



LOIN DES HOMMES

DE DAVID OELHOFFEN

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

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

LOIN DES HOMMES

David Oelhoffen

Fiche technique et synopsis	p 02
Le réalisateur	p 04
Camus et le cinéma	p 06
La Guerre d'Algérie au cinéma	p 08
Découpage narratif	p 10
Récit	p 11
Mise en scène	p 13
Séquence	p 14
Filmographie & bibliographie	p 17
Critiques	p 18

Édité par Cinémas du sud & tilt

Directeur de la publication : Joël Bertrand

Rédacteur en chef : Vincent Thabourey

Rédacteur : Adrien Dénouette

Coordination éditoriale : Nadia Crespin

Révision : Émelyne Guillier

Crédits

Loin des hommes © 2014 Pathé Film Distribution

FICHE TECHNIQUE

* GÉNÉRIQUE

Loin des hommes | France | 2014 | 1h42

Réalisation :

David Oelhoffen

Scénario :

David Oelhoffen, Antoine Lacomblez

D'après l'œuvre de Albert Camus

Image :

Guillaume Deffontaines

Décors :

Stéphane Taillason

Costumes :

Khadija Zeggai

Son :

Martin Boisseau, Thomas Desjonqueres, Emmanuel Croset

Montage :

Juliette Welfing

Producteurs :

Marc de Pontavice, Matthew Gledhill

Coproduction :

One World Film

Pathé

Perceval Pictures

Kaléo Films

Jouror Développement

Distributeur :

Pathé Distribution

Format :

2,39 : 1, couleurs, numérique

Sortie :

14 janvier 2015

* INTERPRÉTATION

Viggo Mortensen

Daru

Reda Kateb

Mohamed

Djemel Barek

Slimane

Vincent Martin

Balducci

Nicolas Giraud

Lieutenant Le Tallec

Jean-Jérôme Esposito

Francis

Hatim Sadiki

Abdelkader

Yann Goven

René

Antoine Régent

Claude

Sonia Amori

La prostituée

Antoine Laurent

Le soldat français

Ángela Molina

Señorita Martínez

Salah Maouassa

Rebelle

SYNOPSIS

* Algérie, 1954. Au cœur d'un hiver glacial, sur un plateau désertique de l'Atlas saharien, Daru mène une existence monacale. Ancien soldat de l'Armée française, il est l'instituteur des enfants arabes des environs, lesquels rejoignent chaque jour sa petite école à pied pour apprendre le calcul, la géographie, l'arabe et le français. Alors que rien ne semble devoir perturber cette retraite vouée à l'instruction, un jour, un fonctionnaire de la Police française charge Daru d'accueillir, puis d'acheminer à Tinguit où l'attendent son procès et une mort certaine, un homme arabe accusé d'avoir égorgé son cousin. Refusant formellement de se compromettre, Daru offre à cet individu résigné, baptisé Mohamed, le gîte et le couvert, avec la ferme intention de s'en débarrasser dès le lendemain matin. Mais à l'aube, des représailles fomentées par les cousins du prisonnier obligent l'instituteur à faire usage de son fusil, puis à escorter ce dernier à contre-cœur, hors des sentiers battus d'un trajet qu'il devine semé d'embûches, alors que les villageois réclament la loi du sang, que l'insurrection gronde et que l'armée coloniale occupe le territoire en vue de mater les rebelles. Les deux hommes, que tout oppose, cheminent sur la crête des montagnes, croisant sur leur route chacun de ces groupes, comptant pour certains d'anciennes connaissances de Daru dont un co-légionnaire devenu le chef des insurgés, et un ancien co-légionnaire engagé lui-aussi dans la lutte pour l'indépendance de l'Algérie. Au fil des épreuves, parmi lesquelles une embuscade de l'Armée française dont ils sortent miraculeusement indemnes, Daru et son prisonnier se rapprochent l'un de l'autre, l'étrangeté cédant la place à un fort sentiment de fraternité. Les langues se délient, « l'Arabe » devient Mohamed, tandis que Daru confesse se sentir doublement étranger du fait de ses origines espagnoles, qui ne font de lui ni un Français ni un Arabe. Mohamed est pris quant à lui dans l'engrenage d'une vengeance que seule sa mort, par condamnation des autorités coloniales, pourrait interrompre. Au terme de leur périple, précédé d'un moment d'amour en compagnie de professionnelles dont ils sortent transfigurés, Daru parviendra à dissuader Mohamed de se rendre à Tinguit. Puis, de retour sur son plateau pour un dernier jour de classe en compagnie de ses élèves, l'enseignant leur apprend, ému, qu'il lui est impossible de rester plus longtemps en Algérie. Et qu'ils lui manqueront beaucoup.



LE RÉALISATEUR

★ Relativement méconnu malgré trois films tournés en l'espace de onze ans, David Oelhoffen est un réalisateur français au parcours atypique. A la suite d'études en école de commerce, il débute sa carrière dans la production avant d'écrire puis de réaliser ses premiers courts métrages, dont les qualités – scénaristiques notamment – lui offrent de passer au long-métrage en 2006. Sélectionné à la Semaine de la Critique du Festival de Cannes, *Nos Retrouvailles* met en scène Jacques Gamblin et Nicolas Giraud dans les rôles d'un père jadis absent et de son fils, employé de plongé pressé de renouer, au sein d'un polar filial dont l'action se déroule dans les troquets populaires et défraîchis de la petite couronne parisienne. D'emblée, ce premier film contient l'ensemble des éléments amenés à ressurgir sous différentes formes dans sa filmographie : un ancrage social fort, l'habillage du genre (ici le polar), et le thème de l'amitié virile. Trois composantes que David Oelhoffen mobilisera à nouveau dans son troisième et dernier long métrage en date, *Frères Ennemis* (2018), dans lequel Reda Kateb et Mathias Schoenaerts incarnent deux anciens amis d'une même cité HLM,



devenus respectivement inspecteur des stupés et trafiquant à la petite semaine. Si *Loin des hommes*, sorti en 2015 et adapté d'une nouvelle de Camus, semble à première vue très éloigné de ces deux polars de banlieue, l'Algérie insurrectionnelle de 1954 n'en est pas moins dépeinte avec le même souci de réalisme que les marges désœuvrées de Paris, tandis que l'intérêt pour le genre se devine aussi, à mesure que les codes du western se déploient subtilement, sans jamais qu'Oelhoffen force le trait pour autant. Outre ces ressemblances d'ordre formel, *Loin des hommes* est avant tout relié aux autres films du réalisateur par la puissante complicité qui éclot au cœur du récit, entre ses deux protagonistes. Une gémeité qui au fil des épreuves fait de Daru et Mohamed des individus bien moins étrangers – par leur âge, leur religion et leur appartenance sociale – qu'il n'y paraissait de prime abord. Aux côtés de l'appropriation mutuel d'un père et de son fils (*Nos Retrouvailles*, 2006), et du rapprochement de deux amis déchirés par des trajectoires divergentes (*Frères Ennemis*), le voyage initiatique de Daru et Mohamed s'inscrit bel et bien dans une suite de

récits consacrés aux amitiés masculines. Qu'il s'agisse de raconter la difficile cicatrisation d'une confiance rompue (*Nos Retrouvailles*, *Frères ennemis*), ou de reconnaître d'insoupçonnables atomes crochus sous le voile des différences (*Loin des hommes*), à l'épure, les trois films de David Oelhoffen répondent au même schéma d'apprentissage : deux hommes, que tout oppose, cheminent de l'étrangeté absolue à l'amitié salutaire, jusqu'à discerner dans le regard de l'autre un possible miroir – cette âme sœur qui nous complète.

DANS LES PAS DE JACQUES AUDIARD

★ Si David Oelhoffen érige John Cassavetes et Martin Scorsese au rang de modèles, les citant comme étant à l'origine de sa vocation de cinéaste, ses films portent moins la trace de ces références américaines que d'une autre, plus locale : celle de Jacques Audiard, réalisateur français auteur, entre autres, de *De Battre mon cœur s'est arrêté* (2006), *Un Prophète* (2009) et *Dheepan* (Palme d'Or au Festival de Cannes 2015). Une influence que rend évidente les choix de casting de David Oelhoffen, dont *Loin des hommes* et *Frères ennemis* convoquent des acteurs popularisés par des films de Jacques Audiard. Reda Kateb, révélé par *Un Prophète*, collabore à deux reprises avec Oelhoffen pour *Loin des hommes* puis *Frères ennemis*. Mathias Schoenaerts, quant à lui, avait acquis ses galons d'acteur de premier plan en partageant l'affiche de *De Rouille et d'os* avec Marion Cotillard, sous la caméra du même Audiard. Enfin, en plus de ses têtes d'affiche, *Frères ennemis* attribue des seconds rôles à Slimane Dazi et Adel Bencherif, deux comédiens remarquables pour leur performance dans *Un Prophète*. Des choix de casting d'autant moins laissés au hasard que le cinéma de Jacques Audiard réunit exactement les mêmes préoccupations formelles et thématiques que celui de son cadet : le portrait réaliste de milieux populaires – le monde de l'immobilier véreux dans *De Battre mon cœur s'est arrêté*, la prison dans *Un Prophète*, une cité en proie aux trafics dans *Dheepan* –, l'attrait pour le genre – le polar principalement, à l'exception de *Frères Sisters* qui est un pur western – et les intrigues viriles. S'il ne serait pas exagéré d'affirmer que le cinéma de Jacques Audiard est une source d'inspiration pour David Oelhoffen, la proximité de leurs univers conduit surtout à un autre constat : une attirance commune et très forte pour le cinéma américain, rendue manifeste par cet appétit pour le genre, en particulier le western, que Jacques Audiard aborde frontalement dans *Les Frères Sisters* (« un rêve de gosse », confessera-t-il) et David Oelhoffen par la bande-son, dans *Loin des hommes*. En outre, *De Battre mon cœur s'est arrêté* est le remake français de *Fingers* de James Toback, un film de 1978 avec Harvey Keitel en vedette – soit l'un des acteurs fétiches de Martin Scorsese, qui fut par ailleurs l'une des références majeures de Toback pendant l'écriture de *Fingers*. Si les films de David Oelhoffen rappellent tant ceux de Jacques Audiard, c'est donc en premier lieu parce que les deux cinéastes puisent aux mêmes eaux : celles du western d'une part, et du cinéma indépendant américain des années 70 d'autre part, dont l'influence se remarque dans le traitement sans fard, à vif, des mondes souvent craqueux qu'ils dépeignent.

À LA BANLIEUE DU MONDE

★ De la petite couronne de Paris semée d'entrepôts et peuplée de piliers de comptoirs (*Nos Retrouvailles*), à l'énorme cité des Lilas constituée d'immenses tours reliées souterrainement (*Frères Ennemis*), David Oelhoffen filme des mondes dans le monde. Plus précisément : des lieux en marge du centre, des périphéries qu'une épaisse frontière isole de Paris malgré les quelques stations de métros qui les séparent. En dépit de son décor exotique, *Loin des hommes* ne déroge pas à cette règle. Comme son titre l'indique, le film fait de l'environnement de 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 Daru 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. On pourrait dire que le monde de Daru est à la banlieue de l'Histoire et des Hommes. Un univers élémentaire habité par un seul homme qui n'en serait pas moins le monde à lui tout seul, puisqu'il maîtrise toutes les langues parlées en Algérie (l'arabe, le français, l'espagnol). En ce sens, Daru préfigure la situation vécue en France par les familles issues de l'immigration maghrébine, qui tout en maîtrisant le français et l'arabe, ne se revendiquent ni d'une culture ni de l'autre. Raison pour laquelle il n'est pas illogique que *Frères Ennemis* vienne après *Loin des hommes* dans la filmographie du cinéaste. Qu'il épouse le point de vue du trafiquant joué par Mathias Schoenaerts, ou du flic à qui Reda Kateb prête ses traits, le film fait de l'un et de l'autre de lointains héritiers de Daru. Orphelin accueilli par des Français d'origine algérienne, le dealer fait figure de visage pâle dans un milieu biculturel dont il s'efforce d'assimiler les codes ; l'inspecteur, quant à lui, se voit réduit au statut « d'Arabe » dans un monde majoritairement « blanc », tandis que sa carrière dans les forces de police lui attire le rejet de ses amis d'enfance et de son père, qui lui reprochent d'avoir pactisé avec le diable. 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. Doit-on s'étonner, à la lumière de ces récurrences thématiques, que le cinéaste ait souhaité adapter une nouvelle d'Albert Camus ? Ce positionnement, profondément 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 décolonisation, au moment de la Guerre d'Algérie. Français en Algérie puis étranger à Paris, adulé puis rejeté par les intellectuels de son temps (en particulier Sartre et Beauvoir), la figure clivante de Camus se reflète dans le Daru polyglotte réécrit par Oelhoffen, mais aussi dans l'inspecteur de *Frères Ennemis*, dont la motivation première répond moins à une pulsion justicière qu'au désir humaniste d'épargner le monde, usant de son pouvoir et de sa connaissance des différents milieux pour en limiter la violence (il ira jusqu'à prendre des balles destinées à son ancien ami). L'esprit d'Albert Camus ne pouvait que s'entendre avec le cinéma de David Oelhoffen, chez qui le point de vue appartient toujours 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. Ce qui a pour conséquence de l'exclure du monde, sitôt qu'il se déchire en camps lorsque règnent les lois absurdes de la guerre. « 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

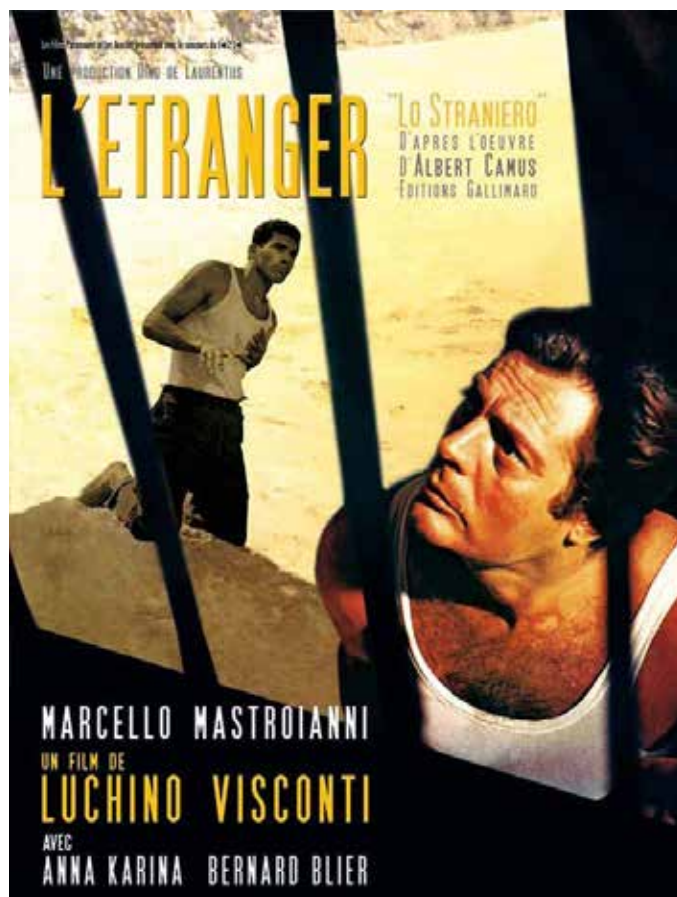
★ *Loin des hommes* a pour point de départ une nouvelle d'Albert Camus, *L'Hôte*, issue d'un recueil de récits courts paru en 1957, intitulé *L'Exil et le Royaume*. À la lecture, si l'histoire semble naturellement se prêter à une adaptation pour l'écran, avec son décor de western méditerranéen et son style behavioriste, la relation compliquée entre Camus et le cinéma interdit de parler d'évidence. Aussi photogénique soit-elle à première vue, dans les faits, l'œuvre de l'écrivain-philosophe n'a jamais fait bon ménage avec le Septième art.

LOIN DU CINÉMA

★ « Ce que finalement je sais sur la morale et les obligations des hommes, c'est au football et au théâtre que je le dois », écrit Camus dans une lettre ouverte à son équipe de sport universitaire. Entre les deux, on le voit, nulle trace de cinéma. Les films auraient pourtant pu s'y trouver, sous la plume d'un écrivain venu d'un quartier populaire d'Alger, où le cinéma était l'une des rares distractions accessibles aux masses – et donc à lui-même, qui dans l'enfance fréquenta régulièrement les salles obscures en compagnie de sa mère. Et pourtant non. 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. Un fait d'autant plus surprenant, de la part d'intellectuels aussi préoccupés que ces trois-là « d'éducation des masses », que la génération précédente – celle de Céline, Giono et Pagnol, mais aussi de Francis Scott Fitzgerald et William Faulkner outre-Atlantique – avait plutôt pris le cinéma au sérieux, au point pour certains de délaisser peu à peu le théâtre. Outre la résistance manifeste d'une sorte de hiérarchie esthétique, laquelle ferait du théâtre un art plus noble que le cinéma, le désintérêt de la génération de Camus s'explique avant tout par la politisation des intellectuels. Ni Céline, ni Giono, ni Pagnol, ni Fitzgerald ni Faulkner ne se disent « politiques ». La Première Guerre Mondiale, qu'ils connurent de plus ou

moins près, leur avait laissé un sentiment d'absurdité sur lequel s'érigerait leur œuvre – le plus loin possible des idéologies. A l'inverse, Camus, Sartre et Beauvoir émergent dans la vie littéraire et publique au tournant de la Seconde Guerre Mondiale – sans y prendre part. Le climat idéologique, fortement clivé au sortir de l'Occupation, les incite à incorporer cette donnée à leurs travaux et à se positionner publiquement, en l'occurrence à gauche de l'échiquier politique (si Camus finira par s'en désolidariser, les trois furent proches du Parti communiste). Or, en ces temps de levée de l'embargo sur les produits américains, qui affluent en masse après plusieurs années de gel des importations, « cinéma » rime d'abord à leurs yeux avec Hollywood, fortement suspecté de faire la propagande du libéralisme yankee.

Quant à l'industrie cinématographique française, Camus, Sartre et Beauvoir lui reprochent sa complaisance envers le régime de Vichy. Dans *L'Étranger* (1942), un homme coupable d'un crime de meurtre voit son dossier alourdi par le fait d'avoir vu, le lendemain des obsèques de sa mère, un film avec Fernandel (nous n'en saurons pas davantage, mais il pourrait très bien s'agir d'un Pagnol – qui fut plusieurs fois pris pour cible par Camus). Si la morale du roman interdit d'établir une équivalence entre Camus et le réquisitoire du procureur, pour autant, l'écrivain n'a jamais caché son mépris pour Pagnol et Fernandel, qu'il accuse d'avoir tourné des films visant à détourner les masses de la gravité de la guerre, entre 1939 et 1944. Ce qui, au sujet précis de Fernandel (et probablement de son acolyte Marcel Pagnol), fait peut-être se rejoindre le jugement de l'écrivain et celui de l'homme de loi. Ainsi Camus ne déroge-t-il pas à la doxa intellectuelle de son temps, qui sous l'influence d'un célèbre



texte assassin de Georges Duhamel (*Les Scènes de la vie future*, 1930) repris par Walter Benjamin (dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1939), voit dans le cinéma une frivolité distrayant les masses de la réflexion et de la lecture, seul vecteur d'élévation intellectuelle aux yeux de cette génération de penseurs. 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. Jean Renoir, intéressé un temps par un projet d'adaptation de *L'Étranger*, finira par jeter l'éponge. Camus lui-même commença à travailler sur l'adaptation de *La Princesse de Clèves* pour Robert Bresson, sans suite. En 1959, Peter Brook lui propose le rôle principal masculin d'un film adapté de Marguerite Duras (*Moderato Cantabile*), qu'il s'apprête à tourner avec Jeanne Moreau. L'écrivain hésite mais se désiste finalement, incapable de se résoudre à consacrer un mois sur les huit dont il dispose pour écrire *Le Premier Homme*, à une occupation aussi éloignée de ses activités littéraires (le rôle reviendra finalement à Jean-Paul Belmondo). Six mois avant sa disparition, il décline l'invitation à présider le jury du Festival de Cannes pour les mêmes raisons. Plusieurs fois envisagée sous différentes formes, jamais la relation entre Camus et le cinéma ne dépassera le stade de la velléité.

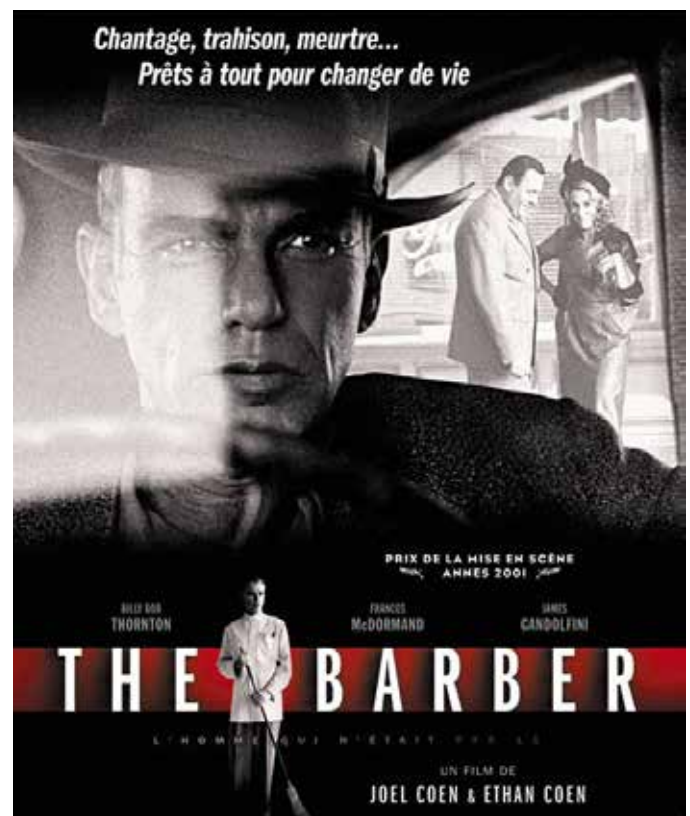
CAMUS AU CINÉMA

★ Indépendamment de son auteur, disparu en 1960 à la suite d'un accident de voiture, l'œuvre d'Albert Camus ne connaîtra pas un destin plus fructueux sur grand écran. Un exemple, le plus éloquent : la seule adaptation majuscule de *L'Étranger*, celle de Luchino Visconti sortie en 1967, est considérée comme l'un des plus grands fiascos de l'histoire. Après de nombreuses tentatives d'adaptations battues en brèches par Albert Camus lui-même (réticent à l'idée de voir ce roman en particulier porté à l'écran) ou le prix exorbitant des droits définis par Gallimard (*L'Étranger* comptant parmi les plus grosses ventes du 20^{ème} siècle en librairie), le cinéaste italien se voit confier la mise en scène du film à la condition sine qua non de rester le plus fidèle possible au roman. Cette volonté émane alors de Francine Camus, qui après avoir elle-même pris soin de contacter le producteur Dino De Laurentis, s'était réservée un droit de regard sur le scénariste, le réalisateur et le casting (Marcello Mastroianni et Anna Karina auront les premiers rôles). A l'arrivée, tourné en français puis doublé en italien pour la distribution internationale, le film est un ratage complet que même les plus ardents défenseurs de Visconti consentent à classer parmi ses rares échecs. Au total, malgré un fort intérêt pour l'œuvre de Camus, Ingmar Bergman jettera l'éponge devant les difficultés à adapter *La Chute*, tandis que Costa Gavras et Peter Weir déclareront forfait pour *La Peste*. Seuls 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*. Gianni Amelio, réalisateur italien aux commandes d'une adaptation du *Premier Homme* en 2011, aurait peut-être mieux fait d'en tirer les leçons. Avec 36 000 entrées en France pour 10,3 millions

d'euros investis, Amelio a établi un record dont il se serait bien passé : celui du film le moins rentable de l'histoire du cinéma français.

ADAPTER CAMUS / ADOPTER CAMUS

★ Avec de tels précédents, c'est dire si la tâche s'annonçait facile pour David Oelhoffen. Heureusement, le projet d'adapter *L'Hôte*, œuvre mineure et moins célèbre que les romans de l'écrivain, bénéficie rapidement d'un soutien de poids. Acteur international identifié par le grand public pour sa participation à la saga du Seigneur des anneaux, Viggo Mortensen se prend d'affection pour le projet et s'engage, en plus d'incarner le personnage de Daru, à coproduire le film. La nouvelle de Camus est pour beaucoup dans son attachement. Polyglotte, photographe et poète à ses heures, Mortensen avait lu l'écrivain français dans sa jeunesse. Fort d'une star internationale, soucieuse qui plus est de l'intégrité artistique du film, David Oelhoffen peut alors mettre en œuvre son projet : partir de la nouvelle pour mieux l'adapter librement, hors des contraintes de fidélité à la trame d'origine. Cette stratégie, c'est d'abord l'œuvre elle-même qui la dicte : tenant sur quinze pages d'un style sec et américain plus proche de *L'Étranger* que du monologue aux inflexions précieuses de *La Chute*, *L'Hôte* relève de l'esquisse, comme si son épilogue en points de suspension incitait d'éventuels continuateurs à s'en emparer. Surtout, l'œuvre est d'une telle sécheresse que son adaptation n'aurait pas été envisageable en l'état. Epousant le point de vue exclusif de Daru et fidèle à la vision essentialiste de *L'Étranger*, le prisonnier de Camus est nommé « L'Arabe », sans qu'un prénom ou une personnalité lui soient attribués. Un demi-siècle après l'indépendance de l'Algérie, Oelhoffen sait le travail d'humanisation que réclame indiscutablement cette histoire. Sous sa plume,

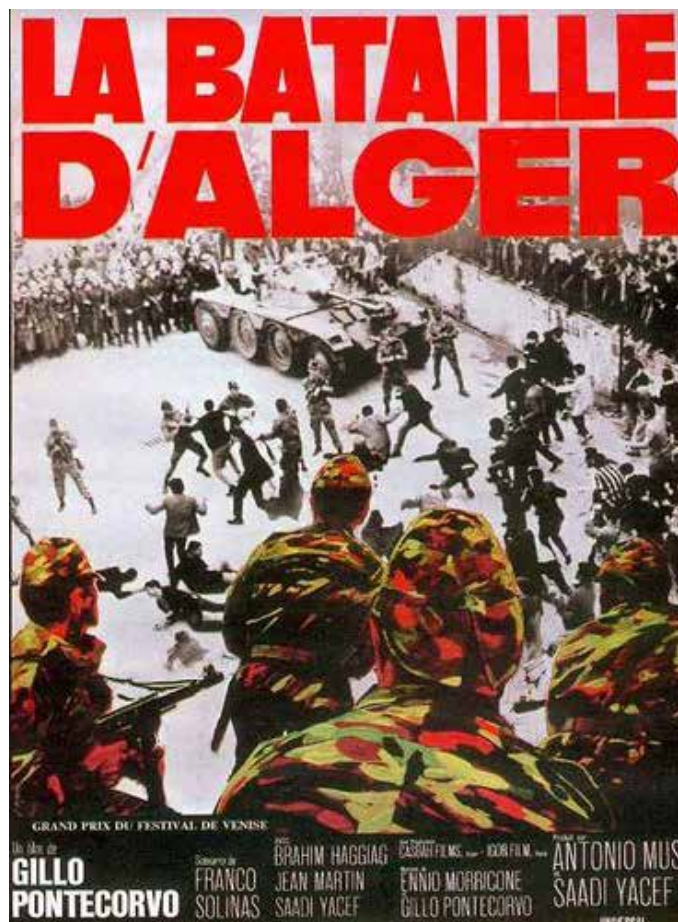


« L'Arabe » devient ainsi « Mohamed », un personnage taiseux dont les motivations s'éclairent peu à peu. Dorénavant, s'il se laisse condamner par la justice coloniale, c'est moins par désespoir et faiblesse d'esprit, comme le suggérait la version d'origine, que parce que Mohamed y trouve son compte. En effet, il s'agit pour lui du seul moyen de stopper l'engrenage de la vengeance, qui aurait à coup sûr coûté des représailles à sa famille. De la page à l'écran, le personnage de Daru subit lui aussi quelques modifications. De Français d'Algérie, il devient le fils d'agriculteurs d'origine espagnole. Tirant profit d'une réalité méconnue, à savoir la présence d'une communauté espagnole dans l'Algérie coloniale, Oelhoffen étoffe le protagoniste d'un peu de complexité. Vu par les Arabes comme un Français et par les Français comme un Arabe, l'instituteur incarne à tous points de vue un personnage à la croisée des mondes – par sa situation géographique comme dans son sang. 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*.

Plus fidèle à l'esprit qu'à la lettre, David Oelhoffen ? A vrai dire, pas vraiment. Car si certains des thèmes majeurs de Camus se retrouvent dans *Loin des hommes*, à commencer par l'absurdité du monde et la possibilité de s'en révolter individuellement, la trahison majeure à quoi aboutit le film interdit de parler de loyauté – le changement de titre en atteste. Oelhoffen compose davantage sur la base de la nouvelle d'origine, inventant pour les personnages et le récit des issues alternatives, qu'il n'en offre une adaptation fidèle à l'esprit de l'écrivain. Camus lui-même, à travers la figure de Daru – qui lui ressemble à plus d'un titre (voir ci-après) –, s'y trouve modernisé, comme arraché à ce positionnement inconfortable d'arbitre de l'Histoire (ni pour ni contre la décolonisation), qui ternira son image en Algérie. L'écrivain est omniprésent mais son ombre n'empêche jamais le programme du film de se déployer, guidé par les préoccupations formelles et les thèmes personnels du cinéaste dont la greffe, subtile, confirme la compatibilité de l'œuvre de Camus et du cinéma sans jamais donner l'impression que l'un s'adapte à l'autre. David Oelhoffen invente ainsi pour Camus et le 7ème art une sorte de troisième voie. Ni adaptation fidèle, ni film revendiquant son influence (comme c'était le cas de *The Barber*), *Loin des hommes* adopte Camus pour le mettre en scène, composant quelque-chose de neuf sur la base de son univers. Le résultat donne raison à Oelhoffen : *Loin des hommes*, sélectionné au Festival de Venise et distingué d'un prix Œcuménique fort à propos, reçoit un accueil favorable par la presse. C'est la première fois qu'une adaptation française de Camus se distingue autrement que par un record d'impopularité

LA GUERRE D'ALGÉRIE AU CINÉMA

★ 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. 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*. Prêt à sortir en 1966, le film de Gillo Pontecorvo ne fut distribué au compte-goutte qu'en 1970, puis retiré des écrans sous la pression d'associations d'anciens soldats – à Orléans, Laval, Lons-le-Saulnier et St-Etienne, des projectionnistes découvrent des sacs bourrés d'explosifs. Le film bénéficiera finalement d'une sortie normale un an plus tard, puis d'une ressortie en 1980, sanctionnée cette fois de deux attentats à Béziers et à Paris. Par précaution, *La Bataille d'Alger* fut à nouveau censuré en France jusqu'en 2004, soit 38 ans après l'obtention de son premier visa d'exploitation. Le film cristallisa les tensions en raison d'un traitement frontal de l'événement, Pontecor-



vo revendiquant l'objectivité de sa reconstitution et le style réaliste de sa mise en scène, comme s'il s'agissait de combler un manque d'images de la guerre. Un demi-siècle plus tard, *Loin des hommes* s'inscrit à l'extrême opposé de cette démarche. Autrement dit : en prenant le plus de hauteur possible. Daru et Mohamed traversent la guerre à titre de témoins, refusant d'y prendre part. Prisonniers des rebelles puis sous escorte de l'armée coloniale, jamais leur point de vue ne penche d'un côté ou de l'autre. Au cœur du film, une scène d'embuscade illustre à merveille l'équilibrisme de cette position : exhorté par l'armée française à s'extraire de la grotte où les rebelles se sont retranchés, Daru s'avance mains en l'air en signe de paix, puis s'arrête à l'intersection des deux camps sur une frontière que matérialise l'ombre des roches. Comme cette ligne de démarcation imaginaire, le film suspend les lois du réel au profit d'un traitement symbolique des événements, suggérant les choses au lieu d'en revendiquer la vraisemblance, et encore moins l'objectivité.

★ Malgré son omniprésence, la guerre n'est jamais qu'effleurée du regard, traversée plutôt que vécue. C'est ici que le film se montre le plus fidèle à l'esprit pacifiste de l'écrivain, lorsqu'Oelhoffen délaisse le conflit au profit du regard dépassionné de ses protagonistes, comme s'il cherchait à filmer le point de vue de Camus plutôt que la chose, l'effet (chaotique) plutôt que les causes. *Loin des hommes* 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. Au début de leur périple, quand Daru et Mohamed abandonnent le chemin balisé pour la crête des montagnes, le film quitte avec eux le lit de l'histoire pour se mettre en retrait, comme s'il choisissait de la regarder depuis un promontoire. L'adhérence difficile des flancs de la montagne, causant une chute de Daru qui sera rattrapé in extremis par Mohamed, signale ainsi l'extrême précarité de leur neutralité, et combien ce chemin de traverse réclame de l'équilibre. La démarche de ne pas prendre part à la guerre, nous dit le film, exige de la rigueur, une discipline plus complexe que celle des militaires qui se résume à obéir. 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. Camus aussi connu les périls de ce positionnement de crête. En pleine Guerre Froide, à une époque politiquement très clivée, son art de l'équilibre moral lui fut reproché plus d'une fois. Notamment au sujet de l'insurrection algérienne, que l'écrivain algérois refusait de condamner aussi bien que de soutenir, optant comme Daru et Mohamed pour le chemin escarpé de la suspension du jugement. Nulle cause, aux yeux de cet humaniste, ne pouvait justifier une guerre et les morts qui vont avec. David Oelhoffen, on le voit, s'écarte de Camus pour mieux faire de lui un personnage omniprésent.

L'ENGAGEMENT DE CAMUS

De son père, décédé un an après sa naissance, Albert Camus ne connaît qu'une anecdote. À la suite d'une exécution publique à laquelle il avait assisté, cet homme pacifiste eut des vomissements toute la journée. De toutes les causes défendues par Albert Camus, il y en a une qui devance toutes les autres : celle de la vie humaine, héritée peut-être de ce dégoût paternel. Seul intellectuel à dénoncer l'usage de la bombe atomique en 1945, rare signataire de Gauche à demander la grâce d'écrivains collaborationnistes au Président, critique déclaré du régime soviétique et des complaisances de Sartre et Beauvoir à son encontre, méfiant à l'égard des idéologies révolutionnaires justifiant que du sang soit versé, Camus refusait de justifier la moindre mort qui ne soit naturelle. Aujourd'hui, cette position morale semble consensuelle. Mais dans le climat revanchard et passionné de l'après-guerre, puis des insurrections indépendantistes, Camus détonne. De toutes les inimitiés que lui vaut cette application radicale de l'Humanisme, outre sa rupture avec Sartre, l'histoire retiendra sa brouille avec les Indépendantistes algériens. Particulièrement attendu sur la question de la Guerre d'Algérie, Camus dénonce les exactions commises par l'armée coloniale mais ne soutient pas pour autant les rebelles. La dégradation définitive de son image interviendra le jour de sa réception du prix Nobel, où il déclare : « Si je devais choisir entre ma mère et l'Algérie, je choisirais ma mère ». Jugée maladroite, cette saillie n'en reste pas moins fidèle à la morale du philosophe, qui sous l'alibi d'un trait d'esprit affirmait la défense de l'individu. Aucune idée, y compris celles de « liberté » et de « justice », ne saurait être considérée supérieure à la moindre vie humaine. Sur ce point, les élèves pourront s'amuser à repérer en quoi Daru est un alter égo de l'auteur. Puis débattre pourquoi pas de ce positionnement moral : faire passer la vie humaine avant les idées est-il si évident ? Si oui, alors pourquoi tant de morts au nom des religions, des nations, des révolutions, de la politique, de la justice et de la liberté, qui ne sont après tout que des idées ?

DÉCOUPAGE NARRATIF

1 ★ GÉNÉRIQUE 00 :00 :00 – 00 :00 :40

2 ★ VIVRE DANS LA PEUR 00 :00 :02 – 00 :06 :45

Algérie, 1954. Dans une petite école isolée de l'Atlas, un instituteur pied noir (Daru) donne classe à des enfants du plateau. On lui apprend que des rebelles se soulèvent dans la région, lesquels pourraient s'en prendre à lui. Le lendemain matin, Daru relève des traces de pas autour de l'école.

3 ★ LE PRISONNIER 00 :06 :46 – 00 :16 :35

En fin de journée, un gendarme fait halte avec un prisonnier arabe. Daru aurait pour mission de le conduire à Tinguit, où l'attend son procès et une mort certaine. L'instituteur refuse mais la situation n'est pas discutable. Il se voit forcé d'offrir au prisonnier le gîte et le couvert.

4 ★ L'ATTAQUE 00 :16 :36 – 00 :24 :58

Au petit matin, des cavaliers prennent d'assaut l'école, exigeant que le prisonnier leur soit livré. Daru parvient à les faire fuir en blessant un cheval, avant de chasser le prisonnier de l'école. Ce dernier lui demande de l'accompagner à Tinguit mais l'enseignant refuse.

5 ★ LE CHOIX DE DARU 00 :24 :59 – 00 :32 :07

Son jugement revu, Daru s'apprête pour l'accompagner jusqu'à Tinguit quand d'autres cavaliers réclament le prisonnier. Il s'agit d'éleveurs français qui le soupçonnent d'avoir volé. L'instituteur les chasse en menaçant l'un des leurs avec son arme, puis presse le prisonnier vers les montagnes.

6 ★ DU SANG SUR LES MAINS 00 :32 :08 – 00 :39 :58

Obligés de gagner les cimes par crainte des cavaliers en faction sur le sentier principal, les deux hommes cheminent à flanc de montagne. Malgré leurs précautions, ils tombent nez à nez avec un patrouilleur que Daru abat. Le prisonnier improvise une sépulture.

7 ★ UN REFUGE 00 :39 :59 – 00 :47 :49

Surpris par la pluie et le froid, ils trouvent refuge dans une maison abandonnée. Le prisonnier confie s'appeler Mohamed et vouloir se livrer à la justice française afin d'épargner à sa famille une vengeance certaine.

8 ★ VIEUX AMIS 00 :47 :50 – 00 :56 :40

Au matin, Daru et Mohamed sont capturés par une milice d'insurgés. Parmi eux, l'instituteur reconnaît un co-légionnaire qui le détache sans pour autant les libérer.

9 ★ TOUS FRÈRES, TOUS ENNEMIS 00 :56 :41 – 01 :02 :08

Daru et Mohamed suivent les rebelles dans une grotte pour bivouaquer. Avec l'ancien ami, le ton est amical mais ce dernier met Daru en garde : « Je t'aime comme un frère mais je n'hésiterai pas à te tuer s'il le faut ». Mohamed, plus tard, confie n'avoir jamais connu de femme.

10 ★ ENTRE DEUX FEUX 01 :02 :09 – 01 :12 :20

Au moment de décamper le lendemain, une embuscade surprend les rebelles. Daru est pris en otage mais l'armée française ne fait pas de quartiers. Recueillis par les militaires, l'enseignant et son prisonnier sont libérés.

11 ★ MARQUES D'AFFECTION 01 :12 :21 – 01 :22 :23

À Berzina, petite ville où Daru confesse avoir grandi, Mohamed est conduit par son ami chez des dames de compagnie. Après un moment d'amour vécu chacun de leur côté, ils reprennent la route de Tinguit où Mohamed offre à Daru une précieuse pièce arabe, en gage de son amitié.

12 ★ À LA CROISEE DES CHEMINS 01 :22 :24 – 01 :37 :30

Aux portes de Tinguit, Daru dissuade Mohamed de se rendre en lui indiquant un autre chemin. De retour à l'école après une journée de marche, il fait classe pour la dernière fois, devant des élèves émus. Sa leçon de géographie porte sur l'Atlas.

RÉCIT : UNE DOUBLE INITIATION

★ *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. Au terme de leur périple, Daru quitte Mohamed à la croisée de deux chemins. L'un mène à Tinguit, où l'attend une mort certaine, l'autre en direction du désert, où des nomades l'accueilleraient par hospitalité. Ces éléments du récit proviennent tels quels de la nouvelle d'origine. Mais contrairement à « l'Arabe » de *L'Hôte*, qui s'en allait comme un fantôme au devant d'un procès couru d'avance, Mohamed opte pour un autre destin. Daru l'a convaincu d'épargner sa vie, sa leçon d'humaniste ayant porté ses fruits. A première vue, *Loin des hommes* fait ainsi bénéficier le personnage d'un apprentissage par l'amitié, Mohamed refusant de se plier à l'absurdité d'un sacrifice évitable. 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 bien celle de Daru qui nous est racontée.

PLANTER LA GRAINE

★ *Loin des hommes*, le titre, fait d'abord référence à la situation de Daru. A la suite de la Seconde Guerre Mondiale puis du décès de sa femme, l'ancien soldat s'est fait enseignant dans l'Atlas. Sa classe accueille les enfants arabes des familles isolées du plateau, loin de la société dont il s'est éloigné pour mieux en ériger une autre. Cette nature désolée, cette terre où rien ne pousse, est pour ainsi dire une page blanche. En inculquant l'arabe, le français, le calcul, et la géographie à ses élèves, Daru les cultive et écrit à travers eux l'histoire hypothétique d'une société moins ignorante. D'ailleurs, en plus d'instruire, l'administration dont il dépend lui confie un stock de grain à distribuer aux élèves. Ce grain, constituant sans doute une monnaie d'échange pour les familles pauvres (l'instruction de votre enfant en l'échange d'un peu de farine), est une métaphore déjà présente dans le livre. Daru plante la graine du savoir dans l'esprit d'enfants qui demain seront des hommes. Aussi pourrait-on dire qu'il s'éloigne des hommes du présent, dont chaque visite est accueillie d'un œil méfiant, pour mieux pétrir et façonner la prochaine fournée. A sa manière pédagogique, Daru s'engage et agit pour le monde. Seulement le fait-il dans l'hypothèse de son amélioration, autrement dit dans le dos du réel, déserté au profit de ce havre de paix qui est le reflet de son idéalisme. De fait, rien ne prouve que sa mission exercée loin des hommes leur soit un jour d'une quelconque utilité.

RÉCOLTER LES FRUITS ?

★ De même que rien ne pousse dans son désert, rien ne prouve à Daru que ses efforts porteront un jour leurs fruits,

rien ne prouve que le monde dont il s'est éloigné saura tirer un profit humaniste de son enseignement. Car c'est bien l'enjeu du film, que d'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. 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. Ainsi de ce cheval, exécuté à bout portant à la suite d'une fusillade, puis de ce cavalier, descendu dans la panique sans avoir pu lui faire entendre raison. Jusqu'à l'embuscade où périssent les rebelles, les épreuves du film sont d'abord vues dans le regard de Daru, traversées par ces yeux trop habitués à son utopie de solitude. Sans jamais tourner son humanisme en ridicule, le film confronte ainsi l'instituteur aux limites de sa position. Planter la graine du savoir ne suffit pas à faire pousser en l'homme le sens de l'humanité, 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.

UNE AMITIÉ SALUTAIRE

★ Du début à la fin du film, Daru semble d'un bloc, intègre et éternel. Mais il ne faut pas se fier à sa rudesse extérieure, ni à la continuité apparente de son discours. De l'accueil de Mohamed à leurs adieux pudiques, l'instituteur a lié l'acte à la parole, la théorie à la pratique. L'aventure lui a révélé l'humanité en Mohamed, cette humanité qu'il avait oublié d'aimer à force d'être seul, et dont il retrouvera peu à peu les boussoles. Au début du film, tout semble séparer les deux hommes : Daru est habile au maniement des armes à feu, physiquement robuste, sûr de ses principes et de ses forces ; Mohamed, à l'inverse, semble chétif, réservé et abattu. Pour l'avoir laissé les défendre seul contre des cavaliers venus lui faire la peau, Daru lui assène « Tu n'es pas un homme ! ». La suite des événements lui apprendra qu'il se trompait de définition, la valeur d'un homme ne se mesurant pas à l'aune de ses forces mais des ressources puisées malgré ses faiblesses. Or, derrière sa vulnérabilité, Mohamed fera montre d'un sens aigu de l'autre, à l'image de cette sépulture improvisée pour le cavalier descendu par Daru, du sauvetage téméraire de ce dernier ou encore de sa loyauté à toute épreuve, quand l'instituteur ne manifeste à son égard qu'une tolérance toute théorique. 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. Une scène montre ainsi que leur apprentissage n'est pas vertical mais mutuel, et leur relation de plus en plus symétrique. Daru, à qui Mohamed s'est ouvert sur sa virginité, dépense ses derniers sous pour lui offrir un moment de sensualité en compagnie d'une professionnelle. Mais alors qu'il patiente seul, une autre prostituée l'attire à elle. La somme payée, dit-elle, vaut aussi pour lui. Car Daru - nous montre ici le film sans plus d'explications que celle-ci - doit renouer avec ses sens. « J'avais oublié cette sensation », souffle-t-il à sa partenaire après qu'elle l'aie délesté de son revolver, comme si le métal froid était retiré de son propre corps, ainsi rendu à sa vulnérabilité d'homme. Mohamed et Daru ressortent de ce moment charnel sur un pied d'égalité. Ils ont été débarrassés de

leurs vêtements comme de leurs différences, ramenés l'un et l'autre à une nudité qui est le symbole d'un retour à zéro.

UNE RENAISSANCE

★ Car voici le grand sujet du film : la renaissance – de Mohamed, de Daru, mais aussi de l'Algérie, dont les destins sont liés. L'amitié trouvée en Mohamed offre en effet à l'instituteur 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). De même, Daru sort changé de cette relation. La peur de perdre un être cher lui a ouvert les yeux sur son monde et la place intenable qu'il y occupait. Avant sa rencontre avec Mohamed, Daru n'était que « l'instituteur », une simple fonction sous laquelle aucun cœur ne semblait battre pour ses contemporains. Revenu de son périple riche d'un sentiment retrouvé de foi en l'Humanité, mais aussi d'un regard plus lucide sur son pays, Daru comprend qu'il doit partir. Mohamed l'a déraciné puis plongé dans le spectacle de l'histoire vivante, afin de lui montrer qu'il y tenait un rôle : celui du civilisateur éclairé, avec ce que cela comporte de condescendant aux yeux d'un peuple en quête d'indépendance. Si bien que ce n'est pas tant à des élèves qu'il fait ses adieux, dans cette belle scène de fin qui le voit annoncer son départ, mais au pays tout entier, qu'il n'avait pas cessé de voir comme un enfant à instruire. Ainsi *Loin des hommes* complète-t-il *L'Hôte*, qui en 1957, sous la plume d'un Camus indécis, suspendait son jugement au bord du gouffre. De ses leçons d'histoire-géo (notamment sur les fleuves français) à son départ, Daru libère symboliquement le territoire de sa tutelle, optant pour la position ferme que l'écrivain n'avait pas osé prendre : celle de laisser à l'Algérie la liberté, et la responsabilité, d'écrire elle-même son histoire.

UN CASTING RÉFLÉCHI

A première vue, le casting des deux rôles principaux de *Loin des hommes* semble dicté par des critères commerciaux. Difficile, en particulier, d'expliquer autrement la présence de Viggo Mortensen, acteur américain d'origine danoise, dans un récit où les langues parlées sont le français et l'arabe. Pourtant ce choix n'a rien de hasardeux. En effet, comme en atteste sa maîtrise de l'anglais, de l'espagnol, du danois, du français, de l'italien, du suédois et du norvégien, Viggo Mortensen se trouve au carrefour de plusieurs cultures. Cette rare particularité en a fait aux yeux de David Oelhoffen l'interprète idéal de Daru. A plus forte raison quand on connaît l'attachement de l'acteur à la culture espagnole (sa résidence principale est à Madrid, et il a passé sa jeunesse en Argentine), qui se trouve être l'origine du personnage de l'instituteur. Surtout, qui mieux qu'un comédien-photographe-poète polyglotte pour saisir l'essence camusienne du personnage, et passer sans difficulté du français à l'arabe ? Aucun autre comédien français ou international n'aurait probablement pu tenir le rôle. D'autant qu'en plus de sa facilité avec les langues, Mortensen réunissait les attributs physiques de Daru : robustesse, charisme, maturité, soit tout le contraire de Reda Kateb, dont l'allure chétive et les traits irréguliers offrent un idéal reflet inversé. Par contraste, son ébauche de corps signale la nature chancelante et déjà spectrale de Mohamed. Tandis que son visage hors normes, l'un des rares du cinéma français, reflète à merveille à l'énigme et la duplicité du personnage.

MISE EN SCÈNE : AUX FRONTIÈRES DU WESTERN

FRONTIÈRES

★ A plus d'un titre, le genre auquel *Loin des hommes* s'apparente le plus est le 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, les élèves pourront s'amuser à relever les motifs qui font référence à ce genre hollywoodien. S'ils lisaient par curiosité la nouvelle d'origine, ils pourraient aussi en déduire que l'écriture sèche et dite « américaine » de Camus se prête formidablement à l'épuration d'un western. En outre, le western et *L'Hôte* ont en commun certains thèmes, comme la frontière séparant le monde civilisé de la sauvagerie, la colonisation et donc, la place de « l'Autre » du point de vue des conquérants. Un ensemble d'éléments volontiers exploités par Oelhoffen, qui fait par exemple de la frontière l'un de ses motifs récurrents. D'abord, parce que Daru est pour ainsi dire un « homme frontière » : dans la scène d'embuscade, où il se retrouve à la croisée des feux, c'est lui qui matérialise le seuil séparant les deux camps – lui dont l'identité a été façonnée au carrefour des cultures arabes, espagnoles et françaises. On retrouve ensuite ce motif de la frontière autour de l'école, qui est un monde dans le monde, un havre de culture au milieu d'une nature hostile. Au début du film, lorsqu'il inspecte les environs à la recherche d'une présence étrangère, Daru surveille du regard les contours de son domaine, autrement dit la limite du connu et de l'inconnu. Car tout monde clos crée par définition de l'ailleurs, de l'étrangeté. Or, le plus étranger des visiteurs à qui Daru aura affaire n'est autre que le prisonnier, le seul de tous à n'être pas nommé, ni par conséquent reconnu. Le prisonnier occupe ici la fonction classique de l'Indien, cet « Autre » dont la barbarie supposée fait obstacle à l'élan civilisateur ; cet « Autre » dont l'image qui en sera donnée définit, aussi, la morale du western en question.

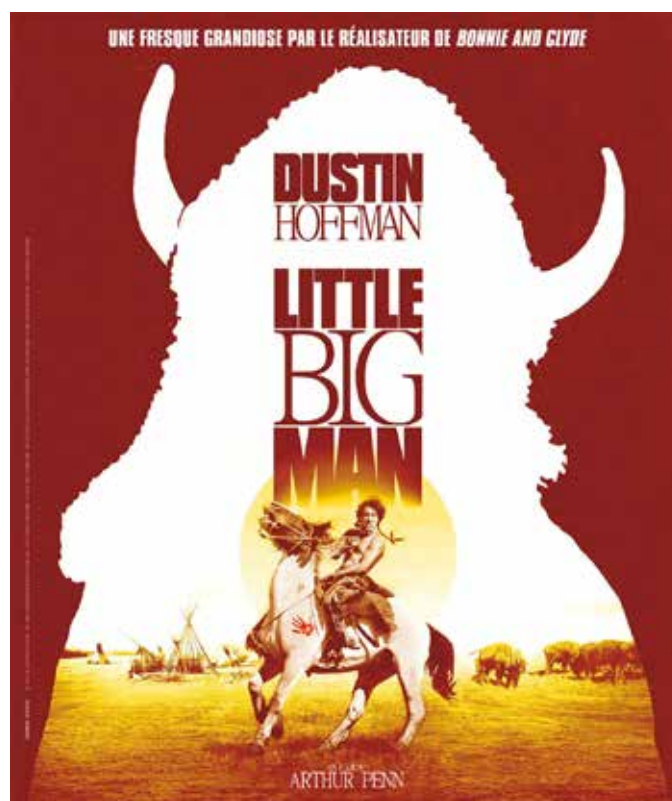
ANTI-WESTERN

★ Dans les années 1960 et 1970, sous l'impulsion de la contre-culture, les cinéastes du Nouvel Hollywood opèrent un renversement des représentations dans le western : le curseur de la sauvagerie s'y voit déplacé des Indiens vers les Blancs. Essentiellement alimentée par les films, la mythologie de la « Conquête de l'ouest » est requalifiée. On parle alors de « colonisation », l'autochtone passant du rôle de sauvage sanguinaire au statut de victime de la civilisation (parmi les plus connus de ces westerns, citons *A Little Big Man* d'Arthur Penn, *Jeremiah Johnson* de Sydney Pollack, *Danse avec les loups* de Kevin Costner ou encore *Le Dernier des Mohicans* de Michael Mann). C'est aux sources de ce registre-là, moderne et baptisé après coup « anti-western », que puise *Loin des hommes*. En outre, il ne serait pas exagéré de voir dans l'évolution du jugement de Daru à l'égard du prisonnier, le renversement opéré par le genre : d'étranger infantilisé, il devient un ami, un semblable. Autrement dit l'égal de l'enseignant, et même une sorte d'éclaircisseur, pour peu que l'on accorde un crédit symbolique à son prénom : Mohamed, soit l'autre nom du prophète Mahomet. Dans le cinéma amé-

ricain, avec le temps, cette approche humaniste du western s'est teintée de noirceur. L'élan réparateur des anti-westerns (restaurer l'image dégradée des Natifs) s'est recroquevillé vers toujours plus d'autocritique, à l'image de *L'Assassinat de Jesse James par le lâche Robert Ford*, d'Andrew Dominik (2007), duquel la figure de l'Indien a totalement disparue au profit d'un autre programme : le déboulonnage d'une légende de l'Ouest, en l'occurrence Jesse James. Dans l'esprit, *Loin des hommes* se situe à mi-chemin de ces deux ères du genre. En atteste d'une part sa volonté de restaurer l'image des autochtones d'Algérie – peu représentés dans le cinéma français –, et de l'autre le style crépusculaire du film, qui le fait pencher vers ce dernier âge que représente à merveille *L'Assassinat de Jesse James par le lâche Robert Ford*. Film auquel Oelhoffen emprunte d'ailleurs les compositeurs : Nick Cave et Warren Ellis, à la baguette de cette bande son minimaliste toute en nappes stridentes, presque imperceptibles.

MÉMOIRE DE FORME

★ On le voit, difficile de reprocher au film de s'endimancher des habits du genre par coquetterie. Du western, motifs mis à part, c'est d'abord l'histoire qui est ici remémorée. Une histoire de mythes, de frontières, de violence, de morale et de contre-morale, agissant comme un rappel formel des sujets de *Loin des hommes*. Une mémoire, donc, contenue dans des codes et une imagerie dont rien n'interdit à un réalisateur européen de faire usage, depuis que les westerns Spaghetti de Sergio Leone en ont déraciné le spectacle. Même si, au fond, les références de David Oelhoffen au western visent une tout autre finalité, à la fois noble et plus symbolique que chez Leone. Convoquer le western et son imagerie, ici, c'est assumer de faire entrer l'Algérie, ses paysages et sa Guerre dans la grande histoire du cinéma. Comparer sa lutte pour l'indépendance à celle du Mexique, chez Sergio Leone par exemple (*Il était une fois la Révolution*), c'est arracher l'Algérie aux clichés réducteurs, ainsi qu'au réalisme documentaire de *La Bataille d'Alger*, pour lui offrir un bel écrin de fiction. Après tout, pourquoi la Guerre d'Algérie ne bénéficierait-elle pas, à son tour, du romanesque et du grandiose des épopées hollywoodiennes ?



SÉQUENCE UNE RÉVÉLATION

★ L'embuscade est dans la séquence 10 de notre découpage séquentiel (« Entre deux feux »), mais il faut s'attarder sur la fin de la séquence précédente (9, « Tous frères, tous ennemis ») pour en saisir tous les enjeux. Daru et Mohamed ont été fait prisonniers par un groupe de rebelles dirigé par Slimane, un ancien co-légionnaire de Daru du temps de la Seconde Guerre Mondiale. Dans une sorte de grotte où il a été décidé que le peloton bivouaquerait, les deux anciens amis s'isolent pour évoquer leur situation. L'humeur de Slimane s'assombrit quand vient le sujet du positionnement de Daru, dont la neutralité tranche avec son engagement à lui. Et c'est par ces mots froids et durs que s'achève leur échange : « Tu es comme un frère pour moi, mais si demain je devais te tuer je le ferais ». Ils répondent à la célèbre déclaration de Camus prononcée le jour de sa réception du prix Nobel (« Si je devais choisir entre l'Algérie et ma mère, je choisirais ma mère »), en l'occurrence pour défendre le point de vue inverse. Mais ces mots nous intéressent d'abord pour la sentence qu'ils font entendre : l'engagement de Slimane fait désormais obstacle à leur amitié, qui appartient comme Daru à un passé obsolète, hors du réel et du présent qui s'apprêtent à faire brutalement irruption sous la forme d'une embuscade. Avant cela, pour accuser encore le décalage, Daru se sera plongé dans ses souvenirs les plus intimes en compagnie de Mohamed. Allongés l'un contre l'autre dans la pénombre, enveloppés simultanément dans leur duvet et le cadrage serré, qui semble les border une seconde fois, l'instituteur confie avoir eu une épouse décédée il y a dix ans, et le prisonnier n'avoir jamais connu de femme. Au fond de cette caverne qui donne à leur coucher un air de regressus ad uterum, Daru et Mohamed sont comme deux enfants emmitoufflés dans le confort des confidences et des souvenirs, donnant raison à Slimane qui voit en eux des rêveurs préférant fuir la violence du monde au lieu d'en faire l'épreuve.

UN RÉVEIL BRUTAL

★ Le lendemain matin, Daru et Mohamed ont plié bagage et s'apprêtent à reprendre la route avec le reste de la troupe. A la sortie de la grotte perce une lumière éblouissante, peut-être annonciatrice des balles qui dans quelques secondes vont perforer leur quiétude (fig.1). Car le premier soldat pointant son nez dehors voit s'abattre sur lui une rafale de mitraillette, obligeant les rebelles à se retrancher. « On a un otage avec nous, si vous tirez, on le tue », s'empresse alors de crier leur lieutenant, visant subitement l'instituteur. Un regard aura suffi à lui attribuer un rôle, celui d'otage, et à la propulser en première ligne du conflit. C'est la deuxième embuscade que subit Daru après celle de son école, le lendemain matin de l'arrivée de Mohamed. Déjà, les balles de fusils venaient perforer sa quiétude, lui rappelant son passé et les gestes violents qui vont avec. On le voit, les embus-



cadés précipitent chaque fois Daru dans le présent de l'histoire, l'arrachant à sa neutralité soit par les armes (la première embuscade le voit intimider ses assaillants en tuant un cheval), soit en lui confiant la fonction d'otage. Le voici donc propulsé à nouveau au premier plan d'un conflit qu'il cherchait à fuir (fig 2). Plus précisément : à la croisée des feux, c'est-à-dire à mi-chemin entre les deux camps qui s'affrontent. La scène, qui le voit s'avancer au seuil de la grotte, ni dehors ni dedans, est alors symbolique de ce personnage



au carrefour des identités, des cultures, des langues et des hommes, condamné par son universalisme à n'appartenir à aucun monde. Symbolique aussi de la position morale d'Albert Camus, qui tout en affichant sa sympathie au peuple arabe d'Algérie, soutenait avant tout la réconciliation et une réforme statutaire de ce territoire plutôt que son indépendance.

EN SUSPEND

★ Devant la caverne, suspendu comme un funambule au-dessus du gouffre, l'instituteur évoque donc la figure de Camus : ni arabe, ni français, juste un individu au milieu d'un conflit qu'il rejette au nom de l'Humanité, entité à ses yeux supérieure aux identités particulières, sources de guerres entre les hommes. Le film atteint ici son point de tension maximal. Avant cela, chaque rencontre, chaque échange de Daru avec d'autres hommes le montrait déjà dans cette posture d'amitié neutre, n'appartenant à aucun groupe pour mieux s'entendre avec tous. Mais à la croisée des feux, soudain, Daru prend conscience de sa position intenable. Comme si la première embuscade, le cavalier tué et la mise en garde de Slimane n'avaient pas suffi à le convaincre, et qu'il lui avait fallu atteindre l'absurdité de cette prise d'otages improvisée pour réaliser que son existence ne servait qu'un idéal à usage personnel, complètement déconnecté du réel. L'otage est par définition un individu ayant perdu son libre-arbitre, utilisé comme un pion ou une monnaie d'échange. Or, en se retrouvant dans cette situation, Daru est non seulement impliqué malgré lui dans le conflit, mais en plus sous le statut d'un simple objet de transaction – soit le comble de l'absurdité, pour quelqu'un ayant mis sa liberté individuelle au premier rang de toutes ses priorités. Douché d'une lumière blanche, les regards dirigés vers lui, les soldats français rejetés hors champ, il semble ici s'exhiber pour personne, ajoutant encore un peu d'absurde à une situation qui en saturait déjà. Si bien que son regard, d'abord scrutateur, se perd peu à peu dans le vague, comme s'il se regardait lui-même pour constater l'étendue de son ridicule (fig.3). Ce que vient souligner le plan d'ensemble suivant (fig.4), à la fois grandiose par sa façon d'installer Daru au centre de la perspective et de tous les regards, et relativisant en même temps son importance, en le réduisant à une petite figurine perdue au milieu de soldats figés qui pourraient être, eux aussi, en plastique.

CHAOS

★ La séquence dans son ensemble est frappée du sceau de l'absurde. Dehors, les Français sont une menace invisible, rendue présente par le sifflement des balles et la voix lointaine du capitaine. Leurs intentions semblent d'autant plus aléatoires que la sortie de Daru n'aura aucun effet : sitôt qu'il retourne dans la caverne l'assaut est donné, obligeant les insurgés à battre en retraite vers une sortie alternative, où les attendent d'autres rafales. Sans qu'on ne sache si les Français ont vu l'otage, s'ils se fichent de son sort ou s'ils doutent de son identité (hypothèse la plus crédible s'agissant de Daru, qui est pour rappel un homme insituable), l'assaut entérine définitivement l'absurdité de ce conflit et

de ses causes aux yeux de l'instituteur. Le chaos provoqué et filmé comme tel (fig.5, fig.6, fig .7, fig.8), dans un nuage de poussières, semble la suite logique de sa sortie insensée au seuil de la grotte. Par blocs de plans volontairement illisibles, le montage n'offre pas une représentation épique de la guerre, ni vraiment dramatique, mais brouillonne, lapidaire et gratuite ; l'enjeu étant de se glisser dans le regard déboussolé de Daru, qui ne voit dans toutes ces manœuvres qu'un monstrueux gâchis de vies humaines. C'est pourquoi le film, dans cette séquence en particulier, ne montre de la guerre que sa violence absurde, comme un moment de suspension du sens au seul profit des puissances du chaos. La guerre est ici un état de crise multiple : crise de l'humain, après l'échec des derniers recours comme les sommations, ou l'invitation à se rendre, et crise de l'image, qui est le reflet d'un dérèglement du monde. Comme un accroc de barbarie dans la trame du film, constituée par ailleurs de plans sublimes des paysages de l'Atlas.

UN TÉMOIN PRIVILÉGIÉ

★ Si l'histoire et la future indépendance de l'Algérie donneront tort à Daru, le film épouse bel et bien son point de vue. Celui non pas d'un figurant ou d'un fuyard, comme le pensait Slimane, mais d'un témoin. Car au terme de l'assaut, qui aura franchi le comble de la sauvagerie en voyant deux insurgés abattus de sang-froid après s'être rendus (fig.9), Daru et Mohamed sont les seuls survivants. Toute la scène de l'embuscade fait ainsi de l'instituteur le témoin privilégié de l'absurdité de la guerre. Privilégié, parce que parti prenant de toutes ses étapes, de la discussion avec Slimane au sujet de ses causes, à sa survie, en passant par son rôle d'otage. Mais privilégié aussi parce que Daru, qui est réserviste, a vécu d'autres guerres avec lesquelles comparer. Ce qu'il ne se prive pas de faire savoir au capitaine des troupes françaises : « Ces hommes se rendaient, vous n'aviez pas à les abattre, c'est contraire au code d'honneur ». A quoi son interlocuteur lui répondra qu'il avait ordre d'abattre tous les insurgés, sans exception. Daru n'est pas seulement témoin de la violence de cette bataille, mais de la sauvagerie croissante de la guerre elle-même, qu'aucune règle ne régit ici. C'est que cette guerre, nous dit le film et cette séquence en particulier, n'en est pas vraiment une. Il s'agit d'une boucherie, une épuration des dissidences hors de tout cadre conflictuel déclaré et donc codifié. A l'évidence, ce que l'Histoire finira par baptiser « Guerre d'Algérie » ne l'est pas encore à ce stade. C'est pourquoi Daru en est le témoin premier plutôt que Mohamed (fig.10), relégué à un rôle très secondaire dans la séquence. L'instituteur, qui est un homme du passé, peut mieux que quiconque constater l'étendue du désastre. Il peut comparer cette embuscade à ce qu'il a vécu, et mesurer combien le monde a changé depuis la dernière fois qu'il y a pris part, en 1945. Il voit que la France pour laquelle il a combattu avec les forces alliées, en vertu de la liberté des peuples douze ans plus tôt, est désormais du côté de l'opresseur. Il comprend peut-être aussi qu'enseigner dans la langue de Molière, celle des auteurs de ce massacre, cette langue de sommation qui leur aura menti avant de les

exécuter à bout portant, puisse être inacceptable aux yeux des Algériens.

ANTI-MYSTIQUES

★ Que Daru ne meurt pas n'en fait pas pour autant un héros, ni ne lui donne raison par rapport à Slimane : ici nul héroïsme, nul martyr, le second profitera d'une diversion du premier pour fuir sans demander son reste. Non, la survie de l'instituteur en fait paradoxalement une sorte de fantôme. Daru n'est jamais parmi les autres hommes, qu'ils soient vivants ou morts. Devant les cadavres d'insurgés alignés, Mohamed et lui seront comme deux âmes épargnées par le destin, invités à poursuivre leur périple en marge de l'Histoire. Invités aussi à tirer les leçons de cet épisode traumatique, comme Daru le suggère à Mohamed : « c'est comme ça que tu veux finir ? », dit-il en lui désignant les cadavres (fig.11). En les soumettant à une grosse dose d'absurde, l'embuscade les changera l'un et l'autre à la manière d'une révélation. Mohamed, en optant pour une solution alternative à sa mort, Daru, en se retirant finalement de son école, feront chacun le choix d'épargner le monde d'un peu d'absurdité supplémentaire. Celle d'un sacrifice dispensable, motivé par la cruauté de traditions injustes, mais aussi celle d'enseigner l'histoire de France, la langue et la géographie métropolitaine, à des enfants que la France ne traitera jamais d'égal à égal, comme en atteste l'exécution à bout portant de soldats qui se rendaient, au mépris du code d'honneur – et donc, de leur humanité. Cette survie inespérée fait ainsi de Daru et Mohamed des figures contre-christiques, ou des prophètes athées : ils révèlent sans mourir, ils éclairent leur monde hors de toute martyrologie, loin des transfigurations qui chez les Chrétiens comme chez les Musulmans, confèrent au sacrifice une dimension mystique. C'est en ne mourant pas, qu'ils retranchent du monde un peu de son absurdité. C'est en prenant soin l'un de l'autre qu'ils survivent aux barbaries de l'histoire, pour mieux écrire à sa marge le récit d'une amitié exemplaire par son humanisme. Lequel consiste simplement dans le respect de toute vie humaine.

FILMOGRAPHIE

LES FILMS DE DAVID OELHOFFEN

Nos Retrouvailles (2007)

Loin des hommes (2014)

Frères Ennemis (2018)

LES FILMS ADAPTÉS D'ALBERT CAMUS

L'Étranger, de Luchino Visconti (1966)

La Peste, de Luis Puenzo (1992)

Le Premier Homme, Gianni Amelio (2011)

Loin des Hommes, David Oelhoffen (2014)

BIBLIOGRAPHIE

SUR CAMUS ET LE CINÉMA

. *Albert Camus : du théâtre au cinéma*, sous la direction de Dominique Bax, Bobigny : Magic Cinéma, 2010.

. *Albert Camus et le cinéma*, article en ligne, LI-19-12-MA-32 (rts.ch), Le Temps, 19 décembre 2019.

. *Camus et le cinéma*, article en ligne, Camus et le cinéma | contreligne, revue Contreligne, été 2016.

LYCEENS ET APPRENTIS AU CINÉMA EN PROVENCE-ALPES-CÔTES D'AZUR

Dispositif national mis en œuvre avec le soutien du Conseil Régional Provence-Alpes-Côte d'Azur, du Ministère de la culture / Direction régionale des affaires culturelles Provence-Alpes-Côte d'Azur et du Centre national du cinéma et de l'image animée.

En partenariat avec les rectorats des académies d'Aix-Marseille et de Nice, de la Direction Régionale de l'Alimentation, de l'Agriculture et de la Forêt et les salles de cinéma associées.

Coordination régionale du dispositif

Cinémas du Sud & tilt

68 rue Saint-Jacques - 13006 Marseille

tél : 04 13 41 57 91

ncrespin@laacsud.fr

eguillier@laacsud.fr

www.laacsud.fr

CRITIQUES DU FILM

BENOIT SMITH,
Critikat.com, janvier 2015

L'HOMME PAS SI TRANQUILLE

« Si ça saute, on est tous dans le même sac. » Et le dénommé Daru (impeccable Viggo Mortensen, dans un français heurté) de rétorquer : « Je ne crois pas. » On devine alors le personnage un peu trop sûr de lui, sûr de sa position d'entre-deux qui lui donne l'illusion de pouvoir éviter de s'impliquer dans les affaires extérieures, hors de la petite école des montagnes de l'Algérie française où lui, l'instituteur pied-noir regardé comme un étranger par les Français et comme un Français par les Arabes, enseigne à des enfants autochtones. Mais nous sommes en 1954, les premiers coups de feu de la guerre d'indépendance viennent de retentir, et un banal fait divers de voisinage ne lui laisse vite d'autre choix que de se confronter à la violence qui le cerne, qu'il choisisse un camp ou non.

Le premier et beau programme qu'accomplit *Loin des hommes* (qu'on a déjà pu apprécier dans des conditions festivières, à la dernière Mostra de Venise) est là : le conte d'un personnage un peu trop tranquille dans un monde qui ne le laissera pas tranquille. Le premier visage qui apparaît est le sien, en plan serré : il attend fixement quelques secondes avant de prendre la parole face à ses élèves, et on sent bien que c'est une manière détournée pour le réalisateur, David Oelhoffen, d'introduire l'aventure de cet homme comme si celui-ci amorçait de sa propre initiative le récit, sur le ton d'« Écoutez donc mon histoire ». De fait, le personnage se révèle vraiment intrigant, assez pour motiver le film : intrigant à la fois dans sa singularité et dans ce qu'il renvoie d'aspérités familières à l'humain, dans ses contradictions notamment. Tandis que sa posture pacifiste l'entraîne ironiquement sur le terrain de la guerre, lui qui se targue d'être au fait des coutumes du peuple algérien se trouve dans l'incompréhension (exacerbée par la sortie de sa zone de confort) face au comportement en apparence peu vaillant de l'Arabe qu'il doit escorter et qui, de personnage-prétexte mettant à l'épreuve ses convictions humanistes, finit par s'imposer à lui comme compagnon de fuite (Reda Kateb, remarquable dans un rôle pas si évident, ingrat au premier abord).

À LA FRONTIÈRE DES RÉCITS

Pas vraiment un film sur la guerre d'Algérie (même si celle-ci s'impose au premier plan pour quelques scènes), assez court comme conte d'échange culturel entre peuples, *Loin des hommes* marque plus sûrement comme une subtile étude de caractères individuels révélant peu à peu les aspérités derrière les premières impressions, enchâssée dans un récit d'aventures. La promotion du film et les premiers regards sur les décors naturels de l'Atlas (dont la caméra se nourrit autant qu'elle peut en laissant ressentir la solitude des êtres dans cette nature) nous soufflent la tentation de le rapprocher d'un western : n'y retrouve-t-on pas une propension au maniement des armes, un territoire brut à maîtriser,

une frontière à franchir et au-delà de laquelle gît le revers des valeurs qu'on croit défendre ? Le rapprochement reste superficiel, mais pas si fortuit quand on sait que même un cinéaste algérien, Tewfik Farès, a tourné dans les Aurès en 1968 le pastiche de western *Les Hors-la-Loi* – lequel, d'ailleurs, prenait pour toile de fond le sentiment de révolte qui a présidé à la guerre, et dont *Loin des hommes* pourrait se présenter comme une suite inquiète. En tout cas, cette hypothétique allégeance à un genre n'est pas la part la plus intéressante du film d'Oelhoffen, qui s'impose moins comme un décalque de codes familiers que comme une honnête fable d'étrangers et d'étrangeté des attitudes face au monde.

THIERRY MÉRANGER,
Les Cahiers du cinéma, n°708, février 2015.

Très libre adaptation de la nouvelle *L'Hôte* d'Albert Camus, le deuxième long métrage de David Oelhoffen, après *Nos Retrouvailles* en 2006, semble n'évoquer les débuts de l'insurrection algérienne que pour laisser apparaître, en filigrane, d'autres horizons cinématographiques. Le décalque westernien du scénario s'y prête plutôt bien : contraint d'escorter un meurtrier indigène vers la ville lointaine où il sera jugé et exécuté, un instituteur, ancien militaire pacifiste, doit affronter la colère aveugle des colons, la violence des autochtones révoltés ou l'amoralité de militaires dénués de scrupules, tout en fraternisant avec celui qu'il doit livrer à une mort certaine. Si le film vaut pour la beauté du désert qu'il traverse, soulignée par les cadres impressionnants du chef opérateur Guillaume Deffontaines, le rythme contemplatif du film et sa préention à l'universalité marquent sa limite. *Loin des hommes* échappe pourtant à l'enlissement grâce au choix et à la direction de ses acteurs. A l'improbable mais finalement plausible Viggo Mortensen, héros apatride rejeté par toutes les communautés et rattrapé par la violence de son passé, répond, dans les belles scènes de huis clos à ciel ouvert, le jeu retenu de Reda Kateb.





Soutenu
par


**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**
*Liberté
Égalité
Fraternité*



**RÉGION
SUD**  **PROVENCE
ALPES
CÔTE D'AZUR**

**cinémas
du sud
& tilt**