



LOIN DES HOMMES

DE DAVID OELHOFFEN

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA EN RÉGION PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR



ATOMES CROCHUS

De la petite couronne en Ile-de-France, semée d'entrepôts et peuplée de piliers de bars (*Nos Retrouvailles*, 2006), à l'énorme cité des Lilas constituée d'immenses tours reliées souterrainement (*Frères Ennemis*, 2018), David Oelhoffen filme des lieux en marge du centre, des périphéries qu'une épaisse frontière isole des centres. *Loin des hommes* ne déroge pas à cette règle. Comme son titre l'indique, le film fait de l'environnement du personnage principal, un instituteur nommé Daru, un monde imperméable aux événements des hommes et à leur Histoire. Le plateau de l'Atlas, où il s'est retiré, pourrait ne rien savoir de l'insurrection qui déchire l'Algérie si les événements ne venaient à lui sous forme de nouvelles, données par les gendarmes qui lui rendent visite, et de missions, comme celle qu'il s'apprête à vivre en acheminant un prisonnier à Tinguit. A l'image de cet enseignant maîtrisant toutes ces langues le français, l'espagnol et l'arabe, les personnages de David Oelhoffen sont des marginaux chez les marginaux : d'éternels étrangers coupables aux yeux des hommes de se tenir au carrefour des langues, des cultures et des mondes, sans volonté de prendre parti. Dès lors, rien d'étonnant dans l'idée qu'Oelhoffen adapte Albert Camus. Ce positionnement universel fut justement celui de l'Homme de lettres, à qui certains reprochèrent de ne pas suffisamment se positionner en faveur ou en défaveur de la Guerre d'Algérie. Français en Algérie puis étranger à Paris, adulé puis rejeté par les intellectuels de son temps (en particulier Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir), la figure clivante de Camus se reflète dans le Daru polyglotte réécrit par Oelhoffen, d'après une nouvelle de l'écrivain. L'esprit d'Albert Camus ne pouvait que s'entendre avec le cinéma de David Oelhoffen, chez qui le point de vue appartient tou-

jours à cet Autre, qui a pour particularité non pas d'être un étranger – au sens de celui qui viendrait d'ailleurs – mais d'être le semblable de tous les hommes, et donc, tous les hommes en même temps. « La grande valeur de l'homme, c'est l'homme lui-même », aimait citer Camus d'après Anatole France – une phrase qui irait comme un gant au cinéma de David Oelhoffen.



CAMUS ET LE CINÉMA

Loin des hommes a pour point de départ une nouvelle d'Albert Camus, *L'Hôte*, issue d'un recueil de récits courts paru en 1957, intitulé *L'Exil et le Royaume*. A la lecture, si l'histoire semble naturellement se prêter à une adaptation pour l'écran, avec son décor de Western méditerranéen, la relation compliquée entre Camus et le cinéma interdit de parler d'évidence. Comme d'autres écrivains de sa génération, à l'image de Sartre et Beauvoir, qui donnaient leur préférence inconditionnelle à la littérature, la philosophie et au théâtre, Camus n'a jamais tenu le 7ème art en très haute estime. Cette atmosphère peu propice aux rapprochements aura pour conséquence de ne donner lieu à aucun lien concret entre Camus et le cinéma, malgré de nombreuses occasions. Après sa mort en 1960, l'œuvre d'Albert Camus ne connaîtra pas un destin plus fructueux sur grand écran. Un exemple, le plus éloquent : l'adaptation de *L'Étranger* par Luchino Visconti sortie en 1967, est considérée comme l'un des plus grands fiascos de l'histoire. Seuls Michelangelo Antonioni et les frères Coen parviendront à louvoyer avec la malédiction « Camus » en s'inspirant librement de son œuvre, respectivement dans *Profession Reporter* (1975) et *The Barber* (2001), dont le style sobre et l'absurdité puisent de l'aveu de leurs auteurs aux sources de *L'Étranger*. C'est dire si la tâche s'annonçait facile pour David Oelhoffen, lequel prendra finalement la décision d'adapter librement la nouvelle d'origine, et même de la compléter tant elle demande, à certains endroits, un évident travail d'humanisation des personnages. Sous sa plume, celui qui est simplement nommé « l'Arabe » devient ainsi « Mohamed », un personnage taiseux dont les motivations s'éclairent peu à peu ; et de simple Français d'Algérie, Daru devient le fils d'agriculteurs d'origine espagnole. Ainsi, plus le récit progresse, plus il s'émancipe de la nouvelle d'origine, plus se réduit l'antagonisme de départ entre Daru et Mohamed. Chaque étape ajoutée par le cinéaste vise

à estomper les différences pour révéler leur gémellité, sur laquelle s'élèvera finalement un sentiment de fraternité totalement absent de *L'Hôte*.

UN WESTERN MÉDITERRANÉEN

Alors que l'action se situe dans l'Algérie insurrectionnelle des années 1950, *Loin des hommes* ne cesse de faire des clin d'oeil au genre cinématographique du Western. Du désert à l'omniprésence des chevaux, des armes à feu aux règlements de compte en passant par l'absence de traces de modernité, le film de David Oelhoffen multiplie les références à ces films de cowboys érigés en classiques du cinéma américain. Comme *Loin des hommes*, le Western avait pour motifs récurrents «la frontière» (celle du nouveau monde, celle aussi au-delà de laquelle la civilisation ne règne plus) et «l'autre», «le sauvage», incarné historiquement et dans les films par «l'indien d'Amérique». Comme dans le Western, qui abandonna au tournant des années 1960 cette vision réductrice et systématiquement agressive de l'indien au profit d'un traitement plus humain, voire empathique, *Loin des hommes* transfigure l'image du prisonnier aux yeux de Daru. «D'Arabe» anonyme et renvoyé à sa supposée inculture, il deviendra «Mohamed», un homme dont la sagesse et l'humilité conduiront Daru à réviser son jugement, et même à le prendre en amitié. En outre, David Oelhoffen a fait appel pour la bande-son du film aux célèbres Nick Cave et Warren Ellis, compositeurs révélés pour leur travail au cinéma dans *L'Assassinat de Jesse James par le lâche Robert Ford* de Andrew Dominik, un western moderne et crépusculaire d'une grande sophistication stylistique. Convoquer

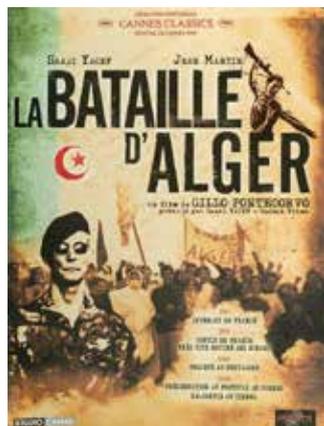


le Western, son imagerie et sa musique ici, c'est assumer de faire entrer l'Algérie, ses paysages et sa Guerre, dans la grande histoire du cinéma. Après tout, pourquoi cet épisode historique peu raconté, et peu montré au cinéma, ne bénéficierait-il pas, à son tour, du romanesque et du grandiose des épopées hollywoodiennes ?

DE L'ÉTRANGER À LA FRATERNITÉ

Loin des hommes présente les caractéristiques classiques d'un récit d'initiation. Celle en l'occurrence du personnage de Mohamed, qui de spectre déjà condamné, reprend goût à la vie par l'entremise d'une force bienveillante. Daru, en pédagogue, aurait donc inculqué la valeur de l'existence humaine à Mohamed, devenu au fil de leur aventure l'équivalent d'un élève. Or, si *Loin des hommes* se contentait de cette finalité, on voit bien à quel écueil se heurterait le film : celui d'une initiation paternaliste, à sens unique. Ce que le film n'ignore pas, car en miroir de l'initiation de Mohamed, c'est aussi celle de Daru qui nous est racontée. Le film, en effet, semble envoyer cet idéaliste confiné dans son Jardin d'Eden faire l'épreuve du monde réel, lequel se révélera aussi conflictuel et sanglant que celui qu'il avait quitté au sortir de la Seconde Guerre Mondiale (Daru est un ancien soldat). Si Mohamed saura tirer les fruits de son voyage en compagnie de l'instituteur, chaque épreuve de leur périple est surtout l'occasion pour Daru de voir son pacifisme se fracasser contre le chaos du monde. Planter la graine du savoir ne suffit pas à faire pousser en l'homme le sens de l'humanité, semble lui dire le film, encore faut-il avoir le goût de ce que l'on enseigne. Le premier élève de ce périple, c'est

Daru, qui au contact des hommes doit réapprendre à les aimer. C'est là qu'entre en scène Mohamed : car de la théorie du pacifisme à la pratique de l'amitié, c'est plutôt Mohamed qui fait renouer Daru avec son humanité – et non l'inverse. L'amitié trouvée en Mohamed offre en effet à l'instituteur l'opportunité de se redécouvrir. Plus précisément : de deviner dans cet étranger le reflet improbable de son humanité. Ainsi le film suggère-t-il à plusieurs reprises leur gémellité, comme dans cette première scène de repas, à l'école, où ils effectuent mutuellement un geste rituel. L'un se verse un peu d'eau dans la main, l'autre se signe, mais la différence des chorégraphies ne suffit pas à masquer l'évidence d'un effet miroir. La beauté du film repose ainsi sur la métamorphose de Mohamed, qui dans les yeux de Daru passe de « l'autre » au « même », de l'enfant au frère (« Roya », disent ici les arabes lorsqu'ils se parlent en amis).



LA GUERRE D'ALGÉRIE DANS LE CINÉMA FRANÇAIS

En choisissant d'adapter *L'Hôte*, David Oelhoffen s'attaque à deux maudits du cinéma français : Albert Camus, donc (lire ci-dessus – « Camus et le cinéma »), mais aussi la Guerre d'Algérie (1954-

1962). Cette dernière fait l'objet d'allusions dès les années 1950, dans des films systématiquement interdits de sortie, puis au cours des années 1960 dans le cinéma d'auteur notamment (*Le Petit soldat* de Jean-Luc Godard – censuré trois ans pour cette raison –, *Murielle ou le temps d'un retour* d'Alain Resnais, *Les Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy), avant que des films des années 1970 en fassent leur sujet principal (*Avoir vingt ans dans les Aurès* de René Vautier, *R.A.S* d'Yves Boisset, *La Question* de Laurent Heynemann, *Le Crabe-tambour* et *L'Honneur d'un capitaine* de Pierre Schoendoerffer). Un film en particulier restera

dans les mémoires : *La Bataille d'Alger* (1968) de Gillo Pontecorvo, dont le destin tumultueux suffit à rendre compte de la difficulté à parler de la Guerre d'Algérie au cinéma. Le film fut censuré pendant 38 ans, n'obtenant son autorisation définitive de sortie qu'en 2004. Son traitement frontal de l'événement, dans un style réaliste, visait à combler un manque d'images et d'informations relatives à cette guerre. Un demi-siècle plus tard, *Loin des hommes* s'inscrit à l'extrême opposé de cette démarche. Le film montre moins la guerre que l'acte de s'en extraire en prenant de la hauteur, jusqu'à ce que ses raisons ne forment plus qu'une clameur absurde. Ainsi, lorsque Daru et Mohamed évitent le chemin principal de Tinguit en prenant par les cols, l'adhérence difficile des flancs de la montagne signale l'extrême précarité de leur neutralité, et combien ce chemin de traverse réclame de l'équilibre. Cette ascension et la glissade forment la principale métaphore du film : prendre de la hauteur en temps de guerre, résister aux passions, relève du funambulisme. Un art qui était celui de Camus, et dont l'enseignement imprègne le style de *Loin des hommes*.

Soutenu
par

