sa partition à égalité des autres, *en chœur* et sur le même ton. À l'exception de Gaspard qui reste discordant, en rupture avec la belle harmonie du quatuor devenu quintet. Tous ensemble, ou presque, forment groupe et font corps pour ne pas être dévorés par la grande carcasse de la prison. Tous la parcourent jusqu'aux entrailles pour trouver l'orifice – le trou – qui pourra les en expulser. Tous, ou presque, sont les membres solidaires d'un grand corps protéiforme debout contre l'inéluctable, les Assises, des condamnations à « dix ans minimum » de prison (8). Le chef de cette équipe, qu'il fédère et transforme en tête chercheuse, est Roland. Grâce à lui, les corps se multiplient. Ils se dupliquent en objets (clef, mannequins), se changent en passe-murailles, deviennent des corps invisibles, des corps fantastiques dédoublés dans le sens de la hauteur (15), des corps bicéphales soudés dans la même fraternité quand la main salvatrice de Roland rejoint celle de Geo lors de l'effondrement du tunnel (23) ou quand Manu et Gaspard, dans un seul corps réunis, sortent leurs têtes de la bouche d'égout (28). Or, ce groupe de prévenus sait depuis l'arrivée de Gaspard qu'il est un corps malade, vicié de l'intérieur, menacé de la sournoise maladie de la trahison. Contre cela, il pratique une sorte de quarantaine, d'exclusion par l'évitement. En vain. Le remède n'y suffit pas. La belle équipe finit disloquée par celui-là même qui aura voulu (?) s'y incorporer un temps.



Roland Darbant

Incarné par Jean Keraudy, acteur non professionnel, Roland est un corps taillé dans la masse, doué d'une impressionnante énergie et d'un solide savoir-faire. Ses mains fortes et agiles sont des battoirs qui ont manié la matière et la vie (on notera la phalange manquante à ses pouce et index gauches). Comme ses yeux, son esprit est vif, sa voix chaude et épaisse, son ton raide, un peu râpeux. Sérieux et peu disert, il ne parle pas pour ne rien dire. Son verbe est proprement utilitaire, *performatif*. Parler, pour lui, c'est agir. En cela, Roland est un homme d'action, celui qui fait activer le mouvement, qui transforme l'inertie en puissance créatrice, un passeur qui sait prendre les choses en

main. Avec ses trois évasions au compteur, il est le père du projet qu'il veut faire accoucher de la vie. Ce bon « père » pédagogue et non violent, à la figure discrètement christique (voir ce plan en 5 où il « rompt » le pain ; son « pauvre Gaspard » en forme de pardon final), est aussi une mère pour les autres. Il veille sur eux (« *Ils dorment comme des enfants* », 11) et n'hésite pas à les rappeler à l'ordre. Intuitif et prudent, c'est aussi lui qui se tient le plus à l'écart de Gaspard, son exact contraire. L'ouverture *a posteriori* du récit présente Roland comme un mécanicien, homme des pistons et des rouages, de la transmission, de la manipulation, de la mystification. Il métamorphose la chair des hommes et la matière alentour. Rien ne résiste à son génie, son esprit ingénieux. Enfin, ce géomètre, cet homme de géométrie, qui pense son plan en termes de lignes et d'espaces, est littéralement le maître d'œuvre de l'évasion, double du metteur en scène du film qui fait voler les lois physiques de l'étanchéité carcérale en éclats.



Manu Borelli

Il est en quelque sorte le second, le bras droit (a-droit) de Roland avec qui il forme un duo astucieux et résolu. Grave sinon taciturne, il porte un œil sombre sur l'arrivée de Gaspard. Sa prédiction première se révélera d'ailleurs exacte (« *Moi, je ne fais pas confiance aux inconnus, et quel inconnu ! [À Roland] Tu verras !* », 6). Pourtant, cet homme à figure d'oracle forme un couple, d'une homosexualité silencieuse, avec Gaspard. S'il le rejette, il est aussi attiré, séduit par lui. Il lui offre des bonbons, devient son confident, l'emmène avec lui dans les égouts avant de lui faire une scène de jalousie quand celui-là revient de chez le directeur où il a trahi (« *Qu'est-ce que t'as foutu pendant deux heures dans son bureau ? [...] Vous avez sans doute pris le thé.* », 31). Son regard noir et droit devient alors inquisiteur. Plus tard, il se jettera sur lui pour l'étreindre et l'étrangler.

Manu est courageux, fort et hardi. Et intègre. La correction des plombiers qu'il provoque lui vaut un « *T'es pas sérieux... Tu te conduis comme un gamin* » (21) de la part de Roland qu'il regarde souvent avec admiration et avec qui il tisse une relation privilégiée de fils à père.

Geo (Georges) Cassid

Quand il ne dort pas, ce grand animal fauve faussement détendu, apparemment flegmatique et cossard, parle souvent des femmes (« *C'est bon, c'est sain !* »). Femmes dont il est, aux dires ironiques de Monseigneur, un « *spécialiste* » (3). C'est un homme simple, plutôt suiveur mais âpre à la tâche, qui n'apprécie rien tant que les situations claires. Il aime manger et filer le coup de poing. Il entretient avec Monseigneur des rapports de camaraderie taquine, et se sent instinctivement proche de Roland qu'il perçoit comme un égal et dont il fait son confident. C'est à lui qu'il confesse son souhait de ne pas s'évader, afin de ne pas choquer sa mère et risquer de causer sa mort (22). Cœur tendre au fond, Geo se montre incapable de passer à l'acte, davantage prisonnier de ses liens maternels que de son sort de prévenu. Il n'empêche, cet homme au phrasé las demeure loyal au projet, prêt au sacrifice.



Vosselin alias Monseigneur

Il doit son surnom à sa « *famille de hauts prélats* » (son oncle était évêque). Sa jovialité naturelle et ses bons mots diffusent dans la cellule une atmosphère détendue propre à huiler les relations et à apaiser les tensions. Cet homme chaste (17) est un optimiste chaleureux (trop, hélas) qui, le premier, « adopte » Gaspard. Il se montre cependant audacieux quand il s'agit de dérober des fioles à l'infirmerie. Il est habile également à dissimuler sa roublardise derrière le masque d'une bonhomie pateline qui inspire à tous confiance et sympathie. Lesquelles s'avèrent utiles dans la relation du groupe avec les gardiens dont la vigilance est opportunément tenue à distance. Comme ses compagnons, il entretient avec le surveillant Bouboule (« *Salut, les as !* ») et le brigadier Grinval des relations familières non dénuées d'amitié, de respect et de complicité.

Gaspard (prénom : Claude)

Il est le seul de la bande à être appelé par son nom de famille (l'état civil des autres s'articule autour d'un sobriquet, diminutif ou simple prénom). Ce patronyme, qui est aussi un prénom, annonce la duplicité de ce jeune bourgeois de vingt-sept ans, élevé par sa grand-mère. Le décès de sa mère à sa naissance fait de lui un enfant abandonné, rejeté. Un paria matricide, exclu d'emblée de l'évasion.

Élegant et poli (policé), Gaspard habitait Neuilly avec sa riche femme et ses domestiques. Et entretenait une relation adultère (incestueuse) avec Nicole, sa jeune belle-sœur (de dix-sept ans). Crise de jalousie ou altercation pour des questions pécuniaires (Gaspard, qui vend des voitures d'occasion, est entretenu par sa femme), une rixe a éclaté entre les deux époux. Un coup de fusil est parti « *accidentellement* » (?); sa femme a été blessée. Depuis, elle l'accuse de meurtre avec préméditation. De fait, en lui faisant craindre « *vingt ans de bagné* », la bande des quatre,

qui doit agir vite, « achète » sa complicité, l'enrôle « de force » dans son projet d'évasion.

Or, cette situation inattendue n'est pas pour déplaire à Gaspard qui, dès son apparition, se montre désireux de plaire, et d'être accepté par tous (de ses compagnons de cellule autant que du directeur de la prison). Il cherche sans cesse à donner une bonne image de lui, et son paraître obséquieux sinon féminin se heurte aux comportements simples et sincères des autres. Pour cela, il use du large éventail de la séduction : docilité douce avec le directeur, flatterie admirative après la bagarre avec les plombiers, confiance quasi amoureuse à Manu, complicité amicale avec Monseigneur, soumission boudeuse quand Geo le rudoie, etc. La séduction, et la quête d'amitié, pour dissimuler la trahison. Cependant, la visite de Nicole au parloir (unique présence visuelle de la femme dans le film, 24) fournit un éclairage nouveau sur le personnage. Là, hors du regard de ses compagnons de cellule, il tombe le masque des conventions. Il exprime brusquement son désir sexuel, son animalité, sa duplicité.

Longtemps spectateur du groupe, il finit par vouloir s'impliquer (20). Ou en tout cas, veut-il s'en persuader. Il se déclare à Manu, et lui exprime son plaisir d'appartenance au groupe. Or, cet être inaccompli, incertain, à l'identité trouble, qui n'a d'éducation bourgeoise que les manières et qui n'a d'adhésion au monde des hors-la-loi que le fantasme bourgeois, se laisse manipuler à nouveau par le directeur de la Santé qui joue de cette ambivalence. Il trahit alors, pour sauvegarder sa situation matérielle. Après l'expérience commune du travail (nivellement des classes), il redevient l'autre qu'il n'a jamais cessé d'être, le bourgeois pour la bande, « *l'inconnu* », l'infâme, le Judas, le traître absolu qui, dans l'espace de l'indéfectible loyauté, ment à ses frères d'évasion qui le soupçonnent, et pousse même l'ignominie jusqu'à retourner sa propre duplicité contre Manu : « *Je te croyais mon ami.* » (31). Bientôt libéré, Gaspard restera à jamais prisonnier de son infamie. C'est là son malheur et son châtement.



PISTES DE TRAVAIL

- **Brosser le portrait de chacun des personnages. Différences et similitudes. Souligner l'importance du corps dans l'exercice de la communication non verbale**
- **Commenter la relation détenus/gardiens.**
- **Atmosphère de la cellule. Comment la cohésion du groupe s'effectue-t-elle ? Autour de qui ? Expliquer la formation des couples. Signaler les points de tension et les effets sur le groupe.**
- **La trahison de Gaspard était-elle prévisible ? Quand se manifeste-t-elle ? Pourquoi trahit-il ? Qu'en penser ?**

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

Bel ouvrage



Nous savons que l'interdit est le principe fondateur du *Trou* qui se déroule intégralement dans les murs de la prison de la Santé. Pour cause, il est la loi même du lieu. Qui en définit l'organisation, sa distribution dans l'espace. Qui en ordonne le temps, et soumet les faits et gestes à un contrôle scrupuleux et systématique. Il y a là des murs, des barreaux, des gardiens, des fouilles, des oreilles et des regards furtifs. L'interdit, qui est partout, s'exerce en permanence sur les détenus dont la vie se heurte aux limites de son cadre restrictif, répressif et hautement sécuritaire. S'évader d'une prison relève donc de la gageure, du défi absolu à l'autorité et à sa fonction coercitive. C'est là une affaire grave – un crime – qui enfreint les règles, et qui est sévèrement puni par la loi. Une telle audace exige rigueur et dextérité, confiance et sang-froid.

À l'œuvre du quotidien

La mise en scène de notre film, qui prétend faire la démonstration (technique) des préparatifs de l'évasion, a pris le parti d'assujettir sa forme à son sujet. Celle-ci est ferme, précise, dépouillée. Au plus près de la réalité, c'est-à-dire loin des effets de manche propres à donner du relief à l'intrigue et à son esthétique. La mise en scène du *Trou* ne truque pas, ne cherche pas à faire des protagonistes des super-héros. Leurs gestes, qui sont des gestes d'ouvriers, parlent pour eux. Les images ne montrent rien d'autre que des hommes au travail têtus de leur liberté.

L'action, qui naît de leurs mouvements simples, est pourtant archi-tendue. L'intensité émane de leur courage, de leurs actes dans des lieux que tout interdit, dans une temporalité que tout limite. Nul besoin de musique pour dramatiser l'action. Le suspense suinte de partout et à tout moment, dans l'idée même de l'évasion qui n'est pas un vain mot ici, et qui, éclairée par un luxe de détails réalistes, prend tout son sens, sa force concrète.

Du livre de José Giovanni, Becker a choisi d'oublier le romanesque pour n'en retenir que la substance du réel, la vérité prosaïque du fait divers. Or, cette réalité dont il rend compte n'exclut pas le lyrisme. La plupart des plans du film chantent l'élan créateur du collectif, la beauté des hommes soudés dans le travail, à l'assaut de la matière, de l'inéluctable, de tout ce qui leur est refusé.

L'évasion qu'il nous promet est un modèle de détermination, un tour de force qui élève l'homme et le montre capable de *dépasser ses limites*. D'entrer en résistance. Contre l'enfermement en devenant un passe-murailles, contre la montre en domptant les heures, contre l'évidence en se dupliquant soi-même. Mais contre lui-même aussi, seul écueil – humain – qui fait échouer l'entreprise, mais que Becker, toujours à bonne distance de son sujet, se garde de juger. Seulement, avec Roland son alter ego, le plaint-il d'avoir trahi, de s'être abîmé dans le *trou* profond de la solitude et des remords d'où il ne sortira pas de sitôt, lui l'homme libre...

De la précision des choses et de l'action

S'ils veulent que leur plan réussisse, les cinq complices doivent agir cachés, en secret. Or, la surveillance, qui s'exerce sur le lieu, émane de l'extérieur invisible de la cellule. Elle est donc imprévisible. La fouille-surprise (12), qui est le retour arbitraire de l'interdit dans l'espace hors-la-loi de l'évasion, en est un parfait exemple. Un sérieux avertissement. Il leur faut pour cela neutraliser la surveillance et inverser le paradigme surveillant-détenu en faisant de ce dernier la sentinelle du surveillant. Le petit périscope fabriqué par Roland permet de voir sans être vu par le judas *re-tourné* (à gauche et à droite) du côté du couloir de la 11^e division. Il permet de rendre les gardiens omnipotents visibles, de garder un œil sur eux, pour mieux prévenir le danger et dissimuler l'imposture à leurs yeux. Son utilisation, et celle du sablier, donnent un tour quasi scientifique à l'évasion et constituent des axes autour

desquels s'articule une partie de la mise en scène. Le premier est l'œil-miroir par lequel passe la réversibilité du point de vue de la caméra ; le second est comptable de la progression du forage (un sablier = 30 min.). Le procédé du miroir fait cinéma. Il nous place au cœur de la transgression en faisant de nous des voyeurs amenés à scruter les éléments de son dispositif.

Le Trou s'avère d'une grande précision visuelle, documentaire et quasi pédagogique, pour les choses en train de se faire. Son goût pour les objets et les gestes sûrs fait bientôt apparaître le plan d'évasion comme une entreprise où la bande de détenus serait une équipe de travailleurs de force. À cet égard, l'œuvre de Becker, ancien compagnon de route du PCF, peut être vue comme un film sur le travail et la fabrication des objets (quasiement en temps réel), loin de la cinématographie dite de prison. Refus donc des figures obligées du genre telles que la violence avec les autres détenus, l'hostilité avec les « matons », le rituel des repas, la promenade, etc. Refus de sortir, ou presque, de la cellule, et de son trou comme figure du passage.

Grâce à l'ingénieur Roland, les hommes se dédoublent et deviennent invisibles, et un morceau de miroir brisé, une brosse à dents et du fil se changent en périscope, un montant métallique de lit devient un burin, des fioles et du sable un sablier, un morceau de métal une clef, un encrier rempli de saindoux une lampe... Au cœur de la mise en scène, Roland apparaît comme le double du cinéaste qui, par ce jeu d'écho, fait de son film une réflexion sur son art, entre poids des contraintes et volonté de s'en échapper. Un art à la française qui, composé de la rigueur classique des lignes, de l'épure des espaces et de l'élégance sobre des mouvements, fait de Becker ici une sorte de Le Nôtre du cinéma hexagonal.

Justesse du ton et des mots

Aujourd'hui encore, tout sonne vrai dans **Le Trou**. Car rien n'est laissé au hasard, et ne parle trop. L'endroit, qui se construit progressivement par le seul moteur de l'action, résonne des mille bruits qui envahissent couloirs et coursives. La photographie de Ghislain Cloquet est froide, sèche, tranchante comme les regards ; les cadrages sont tirés au cordeau, tendus comme l'action, comme la mâle amitié qui noue les relations. Le noir et blanc dit la misère des lieux, la grisaille des jours, l'existence austère des prisonniers – la douceur des gris souligne cependant la belle entente de la cellule tandis que de violents contrastes (entre ombre épaisse et lumière basse) font hurler le silence profond des souterrains.

Le casting réunit des acteurs débutants, ou non professionnels (Roland, Geo). Si bien qu'aucun n'a les tics convenus des acteurs expérimentés. Leur jeu est raide, parfois emprunté, presque amateur, en adéquation avec la tonalité réaliste du film. Un jeu entièrement modelé d'après nature, sur des corps musculeux et massifs (sauf Gaspard). Ce sont là des corps de « durs » comme des blocs de muraille en mouvement. Des blocs d'obscurité silencieuse, menaçante, souple et faussement décontractée (Geo et Manu), à la rondeur joviale (Monseigneur), à la brutalité domestiquée (Roland).

Les dialogues sont économes, le ton des voix feutré. Normal, on parle bas et peu en prison. On se regarde, on se comprend. À demi-mot, simples, directs, souvent rugueux. La langue est virile, et l'amitié ne se raconte pas, elle se vit. Dans le fier mutisme des sentiments qui sert de rempart. Alors on parle des femmes absentes (Geo surtout), et de la vie de la prison, de ce qui peut servir ou non à l'évasion. Seul Gaspard exprime à haute voix son plaisir d'appartenance à Manu (20). Le milieu a ses codes, l'espace ses contraintes. Se dire, c'est s'exposer, prêter le flanc aux autres. La méfiance est un état en prison, qui a valeur de survie.

Espaces et regards

Film de (ou en) prison, **Le Trou** n'est jamais statique. La circulation des êtres dans l'espace de la mise en scène conduit à l'exploration des limites du possible, à la découverte de la carte du quotidien des lieux et des comportements, tous soumis à l'autorité stricte du règlement intérieur. Avec les détenus, on passe d'un espace à l'autre et on assiste à l'examen des colis (8^e division), au rendez-vous du barbier (couloir), à la perquisition des gardiens (cellule). On visite le prétoire, le parloir, l'infirmerie. On entrevoit des trafics à l'aide d'un « yo-yo » le long des murs extérieurs des cellules. C'est là le bagage documentaire de la fiction.

Point d'ancrage du récit où se concentrent toutes les tensions, la cellule est aussi un lieu de passage. On va, on vient, on en sort, on y revient. Par la porte, ou le trou. L'endroit est exigu : 4 X 4. Peu de recul pour la caméra. Becker opte donc pour un objectif grand-angulaire, dans le but de repousser les lignes et de cadrer plus large. De creuser l'espace et de diversifier ses choix de mise en scène tout en préservant le sentiment oppressant du confinement. L'appareil est toujours posé sur rails, aux quatre coins de la cellule, avec une préférence pour le positionnement sur la droite (par rapport à l'entrée) et son point de vue sur la porte, le tas de cartons et les paillasses alignées sous la fenêtre à droite du cadre. Cette multiplicité de regards permet non seulement de construire le lieu, mais aussi d'être toujours au cœur du mouvement des personnages, de faire exister la tension qui circule dans la géographie du plan. De petits panoramiques accompagnent parfois un regard ou le déplacement de l'un d'entre eux, comme de simples outils visant à dynamiser l'espace de jeu. Tous ces mouvements d'appareil participent de la fluidité de la mise en scène et, aussi discrets à l'œil que compliqués à réaliser, ils éliminent avec talent tout ce qu'elle aurait pu avoir de théâtral et de répétitif.

La ligne des regards détermine entièrement la géométrie de la mise en scène (placement de la caméra, mouvements dans le cadre). La plupart du temps, c'est une alternance rapide de champs/contrechamps en plans fixes qui découpe l'espace de jeu, toujours motivée par l'échange dramatique des regards. Ce découpage, qui assure la continuité de la mise en scène, prend en charge la tension qui agite le groupe et l'espace parfois saturé d'anxiété. À la double exception du passage à tabac des plombiers et de l'assaut final, la violence ne s'exerce jamais que dans les regards, avec parfois usage renforcé du corps. Les face-à-face sont ici des affrontements de duellistes à mains nues qui *croisent* le regard dont la dureté et le tranchant sautent littéralement aux yeux par l'effet des plans rapprochés.

Cloisons et unions

En prison, la cellule est un endroit de promiscuité, d'intimité forcément partagée, où il n'est aisé ni de cohabiter ni de communiquer. Or, dans la 11-6, un groupe s'est formé autour d'un projet commun. L'entente règne, jusqu'à l'arrivée de Gaspard qui redistribue, non l'espace du pouvoir, mais la carte du comportement et des regards. Des regards qui jaugent, qui fouillent, qui jugent, ou qui fuient, ou qui trahissent. Le danger, qui est à l'extérieur, peut donc venir de l'intérieur. D'emblée, Manu se rembrunit. Il faut cloisonner (pas seulement face aux gardiens). Il faut savoir donner du sens au silence. Inventer un langage du corps pour dire sans parler. Dans le doute, poser des questions franches et directes comme la ligne des regards. Des mots caustiques fusent alors, le corps exprime sa réprobation. Manu roule des yeux, affiche des mines contrariées, prend des poses hostiles. Monseigneur teste le « nouveau » sur un mode plaisant qu'il n'a guère à forcer. Geo et Roland observent, font circuler



des regards lourds de sens. Des murs se dressent entre Gaspard et les autres. Des murs que le découpage de l'image et la distribution dans l'espace de la mise en scène rendent parfaitement visibles. Comme le langage verbal ou non verbal entre les détenus, le cadre exclut ou réunit.

Naturellement, puis renforcées par le poids du secret et le partage des tâches à effectuer pour l'évasion, des affinités émergent, des liens se tissent, évoluent, se tendent et se resserrent. De petites équipes se forment sur différents registres. Celui de la détermination entre Manu et Roland, de la taquinerie entre Monseigneur et Geo, de la fraternité virile entre Geo et Roland (son confident), de la séduction entre Gaspard et Manu (son confident aussi). Des « couples » dans le groupe s'unissent, qui suggèrent quelque homosexualité et qui, à l'épreuve des circonstances, jettent une lumière sans cesse renouvelée sur la psychologie des personnages et la nature de leurs rapports. L'environnement ainsi décrit tient à la fois du visible que du sensible. Enfin, c'est tout un compagnonnage qui s'élabore, des fils tenus qui se nouent et qui facilitent la communication entre équipes, assurant l'efficacité du travail.

La visite des sous-sols

Opposé à l'enfermement de la cellule, l'immense labyrinthe du souterrain est l'espace de tous les possibles. Le passage tellurique obligé vers la liberté, vers une renaissance souhaitée. Souvent angoissante, cette circulation à travers les entrailles de la prison est entravée d'obstacles qui sont autant d'éléments d'attente du récit et de sa mise en scène. D'emblée, s'instaure entre le haut et le bas une tension propre à nourrir le suspense, lequel déchire le spectateur entre espérance du succès et crainte de la sanction. Tout se passe comme s'il y avait dédoublement de l'intensité dramatique, chaque espace étant soumis à sa propre intensité et agissant en même temps en contrepoint sur l'autre. Or, la puissance du suspense ne naît pas tant du montage

alterné (à l'exception du premier retour précipité de Manu et Roland dans la cellule, 16) que du conflit né du rapport parallèle entre durée et espace. Entre le temps de présence passé en bas et la cellule du haut, abandonnée au hors-champ perméable au danger mais toujours bien présent dans le champ des esprits. Aussi sombre et sinieuse soit-elle, l'odyssée des sous-sols s'avère pourtant « lumineuse ». Grâce au plan dessiné à même le sol par Roland qui, pour éclairer Manu, lui en fournit une explication géométrique et fait par là même de l'évasion une *projection* mentale. Il y a là quatre grandes salles circulaires situées aux angles du quadrilatère que forment les bâtiments de la prison, lesquelles sont reliées par de longues galeries rectilignes. L'objectif est de découvrir une descente d'égout qui permettra de refaire surface à l'extérieur de la prison.

Une nouvelle mise en scène de l'effraction et de l'évitement se met alors en place. La traversée des galeries s'effectue à la lueur d'une chandelle, creusant et allongeant les ombres fantastiques (à l'exception des salles d'angle éclairées en permanence pour cause de rondes régulières). Le chuchotement est de rigueur, la position des corps adaptée, furtive, courbée, l'œil sans cesse aux aguets. Les hommes disparaissent dans la grisaille du décor. Dans cet endroit obscur, le bruit du travail de Roland sur la matière troue le silence de la nuit, envahit l'espace du lieu comme les gros plans attentifs à ses gestes remplissent l'espace du cadre. Tout apparaît énorme, assourdissant, dangereux. Et ce, depuis le percement du trou dans la cellule.

Les nombreux plans fixes expriment la puissante détermination, l'envie farouche de changer la matière en destin. Ils disent aussi la terreur des uns (Gaspard) ou la sidération du regard des autres face à l'exploit physique (les yeux écarquillés de Manu dans les sous-sols). Et le professionnalisme roublard de Roland. Toujours parfaitement concentré, celui-ci n'oublie jamais de tout remettre en place après passage (barreau et gonds sciés, fermeture des portes, effaçage du plan, outil de pointage).

Il le sait, le moindre indice parle, trahit, accuse. C'est là un gage de crédibilité de l'action, et l'un des motifs de notre fascination pour sa rigueur d'exécution, la perfection de son mécanisme.

La spirale du destin

Le vaste souterrain est exploré méthodiquement, dans toutes ses longueurs. La mise en scène d'une noirceur oppressante mime la cinématographie de la traque propre au polar ou au film noir, forçant Manu et Roland (le premier sur les épaules de l'autre) à défier les lois physiques du corps et de l'espace pour se dérober à l'inspection des deux surveillants. La traque s'inverse ensuite, poussant les détenus à emprunter le même itinéraire que les gardiens. Une image se répète alors, métaphorique de leur destin et visuellement impressionnante, où l'on voit les deux hommes cheminer de dos, côte à côte dans la faible lueur de leur chandelle et, par l'effet de la fixité du cadre, disparaître au fond de l'image obscure qui se resserre sur eux, qui semble au final les engloutir (dans une sorte de fermeture à l'iris naturelle).

La scène de l'araignée, outre qu'elle stigmatise le sadisme des deux gardiens qui font d'elle un rituel ou exutoire à leur médiocrité intime et professionnelle, est aussi significative de la situation vécue par Roland et sa bande. Et notamment le gros plan expressionniste sur la toile, intercalée entre nous et le gardien (qui nous fait face), spectateur de sa propre cruauté. Nouvelle métaphore du cinéma (avec celle de l'œilleton), cette construction parfaitement symétrique, où la toile fait littéralement écran, fait de nous des indiscrets qui dévorons des yeux (comme le gardien) le destin d'hommes ici mis en abyme. Comme l'araignée avec sa toile, la prison déploie un réseau souterrain – ou vaste trou – dans lequel des hommes se débattent vainement et seront plus tard capturés et dévorés par lui. On comprend alors ici que le vrai sujet du film n'est pas l'évasion, mais la trahison.

Le trou partout

Dès la deuxième descente dans le trou, les explorateurs se font taupes, mineurs ou forçats. Agrippés à leur barre à mine qui leur sert de pioche, ils creusent, s'adaptent à l'obstacle, le contournent, pour rattraper ensuite la « veine » devant les conduire selon la typographie encore souterraine des rues à la bouche d'égout qui les régurgitera à l'air libre. Or, ces hommes carrés entre eux (d'une droiture sans faille) qui conçoivent leur plan *adroitement* ne savent pas qu'ils sont prisonniers d'un cercle. La mise en scène, ou mise en œuvre du plan, ne cesse pourtant de le scander. Quand il trace ses lignes à même le sol, Roland ne dessine pas seulement le plan carré des souterrains de la prison, il dessine la quadrature du cercle dont lui et ses frères d'évasion sont et resteront prisonniers.

Cercles ou trous sont ainsi visibles partout dans l'espace de la mise en scène. Dans la cellule, dans les souterrains et les égouts, on va, on vient, on tourne en rond. Le cercle, comme tracé à la craie sur la paroi de béton des égouts ou comme trajectoire des hommes sculptée dans l'espace du cadre, dit sa forme close sur elle-même. Un système de rondes veille sur les détenus. Le trou de l'œilleton est le judas par lequel les détenus libèrent l'espace de la contrainte (de la surveillance) et par lequel s'opère le retour du répressif et du carcéral. Les trous de serrures sont violés et les portes pénétrées en vain ; le passe-partout fabriqué par Roland ne sera pas la « clef des champs », la jouissance libératoire dont tous les objets (notons phalliques) ont été la promesse. Le trou creusé dans la cellule est une tombe pour eux (Roland et Gaspard exceptés, le film reste pudique sur le sort funeste réservé aux trois autres).



Du trou ou prison, on ne sortira pas. Ou alors fugacement, quand le couple Manu-Gaspard, enserré dans l'anneau (anus) dessiné par la bouche d'égout, voit presque le rêve se muer en réalité. Un taxi passe boulevard Arago, et c'est la liberté, la vie qui leur échappe. Hélas, cette image de liberté est un trompe-l'œil, presque une vue de l'esprit, un « faux plan » (quasi unique sur l'extérieur), une vision d'une douceur littéralement merveilleuse, hors du temps et de l'espace carcéraux, détachée du reste de la mise en scène.

PISTES DE TRAVAIL

- Qu'est-ce qu'une prison ? Règles et fonctionnement. Comment sa géographie (et celle de la cellule) se met-elle en place et quelle définition nous en donne la mise en scène ?
- Analyser les enjeux de l'évasion comme moteur d'un récit dénué de romanesque, d'effets spectaculaires propres au genre. Relever les indices préliminaires de transgression à la loi carcérale de l'interdit. Comment la mise en scène montre-t-elle les préparatifs de l'évasion ? Rôle des gestes et des longs plans fixes. Justifier les choix (pédagogiques) du cinéaste. Présence et fonction des objets-outils.
- Communication et expression du langage et des corps. Étudier le jeu des regards. Comment la mise en scène fait-elle circuler les pensées ? Importance du découpage de l'espace par le cadrage et le montage.
- Avant et après le percement du trou. Définir la tension dramatique. Décrire les galeries souterraines (lumière, silence, bruits, atmosphère...). Dire comment la mise en scène rend compte de sa géométrie, de ses frontières et de la lutte des prisonniers au travail de la matière.
- Explication sémantique et symbolique du trou. Noter la présence des cercles comme expression de la circularité du récit, et de la trahison annoncée. Analyser la scène de l'araignée et l'unique plan (28) sur l'espace de liberté ? En quoi annoncent-ils l'échec de l'évasion ?

BANDE-SON

Du bruit et du silence



PISTES DE TRAVAIL

- En prison, on entend plus qu'on ne voit. Décrire et commenter l'environnement sonore du film. Effet sur le réalisme de l'œuvre ? Justifier l'absence de musique.
- Ton et volume des voix comme expression du pouvoir et de la tension. Noter l'importance du chuchotement. Pourquoi ? Souligner le rôle du silence dans les relations entre personnages et dans l'espace obscur des galeries. Silence, voix et bruits : quels contrastes ? De quoi les coups donnés dans la matière du sol et du mur des égouts sont-ils la métaphore ?

Mille-feuilles sonore

Des bruits, un mélange de bruits divers composent la bande-son du *Trou*. Des bruits dont on ne connaît guère l'origine, puisque qu'ils émanent du hors-champ de la cellule – des couloirs et coursives de la prison –, la plupart du temps invisible. C'est donc une sorte de rumeur, plus ou moins lointaine, épaisse, métallique, aérienne, qui résonne constamment (vu la hauteur) comme dans une cathédrale.

Le mille-feuille sonore de cet espace fermé et habité par 6 000 hommes (selon le roman de José Giovanni) est le résultat d'un travail aussi soigné que celui de la mise en scène. Il est en vérité composé de coups donnés contre les murs ou le sol, d'objets cognés entre eux, de cris ou de paroles échangées, d'annonces diffusées par haut-parleurs, de sonneries, du pas des gardiens, de cliquetis de clefs, de serrures ouvertes ou condamnées, de portes qui claquent, etc. Lesquels construisent un alentour omniprésent et vivant. Ce brouhaha est à ce point important qu'il rend le plan d'évasion possible. En effet, frapper violemment le sol de sa cellule, et donc provoquer un vacarme énorme pendant la journée, ne constitue pas une atteinte à la normalité du lieu (et donc un danger pour les prétendants à l'évasion). Au contraire, il est même un élément de routine, qu'a très tôt compris Roland. Les coups donnés dans la 11-6 pourraient parfaitement être le fait d'un travail de plombiers, comme le suggère l'image des deux hommes affairés à la tuyauterie d'une cellule en 2.

Chuchotements

On est cependant frappé du contraste entre cette rumeur et l'expression feutrée des voix (qu'elles soient postsynchronisées ou prises en son direct). C'est que l'on parle bas dans la cellule ; on chuchote même comme dans un lieu de culte, préférant le langage muet des regards, non pour respecter le silence du lieu bien sûr, mais pour garantir le secret de l'évasion. Ici, les murs ont des oreilles. Celles des gardiens, mais aussi des autres détenus qui pourraient parler.

La prison n'est certes pas un lieu de culte, mais c'est au son des cloches que nous y pénétrons pour la première fois (très beau plan aérien sur les toits et les hauts murs extérieurs de la Santé). Des cloches qui, sans être question de religion, nous prient de méditer sur le destin – funeste ? – de Monseigneur et de ses compagnons de cellule qui partagent avec certains religieux la « même » réclusion. Et qui, au terme de cette parabole sur la liberté (dont la métaphysique n'est pas complètement absente), seront condamnés par la trahison de Gaspard comme figure de Judas.

Silence(s)

Quand elle n'est pas excitée par le plan d'évasion (donc par le danger et l'espoir de liberté qu'il suscite), la voix des détenus est souvent l'expression de la lassitude et de l'ennui du quotidien monotone de l'incarcération. Idem pour les gardiens quand ils ne réprimandent pas ces derniers ou qu'ils ne leur glissent pas un mot de sympathie.

La parole des hommes de la 11-6 est économe. Réduite à l'essentiel, à sa fonction utilitaire. Entre les mots, il y a le silence de la pensée et du corps qui valent mieux que la parole. Un silence chargé de faire circuler la tension dans un air toujours lourd de signification.

Les scènes de traversées nocturnes des sous-sols sont toutes quasiment muettes. À l'attaque de la géographie carcérale, les mots sont comme suspendus à l'effort du travail collectif en train de s'effectuer. La lime, le burin ou la barre à mine font hurler la matière, au rythme mécanique de l'obsession de liberté des hommes. Les coups frappés, qui nous évoquent les presses d'industrie ou certains engins de travaux publics, sont alors la musique de la fatalité en marche, la seule musique d'un film qui n'en comporte pas du tout. Un souci d'épure et d'unité qui concourt au réalisme documentaire du film.

Enfin, si le silence requis dans les souterrains est ce qui cache et protège, il est en revanche le danger qui se cache derrière la porte de la cellule, la présence sournoise des gardiens qui peuvent à tous moments faire irruption et démasquer l'imposture.

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Forage du trou

Séquence 13, de 0h31'45 à 0h41'55

L'heure est à l'action, à l'acte fondateur de l'évasion. Il faut « percer ». Et surveiller le passage des gardiens à l'extérieur de la cellule. Gaspard s'offre spontanément [1b]. Les autres, méfiants, se consultent en silence [2 et 3]. Le champ/contrechamp des visages exclut Gaspard et prend en charge la tension du groupe. Les lignes des regards se croisent, et circulent dans l'air en tout sens comme expression du doute et des questions adressées à chacun. Roland acquiesce pourtant, et distribue l'espace du cadre. Il place Gaspard à la porte, en sentinelle [6].

L'image est emblématique des enjeux du film. Nous sommes ici sur l'axe pivotant du double point de vue de la mise en scène, sur la ligne de partage entre l'espace voyou du dedans et celui répressif du dehors. Grâce au périscope, la frontière entre les deux est désormais étanche (dans les deux sens) ; la loi carcérale de l'interdit est transgressée. Gaspard, ou futur Judas qui n'a pas encore franchi le pas, se fait ici voyeur de l'extérieur de la cellule.

Gros plan subjectif sur le miroir du périscope [9] qui, introduit dans le trou de l'ocilleton, lieu (de passage) du regard, fonctionne comme un rétroviseur où se réfléchit le grand couloir central de la 11^e division. L'œil-miroir est une tour de contrôle qui offre une vision panoptique de la situation, permettant de prévenir tout danger et de libérer l'espace de la contrainte, première brèche ouverte sur la liberté.

Pendant ce temps, Roland entre en action, et s'attaque au montant métallique d'un ancien lit fixé au mur, qui doit servir de burin [13b]. Le plan rapproché sur les mains habiles du cerveau du groupe est une image récurrente du film. Cet homme au travail est le maître d'œuvre métaphorique d'un cinéma en train de se réaliser collectivement sous nos yeux. En bon metteur en scène de l'évasion, il fait alors circuler entre les mains de ses compagnons-acteurs l'outil de sa réalisation [14b]. Au cours de cette longue séquence, chaque geste est important, car nécessaire à la concrétisation de l'entreprise. Il existe donc à l'image, il a droit à son plan comme un maillon utile au montage de l'opération comme à celui du film lui-même. C'est là sa marque de fabrique, le gage de son ancrage dans le réel, et la force de son intensité dramatique. À quatre pattes et à demi couchés, Roland et Geo écartent donc les cartons du coin de la cellule où le trou doit être percé [15c]. Les corps sont en extension, à l'épreuve désormais des choses à construire ou à détruire, au travail acharné de la matière à vaincre.

Débutent un long plan-séquence (rapproché et en plongée) de près de sept minutes [17a], entrecoupé au montage de plusieurs plans sur les autres personnages, spectateurs et acteurs de l'action, permettant la circulation en parallèle de la tension dans l'espace de jeu. Sa durée et sa répétition sont les indices du temps nécessaire au percement de la dalle de béton.

À l'aide du manche d'une cuillère, Roland commence par ôter une à une les lattes du parquet, puis martèle l'idée de liberté

qui obsède et unit l'esprit des hommes de la cellule [19b]. Effrayé par le bruit, Monseigneur écarte Gaspard du périscope. Mais, face au manque d'efficacité, Manu conseille à Roland de « cogner » plus fort [22]. Le risque est grand, mais il est aussi l'unique espoir du groupe qui doit agir vite. Vaincre l'espace de l'enfermement, c'est d'abord l'emporter sur le temps. Les hommes occupent toute la largeur du plan qui est construit en diagonale, par rapport à la profondeur de champ et au degré d'intensité lisible dans les regards et les visages. Cette composition, qui a une fonction dramatique, fait porter l'essentiel de sa charge émotionnelle sur Gaspard en retrait à droite, l'œil grave dirigé sur Manu.

Plan 24 (même que 19b) : la régularité des coups donnés sur la dalle métaphorise la mécanique parfaitement huilée du plan qui se met en place. La fixité têtue du plan est au diapason de la « cogne » obsessionnelle du désir de liberté. Mais cette fixité dure aussi avec le rythme sonore, le vacarme qui dépasse largement l'espace du cadre et qui est proportionnel à l'augmentation de l'intensité dramatique, de la panique qui s'empare de Gaspard. Incapable de résister au bruit et au danger qu'il représente, celui-ci trahit sa faiblesse ; il se bouche les oreilles et ferme les yeux, désireux de s'extraire de l'aire du risque, de fuir dans le silence protecteur de la peur et de la lâcheté [29b]. Monseigneur surveille l'extérieur et peine lui aussi à garder son sang-froid devant le danger tant redouté qui s'annonce [30].

Plan 31 (même que 9) : deux gardiens ont fait leur apparition au fond du couloir. Les changements de points de vue, le découpage et la brièveté des plans précipitent alors le suspense (30 à 39). Les gars de la 11-6 vont-ils être découverts et sanctionnés ? **Plan 34** (même que 19b et 24) : Roland continue de cogner le sol tandis qu'à l'extérieur, les gardiens, sourds à son vacarme (couvert par le fond sonore des couloirs de la prison), dépassent le niveau de leur cellule [39, géométriquement inverse au plan 31].

Pendant ce temps, les hommes, héros prosaïques de leur destin, se relaient au percement du trou. Roland, Manu, Geo. Le plan [42f, même que 19 b, 24 et 34], qui se prolonge dans la durée, nous permet d'apprécier quasiment en temps réel la progression de l'entreprise et la difficulté du travail à accomplir. On entend Manu ahaner sous l'effort qui, comme le montre le plan 43b (original), est le fait du groupe. Groupe qui, par la force de sa parfaite coordination, agit comme un seul homme, dans une belle unité. Chacun appartient ici au même corps, et constitue un rouage indispensable au mécanisme de la mise en scène de l'évasion.

Enfin la béance est-elle visible [53]. Le morceau de carton enflammé jeté par Roland pour en éclairer le fond brille de l'espoir de faire de cette ouverture le passage vers la liberté. En attendant, Roland, maître dans l'art de la dissimulation, en referme méticuleusement l'entrée (à l'identique du début) après y avoir jeté tous les gravats [63].



1b



2



3



6



9



13b



14b



15c



17a



19b



22



24



29b



30



31



34



39



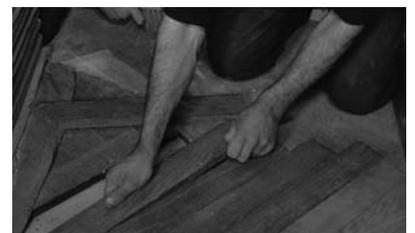
42f



43b



53



63



De l'encre à l'écran

En 1947, Jacques Becker découvre dans les journaux le récit d'une tentative d'évasion survenue à la prison de la Santé. Amateur de faits divers, il en découpe le compte-rendu, se réservant d'y revenir. Une dizaine d'années plus tard, il lit un article sur *Le Trou*, récemment publié. Intrigué par la ressemblance, il prend contact avec son auteur, José Giovanni, dont le récit « rendait un son authentique que l'on ne rencontre pas souvent. »² L'homme connaît en effet son sujet : il a été incarcéré durant onze ans pour trois affaires différentes (1945-1956)³. *Le Trou* est son histoire. On connaît la suite. Après leur entrevue, Becker décide d'adapter le roman.

L'esprit du roman

Le cinéaste sait que pour rendre son geste vraisemblable, il doit s'appuyer autant sur l'appareil documentaire de l'œuvre que sur une distribution d'acteurs inconnus du public. Il lui faut également s'écarter de la cinématographie classique (des studios) pour faire (son) cinéma, et ainsi coller au bloc de rocaïlle brute du roman. Lequel use d'un style économe, direct, tendu jusqu'à la raideur, au plus près de l'ambiance rude de la prison et des rapports ténus entre détenus. Les formules ont la poésie pince-sans-rire, saugrenue, baroque, simple et prétentieuse des hommes qui croient en la puissance virile des mots.

Giovanni participe à l'écriture du scénario, et avec son compagnon et cerveau de l'opération, Jean Keraudy (Roland), il est régulièrement interrogé sur des questions techniques. Ce faisant, Becker comprend que, bien dirigé, Keraudy pourrait être le supplément d'âme de son projet. Sollicité, l'ex-« roi de l'évasion » accepte de jouer son propre rôle à l'écran. Au final, il est la tête, les mains, mais aussi la voix, le « timbre » du film. Keraudy est au diapason des mots du livre. Son ton âpre, son jeu sans fard, sa présence massive, qui apparaît vite comme une évidence, prennent en charge une part importante du naturel, du climat réaliste de l'œuvre.

Au final, le film s'avère *fidèle* à la lettre et à l'esprit du roman. L'intrigue est respectée, les dialogues succincts sont la plupart du temps empruntés au texte, la tension qui règne dans la cellule est savamment recréée. Pour autant, Becker choisit d'ignorer tout ce qui touche à l'imaginaire des détenus, tout ce qui relève de la chair du récit, de son lyrisme poétique (les rêves de femmes et de liberté). Il travaille le roman jusqu'à l'os et n'en retient qu'une ligne scénaristique dépouillée, entre décorum (règles et vie de la prison) et préparation de l'évasion.

Le metteur en scène choisit par conséquent de ne pas (ou peu) sortir de la cellule et de ses sous-sols. Tension rime alors avec concentration de l'action. Pas de visite au Palais de justice, comme c'est le cas pour Manu en milieu de roman. Pas de flashback ou « échappée dans le temps » non plus, qui aurait nui à l'unité dramaturgique et à ses enjeux. Le réalisateur se désintéresse également des conditions d'hygiène d'incarcération.

La figure du traître

Mais plus important que cela, Becker opte pour des choix actantiels différents. Au début du roman, Manu arrive de Fresnes, et le groupe est déjà soudé. Seul un certain Jarinc qui, détesté de tous, fait obstacle au plan d'évasion. Bientôt libéré, tout semble alors possible. Le texte attire donc l'attention sur ce dernier, et la détourne de Gaspard (Willman dans le roman) à qui le narrateur n'accorde qu'un intérêt distrait. Toujours à la périphérie du groupe, le Judas n'aura d'ailleurs qu'une existence limitée, élément sans importance d'un récit presque oublié de sa présence, mais confiant en son coup de théâtre final. Au mieux, Gaspard n'existe-t-il que dans le vague mépris des autres. Giovanni, ancien bandit lui-même, préfère parler de la loyauté entre voyous, de la confiance virile qui cimente le groupe.

Becker, et c'est là ce qui l'a poussé à adapter le livre, est en revanche fasciné par la présence de celui qui fait basculer la belle aventure dans la tragédie. « S'il n'y avait pas eu ce problème, je n'aurais pas tourné le film », déclare-t-il à *Arts* en 1959⁵. On le sait depuis *Goupi Mains Rouges* et son héros Tonkin, la figure du traître le passionne (Leca dans *Casque d'or* ou Angelo dans *Touchez pas au grisbi*). Pour cela, il réécrit le personnage de Gaspard, au grand dam de Giovanni, et lui donne autant d'importance qu'à Manu. Il le place au centre de son dispositif, et en fait un être veule, soumis, sans cesse désireux de séduire et de plaire (au directeur, à ses codétenus). Il lui invente une relation adultère avec sa belle-sœur, comme signe de sa duplicité. Cependant, il ne le méprise pas ni ne le condamne à la fin. Pire. Il le plaint pour « son côté maudit »⁶, sa monstruosité qui le place hors du monde des hommes.

1) Claude Naumann, *Jacques Becker*, Paris, Bibliothèque du Film, coll. Ciné-regards, 2001.

2) Jean Queval, *Jacques Becker*, éd. Seghers, 1962.

3) Lire « Infos », p. 20.

4) Lire « Genèse », p. 4.

5) Jean Queval, *Jacques Becker*, op. cit.

6) *Ibid.*



Un condamné à mort s'est échappé, de Robert Bresson (1956).

Le film d'évasion

Pour une définition

Un récit d'évasion est d'abord une affaire d'enfermement, de privation de liberté. C'est pourquoi, nonobstant les causes qui expliquent cet emprisonnement, les motifs de l'évasion apparaissent toujours légitimes aux yeux du spectateur. Ce dernier voit dans les efforts du personnage à s'extirper de sa situation méprisante une volonté admirable à regagner sa dignité, sa condition d'être libre, part inaliénable de son humanité. Or, comme ces efforts sont souvent un défi à l'autorité qui l'opprime, le héros doit faire preuve d'astuces et trouver en lui les ressources physiques et intellectuelles à la hauteur de son désir. Artisan de sa propre reconquête, celui-ci doit savoir se réinventer, construire un autre possible à lui-même. Il lui faut donc apprendre à tromper les règles qui l'asservissent, les lignes qui le limitent, les hommes qui le surveillent. Souvent aidé de complices, il devient maître dans l'art du mensonge et de la duplicité.

L'évasion est figure de passage. Elle est un espace-temps, un tour de force vers un ailleurs rêvé, forcément meilleur. Sans être à proprement parler un sous-genre du film d'action, elle est en revanche parfaitement codée. Elle possède sa géographie, son urgence, ses objets et ses motifs tels que la fuite par effraction d'un milieu clos (avec ou sans arme), l'acte de dissimulation (déguisement, diversion...), l'union du groupe (souvent avec leader), le recyclage des objets en outils, le corps au travail de la matière et, bien sûr, l'exercice de la traque sans quoi la dramaturgie (à fort suspense) ne remplirait pas totalement les attentes.

De la simple scène au film d'évasion

L'histoire du cinéma est riche de ces scènes d'évasion qui ne représentent parfois qu'une étape dans la trajectoire chaotique du héros (*Mesrine : L'instinct de mort*, Jean-François Richet, 2008). Donnant lieu à quelques enjeux de mise en scène (*Un prophète*, Jacques Audiard, 2009), l'évasion est souvent le morceau de bravoure d'un récit longtemps tendu vers elle (*Évasion*, Mikael Hafstrom, 2013). Symbole de lutte, elle participe à la dénonciation de la barbarie des bagnes américains dans *Je suis un évadé* de Mervyn LeRoy (1932) et, dans *La Grande illusion* de Jean Renoir (1937), elle cristallise l'esprit de résistance et de solidarité par-delà les classes sociales, vraie prison de chacun selon l'auteur. Jean-Pierre Melville en fait, quant à lui, l'expression de l'instinct de survie face au désespoir dans *L'Armée des ombres* (1969). Dans certains films, en revanche, elle survient sans coup férir et est quasiment escamotée au regard

du temps filmique passé dans l'univers carcéral (*THX 1138*, George Lucas, 1971 ; *Midnight express*, Alan Parler, 1978). Nombre d'opus préfèrent se concentrer sur la chasse à l'homme qu'elle déchaîne, tantôt sur un registre tragique (*La Poursuite impitoyable*, Arthur Penn, 1966 ; *Runaway train*, Andreï Konchalovsky, 1985), tantôt sur un registre tragi-comique (*Down by law*, Jim Jarmush, 1986 ; *O'Brother*, Joel et Ethan Coen, 2000).

Tragi-comique, c'est déjà sur ce ton que le burlesque américain fait d'elle le principe de courts métrages entiers où des héros tels que Stan Laurel dans *Prisonnier* (Percy Pembroke, 1924) ou le même, flanqué de son compère Oliver Hardy, dans *L'Année du second centenaire* (Fred L. Guiol, 1927), cherchent par tous les moyens à s'enfuir de leur geôle. Idem pour Charles Chaplin dans *Charlot s'évade* (C. Chaplin, 1917) ou Buster Keaton dans *Malec champion de golf* (B. Keaton et Edward F. Kline, 1920). Quelques longs métrages seulement prennent l'évasion pour moteur du récit comme *Le Trou*. C'est le cas de *L'Évadé d'Alcatraz* de Don Siegel (1979) qui reprend quelques procédés du film de Jacques Becker, *Papillon* de Franklin J. Schaffner (1974) où l'évasion devient une obsession mortifère menant à la folie, ou encore *Les Évadés* de Franck Darabont (1994) qui en fait le prétexte à la rédemption du héros. Robert Bresson métaphorise dans *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) et voit en la lutte acharnée contre la matière le moyen à une élévation spirituelle, une sublimation de l'être. Dans cette œuvre dépouillée comme *Le Trou*, les gestes acquièrent une force et une densité extraordinaires.

Après le bain et la prison, le camp de prisonniers. C'est en effet de là que l'on s'évade dans *Stalag 17* de Billy Wilder (1953) et *La Grande évasion* de John Sturges (1963). Les détenus ne sont cependant plus coupables. Dans le premier, l'évasion d'un groupe d'officiers américains est menacée par la présence d'un traître. Tourné en plein maccarthysme, le film est le reflet de la chasse aux sorcières d'alors. Il offre aussi une réflexion nuancée sur le groupe et ses méfaits sur l'individu. Dans le second, quelque 250 officiers tentent de s'enfuir par un long tunnel (figure du passage par excellence avec les murs et les toits). Au-delà des différences de cultures, l'union fait ici la force. Des scènes méticuleuses alternent aussi avec le grand spectaculaire hollywoodien.

Bibliographie

José Giovanni, *Le Trou*, Paris, Gallimard, coll. Série Noire, 1957.
 Emmanuel Girard, *Le trou de Jacques Becker*, Paris, L'Harmattan, coll. Sang Maudit, 2011.
 Claude Naumann, *Jacques Becker*, Paris, Bibliothèque du Film, coll. Ciné-regards, 2001.
 Valérie Vignaux, *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté*, Liège, Éditions du Céfal, 2000.
 Roger Taillieur, *Viv(r) le cinéma – « Le tout sur Le trou »*, Arles, Institut Lumière / Actes Sud, 1997.
 Jean-Louis Rey, *Jacques Becker ou la fausse évidence*, Lyon, Aléas, 1995.
 Jean Queval, *Jacques Becker*, Paris, Seghers, 1962.
Le Trou, *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 13, 15 mars 1962.
 Olivier Curchod (dir.), *Dossier Jacques Becker, Positif*, n° 608, octobre 2011.

Vidéographie

Goupi Mains Rouges, Casque d'or, Touchez pas au grisbi, Montparnasse 19 de Jacques Becker.
Un condamné à mort s'est échappé de Robert Bresson.
L'Évadé d'Alcatraz de Don Siegel.
Papillon de Franklin J. Schaffner.
Stalag 17 de Billy Wilder.
La Grande évasion de John Sturges.
Je suis un évadé de Mervyn LeRoy.
La Grande illusion de Jean Renoir.
Down by law de Jim Jarmush.
O'Brother de Joel et Ethan Coen.
THX 1138 de George Lucas.

La prison de la Santé

Inaugurée en 1867, la prison de la Santé, qui doit son nom à la proximité de l'ancien hôpital de la Santé devenu hôpital Saint-Anne, est le dernier centre de détention intra-muros de Paris. Elle se situe sur le site d'un ancien marché au charbon dans le XIV^e arrondissement, à l'est du quartier de Montparnasse.

La prison de la Santé est une maison d'arrêt, non une centrale : elle n'abrite que des prévenus en instance de jugement ou des condamnés à de courtes peines. Elle comprend un millier de cellules réparties en cinq longs bâtiments rayonnant à partir d'un noyau central, et d'une aile de quatre étages construite le long de la rue Messier. Pour des questions de sécurité, les prévenus sont répartis selon leurs origines ethniques et géographiques. Un quartier dit « V.I.P. » est réservé aux bandits célèbres et/ou hommes publics tels que Bernard Tapie ou Xavier Niel qui y ont été écroués ces dernières années. D'une capacité d'accueil de 920 places, elle a compté jusqu'à 2 000 prisonniers (voire 6 000 en 1947, selon *Le Trou* de José Giovanni), et elle a été le lieu des exécutions capitales jusqu'au début des années 1970. Sorte de prison dans la prison, la Santé a aussi longtemps été dotée d'un Quartier de Haute Sécurité (QHS), où les prisonniers étaient mis à l'isolement et surveillés nuit et jour (comme dans *Le Trou*).

Malgré l'insalubrité des lieux – laquelle a motivé une fermeture annoncée pour l'été 2014 jusqu'en 2019 –, la Santé n'est pas, aux dires des détenus et surveillants, la « pire » des prisons. L'atmosphère y est globalement moins tendue. Plusieurs raisons à cela : l'âge des prévenus plus élevé qu'ailleurs (donc moins de bruits, et de tensions) ; sa taille relativement modeste par rapport à certains établissements comme Fleury-Mérogis (3 500 détenus environ) ; son organisation spatiale en d'immenses coursives quand les prisons modernes privilégient les petits espaces cloisonnés ; sa localisation dans le tissu urbain facilitant les visites alors que les prisons récentes sont largement excentrées.

De fait, la présence des bénévoles et avocats y est plus nombreuse. Une certaine tolérance dans la circulation des prisonniers, relevée par le Contrôleur Général des Lieux de Privation de Liberté (CGLPL), favorise également les contacts. Un rajeunissement du personnel de surveillance a aussi contribué à apaiser les relations entre gardiens et détenus. Pour toutes ces raisons, la Santé, qui n'est pas non plus une prison modèle (y en a-t-il ?), se distingue encore pour son faible taux d'agressions et de suicides (un seul en 2013). Enfin, si la Santé a accueilli des « hôtes » célèbres (Guillaume Apollinaire, Jean Genet, Maurice Papon...), elle a aussi été le théâtre d'évasions spectaculaires comme celle de Jacques Mesrine et de deux comparses (grâce à l'aide de gardiens) en 1978 ou celle de Michel Vaujour par hélicoptère en 1986.

Les acteurs du film

Michel Constantin (1924-2003) – Geo

Né à Boulogne-Billancourt, Constantin Hokloff commence à travailler comme ouvrier à la Régie Renault, puis monte une affaire d'aiguilles à tricoter. International de volley-ball à la fin des années 1940, il entre ensuite au journal *L'Équipe* où il reste durant quinze ans. C'est d'ailleurs grâce à son club où il s'entraîne avec Jean Becker qu'il est engagé à 35 ans pour le rôle de Geo dans *Le Trou*. Dès lors, ce grand dégingandé à la « gueule » cabossée va enchaîner les rôles de « durs » (au cœur tendre), excellents « seconds couteaux » du cinéma français des années 1960-1970.

C'est en 1965 dans *Les Grandes gueules* de Robert Enrico que sa dégaine nonchalante, sa voix traînante et son accent parigot s'imposent au public. Suivent entre autres *Ne nous fâchons pas*, de Georges Lautner (1966), *La Loi du silence* de José Giovanni (1967), *Le Deuxième souffle* de Jean-Pierre Melville (1967), *La Fiancée du pirate* de Nelly Kaplan (1969), dans le rôle d'un chaleureux VRP (pirate ?) ami de la fiancée, *Un condé* d'Yves Boisset (1970), *Il était une fois un flic* de G. Lautner (1972).

Sur le déclin à la fin des années 1970, Constantin est redécouvert par la jeune génération de réalisateurs de polars et on le retrouve notamment dans *Tir groupé* (1982) et *La Baston* (1985) de Jean-Claude Missiaen.

Marc Michel (1932) – Gaspard

Né à Montreux, il est surtout l'acteur du jeune Jacques Demy, de *Lola* (1961), qu'il tourne dans la foulée du *Trou*, aux *Parapluies de Cherbourg* (1964). Inoubliable Roland Cassard ! Son physique poli et fiévreux, sa voix posée, son sourire étudié, sa fragilité toute intellectuelle en faisait le jeune premier en parfait et délicieux décalage avec l'univers savamment frivole de Demy. Un peu sous-employé ensuite, il apparaît notamment dans deux films d'André Cayatte, *Les Chemins de Katmandou* (1969) et *Il n'y a pas de fumée sans feu* (1973).

Philippe Leroy-Beaulieu (1930) – Manu

Parisien d'origine, il débute lui aussi dans *Le Trou*, puis s'oriente vers l'Italie où il mènera carrière. Acteur chez Mauro Bolognini et Sergio Corbucci, on le retrouve dans une foule de petits rôles plus ou moins marquants.

Raymond Meunier (1920-2010) – Monseigneur

Né à Fontainebleau, il est de ces figures familières du cinéma français, dans le style de Julien Carette, jovial et chaleureux. Débutant en 1947 dans *Miroir* de Raymond Lamy, cet acteur tout en rondeur sympathique a tourné sous la direction d'Henri-Georges Clouzot, José Giovanni, André Cayatte, et dans sept films de Georges Lautner.

Jean Keraudy (1920-2001) – Roland

De son vrai nom Roland Barbat, ce natif de Boulogne-Billancourt s'est évadé de prison à diverses reprises. En 1947, il est le compagnon de cellule de José Giovanni avec qui il tente de s'échapper. *Le Trou* est leur histoire.

José Giovanni (1923-2004)

La vie de José Giovanni (de son vrai nom Joseph Damiani) pourrait être celle d'une série noire qui vire progressivement à la *success-story* bourgeoise. En vérité, tout commence plutôt bien. La richesse du père permet au jeune José, né à Paris, de mener une existence aisée. Il fréquente les bons établissements parisiens, mais la crise de 1929 le contraint à arrêter ses études. Il fait alors divers métiers manuels. Pendant l'Occupation, il fréquente le milieu des voyous de Pigalle et devient membre du parti collaborationniste (PPF) de Jacques Doriot. Loin donc des actions de résistance revendiquées... À cette affaire s'en ajoutent deux autres sordides (rançonnage et meurtres) qui lui valent d'être condamné à mort. Écroué en 1945, il tente de s'évader de la Santé en 1947 et est gracié en 1956. Il entame alors une carrière de romancier. Après *Le Trou*, il écrit *Le Deuxième souffle* et *Classe tous risques* pour la Série noire, tous deux inspirés de son expérience avant et après son incarcération, et respectivement adaptés au cinéma par Claude Sautet (1960) et Jean-Pierre Melville (1966). À chaque fois, Giovanni collabore à l'écriture du scénario. Et c'est presque naturellement qu'il entreprend de mettre lui-même en scène un de ses romans, *La Loi du survivant* en 1966.

Ses films, comme ses romans, sont imprégnés de son expérience de la pègre où règne une atmosphère idéalisée de gangsters soudés par une amitié virile. De facture conventionnelle, ils sont néanmoins habités par un désir de véricité et de précision. L'imagerie à l'américaine de la réalisation attire les plus grands acteurs de l'époque qui, comme Lino Ventura dans *Les Rapaces* (1968), voient là l'occasion de soigner leur profil de durs à cuire du cinéma. Sa thématique est unique et récurrente : flics, voyous, braquages, cavales, poursuites... Le tout usé parfois jusqu'à la corde. En 1969 pourtant, Giovanni offre avec *Dernier domicile connu* un intéressant portrait de flics ambigus. *Où est passé Tom ?* en 1971, avec l'excellent Rufus en tête d'affiche, est injustement ignoré. Puis, c'est l'admirable plaidoyer contre la peine de mort de *Deux hommes dans la ville* (1973), avec Alain Delon et Jean Gabin. *Le Gitan* (1975), et notamment *Le Ruffian* (1983) tourné entièrement au Canada, peinent quant à eux à dissimuler la banalité du scénario sous les efforts plastiques. En 1979, Giovanni s'empare de l'affaire Spaggiari, un casse de banque par les égouts de la ville de Nice. C'est *Les Égouts du paradis*, qui reprend le principe du *Trou* sans en trouver l'intensité.

C'est au total quinze films de cinéma (en plus de l'écriture de quelque vingt livres et trente scénarios) que José Giovanni réalisera au cours de sa carrière. Loin de bouleverser le paysage du cinéma français, il restera toutefois un bon pourvoyeur de scénarios policiers et un honnête artisan, parfait reflet d'une époque où les convictions prévalaient parfois sur l'esthétique.

Presse

Une œuvre « incritiquable »

« On peut parler aujourd'hui non plus de talent minutieux mais de génie, c'est-à-dire du triomphe de quelque chose d'unique et d'absolu que les autres cinéastes n'ont pas encore atteint : une totale simplicité alliée à une justesse de ton sans défaillance. Des regards précis, des gestes vifs, des visages vrais contre des murs neutres, une diction archi-naturelle. Les cinq détenus du *Trou* avancent vers la liberté en même temps que Becker avance vers la poésie c'est-à-dire vers l'apparence du documentaire pur. »
François Truffaut, *France-observateur*, 24 mars 1960.

Plus grand film français de tous les temps

« [...] sa maîtrise, sa maturité, lui dictèrent un film immense, où tous les aspects essentiels de l'homme allaient être traités : la dignité, le courage, la fraternité, l'intelligence, la noblesse, le respect et la honte [...]. Combien faudrait-il de pages pour énumérer les merveilles de ce chef-d'œuvre, de ce film que je considère – et là je pèse bien attentivement mes mots – comme le plus grand film français de tous les temps ? »
Jean-Pierre Melville, *Les Cahiers du cinéma*, n° 107, mai 1960.

Un film testamentaire

« On a beaucoup dit que *Le Trou* était un film d'objets. Il est vrai que le plus minuscule accessoire, décrit avec la plus extrême précision, peut jouer un rôle capital [...] Sobriété, rigueur, efficacité, tels sont les termes dont on peut user pour qualifier ce film posthume dont il n'est pas exagéré de dire qu'il est un testament. »
Georges Charensol, *Les Nouvelles littéraires*, 31 mai 1960.

Vers la liberté

« *Le Trou* est un film extraordinaire, qui ne ressemble à rien [...]. L'homosexualité est au cœur de ce film, mais d'une façon tout à fait étrange, quelque part entre Melville et Hawks, entre l'idéal fraternel et la simplicité des corps intacts. Ce qui nous semble extraordinaire, c'est que le regard de Becker soit, à la fin des années cinquante, le plus ouvert possible, le plus attentif, le moins normatif [...]. C'est la liberté qui est visée (et atteinte le temps d'un plan sublime via les égouts) et non pas le salut individuel (via la libération). »
Serge Daney, *L'exercice a été profitable, monsieur*, P.O.L., 1983.

Chef-d'œuvre !

« Chaque détail, chaque geste porte son poids de vérité, et les techniques utilisées pour préparer l'évasion sont exposées étape par étape. La mise en scène est d'une simplicité et d'une rigueur étonnantes ; le montage est un véritable élément de l'écriture cinématographique, et les images de Ghislain Cloquet rendent avec justesse l'atmosphère de l'univers carcéral. Un chef-d'œuvre. »
Jacques Siclier, *Télérama*, 8 novembre 2008.

Générique

Titre original	<i>Le Trou</i>
Production	Play-Art, Filmsonor (Paris), Titanus (Rome)
Producteur	Serge Silberman
Dir. prod.	Georges Charlot et Jean Mottet
Réalisateur	Jacques Becker
Ass-réalisateur	Jean Becker
Scénario	Jacques Becker, José Giovanni et Jean Aurel d'après le roman de José Giovanni, <i>Le Trou</i>
Photo	Ghislain Cloquet
Cadreur	Gilbert Chain, assisté de Jean Chiabaut et François Lauliac
Son	Pierre Calvet, assisté de Maurice Dagonneau et Jean Bareille
Illustration sonore	Pierre Arthuys (Tadié-Cinéma)
Décor	Rino Mondellini, assisté de Jean Taillandier et Paul Moreau
Montage	Marguerite Renoir, assistée de Geneviève Vaury
Accessoiriste	René Albouze
Scripte	Sophie Cloquet
Régie générale	Paul Laffargue
Interprétation	
<i>Roland Darbant</i>	Jean Keraudy
<i>Claude Gaspard</i>	Marc Michel
<i>Manu Borelli</i>	Philippe Leroy-Beaulieu
<i>Vosselin dit « Monseigneur »</i>	Raymond Meunier
<i>Geo Cassid</i>	Michel Constantin
<i>Bouboule</i>	Eddy Rasimi
<i>Dir. de la prison</i>	André Bervil
<i>Brigadier Grinval</i>	Jean-Paul Coquelin
<i>Nicole</i>	Catherine Spaak
<i>Un détenu</i>	Dominique Zardi
<i>Un détenu</i>	Gérard Hernandez
<i>Un gardien</i>	Paul Préboist
<i>Un gardien</i>	Raymond Bour
<i>Un gardien</i>	Marcel Rouzé
<i>Un plombier</i>	Jean Minisini
Film	Noir et blanc
Format	35 mm (1/1.66)
Son	Mono
Durée	2h12'
Pays	France
Visa	21 353
Distributeur	Cinédis
Sortie France	18 mars 1960

RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Philippe Leclercq, enseignant et critique de cinéma.



www.transmettrelecinema.com

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Avec la participation
de votre Conseil général

ministère
éducation
nationale



Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE



CNC