

BRUNO PESERY présente

JACQUES
GAMBLIN

CATHERINE
SOLA

MAYA
SANSA

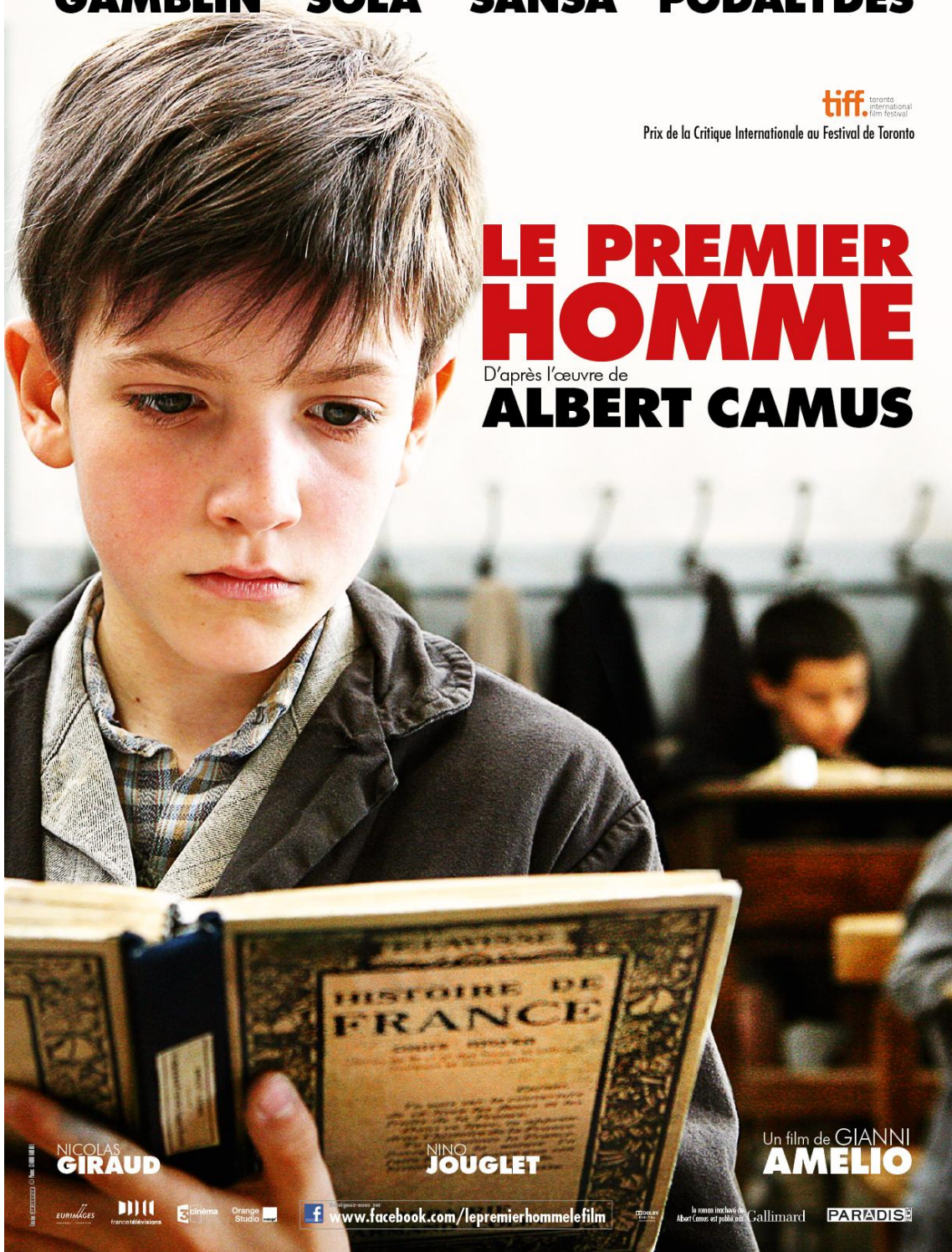
DENIS
PODALYDÈS

tiff. toronto
international
film festival

Prix de la Critique Internationale au Festival de Toronto

LE PREMIER HOMME

D'après l'œuvre de
ALBERT CAMUS



NICOLAS
GIRAUD

NINO
JOUGLET

Un film de GIANNI
AMELIO

la collection de la cinémathèque

EURODIGEST

france télévisions

cinéma

Orange Studio

facebook

www.facebook.com/lepremierhommelefilm

le roman

le roman inclus dans
Albert Camus est publié par

Gallimard

PARADIS

DOSSIER DE PRESSE

SORTIE NATIONALE LE 27 MARS 2013

SYNOPSIS

Août 1957. Un écrivain célèbre d'une quarantaine d'années, Jacques Cormery, rend visite à sa mère qui demeure à Alger. La ville est en état de guerre. Il se souvient de ses années d'écolier, de ses amis européens et algériens et de M. Bernard, cet instituteur qui l'a projeté vers une vie inconcevable pour un enfant né dans une famille pauvre et analphabète.

Fidèle à son passé, que peut-il faire pour réconcilier ceux qui comme lui, pieds-noirs et algériens, sont nés sur le même sol, mais que le mouvement de l'histoire a transformés en ennemis héréditaires ?

ENTRETIEN AVEC GIANNI AMELIO

Propos recueillis en italien par Jean A. Gili le 7 février 2013.

Comment est née l'idée du film ?

L'idée vient de Bruno Pesery, c'est lui qui a lu le livre le premier, je crois dès sa sortie, en 1994. Il me l'a fait lire assez vite en français, le livre n'avait pas encore été traduit en italien. Mais à cette époque, Catherine Camus a refusé d'envisager toute discussion. Elle souhaitait que le livre qui venait de paraître, ait une vie propre et disait avoir une difficulté à accepter l'idée de voir des acteurs incarner l'histoire de sa famille. C'est seulement en 2006, lorsque Bruno Pesery l'a à nouveau interrogée, qu'elle a accepté, surprise par sa persévérance, de le rencontrer pour parler de la façon dont il souhaitait s'y prendre et savoir à quel réalisateur il pensait. Il lui a donné à voir plusieurs de mes films, lui a parlé de mon travail et Catherine Camus a accepté.

Bruno Pesery pensait que j'étais la personne la mieux adaptée pour faire ce film. Je crois que c'était pour deux raisons : la première, parce que je suis un réalisateur italien et que donc je pouvais, par rapport à cette histoire, me situer d'une façon équidistante entre l'Algérie et la France, sans qu'interfèrent une culture particulière ou peut-être un parti pris patriotique, un chauvinisme quelconque. D'autre part, Bruno Pesery me connaissait très bien car il avait été le coproducteur minoritaire de trois de mes films précédents, *Les Enfants volés*, *Lamerica* et *Les Clefs de la maison*. On se connaît depuis 1992.

Lorsque j'ai lu *Le Premier homme*, en étant cette fois saisi d'une vraie proposition, j'ai immédiatement compris à quelles difficultés immenses j'allais être confronté. Car le livre a une double nature, officiellement il se prétend un roman, mais on sait qu'il s'agit de l'autobiographie d'Albert Camus. Et cela rendait l'adaptation particulièrement délicate.... Lorsque je fais un film à partir d'un livre, je considère celui-ci comme une note d'intention, une source d'inspiration ou un point de départ, pas comme quelque chose que l'on aurait le devoir de « reproduire » à l'écran, le mot est d'ailleurs très laid. Ce n'est pas un objet que l'on déplace. Un livre doit être considéré comme une idée originale, avec en plus, le fait qu'un auteur a réfléchi longuement, aux personnages, leur caractère, l'histoire... Donc un livre offre quelque chose en plus, un matériel très complet. Mais il ne peut pas interdire au cinéaste qui l'adapte d'être libre, car ce sont deux langages tout à fait différents.

Dans le cas du *Premier Homme*, le frein que j'ai ressenti à la première lecture, c'est bien qu'il s'agissait d'une oeuvre autobiographique. Je pense avoir le droit de « trahir » un roman, je crois même qu'il faut le faire. Mais, inversement, on doit respecter une autobiographie. C'est un homme qui parle de lui, on ne peut pas mentir, on ne peut pas déformer ce qu'il a dit, parce que ce serait trahir l'homme, pas seulement l'écrivain. Je me suis dit : toutes les autres fois, les libertés que je me suis permis, étaient légitimes, justes ; mais que cette fois-ci, au contraire, il n'y aurait pas de liberté qui tienne. Cette fois-ci, pour pouvoir respecter l'histoire, tout en faisant un film personnel, il me faudrait trouver un rapport d'identification dans

l'histoire ou au personnage. Sinon je devais refuser de le faire.

Je crois que le producteur, qui me connaît bien, l'avait espéré ce rapport d'identification, car il y a dans mon enfance quelque chose qui fait écho à celle de Camus. Nous avons en commun l'absence du père, le fait d'avoir vécu aux côtés de deux femmes au caractère très fort, comme ma grand-mère et ma mère qui sont un peu les miroirs de celles de Camus. Ensuite, avoir connu une enfance extrêmement pauvre, et malgré cela savoir réagir, du fait d'une ambition personnelle, ou plutôt, car c'est difficile d'appeler cela une ambition, d'un instinct, d'une rage, d'un refus de la fatalité. Il y a eu un ressort en moi qui m'a poussé à étudier, un peu comme le jeune Camus. Et tout comme lui, j'ai eu la chance de rencontrer un enseignant à l'école élémentaire qui a eu un rôle déterminant. Cette similitude est assez troublante. L'histoire familiale et aussi le fait qu'un maître d'école, dans mon cas une maîtresse d'école, pousse ma famille à me faire faire des études, m'achète elle-même des livres, m'aide à poursuivre l'école au moins jusqu'au certificat d'études. Pour nous deux, il s'agissait de périodes consécutives à des guerres, pour Camus c'était dans l'après-guerre de la Première Guerre mondiale et, pour moi, celle de la Seconde Guerre mondiale. Lui dans l'Algérie très pauvre, et moi dans la Calabre très pauvre. Deux vies qui d'une certaine manière sont liées par cette bataille livrée pour faire des études, et par ailleurs, des vies accompagnées par une figure féminine et pas par un père absent. Et puis entre en compte aussi la similitude entre ces deux cultures, entre ces deux familles, le Maghreb d'une part, la Calabre d'autre part. Le fait aussi que la femme considérée comme inférieure et soumise à l'homme du point de vue de l'ordre social, l'emporte à l'intérieur de la famille, car elle tient les rênes de tout, même lorsque le mari est présent. Lorsqu'il est absent – mort comme dans le cas de Camus, ou immigré de l'autre côté de l'Océan, comme dans le cas de mon père, de mon grand-père et de tous les hommes de ma famille –, une force de résistance inouïe, voire un désir de revanche, surgit chez la femme. Chez une femme éclate alors la puissance de caractère, qui est bien plus forte que les fragilités et le manque d'assurance de l'homme. Parce que les femmes sont plus fortes que les hommes lorsqu'il faut faire face à la menace d'un effondrement, d'un échec. Lorsqu'une femme sent la maison en danger, elle tente de sauver ce qui peut l'être. Un homme commence à se perdre, à incriminer le mauvais sort, ou à s'éloigner, à fuir cette faillite. Alors que la femme prend les choses en main pour reconstruire.

Ces similitudes entre ma vie et celle de Camus m'ont vraiment facilité la tâche. Elles m'ont aplani la route pour l'écriture du scénario. Et surtout pour ce qui concerne l'invention de certains détails, certains dialogues qui ne sont pas dans le livre, mais que j'ai tirés de mes propres souvenirs, comme si je faisais moi aussi mon autobiographie, librement, avec l'alibi de parler de quelqu'un d'autre. Je pouvais être plus sincère que si j'avais dit moi, Gianni Amelio, né là et ainsi de suite...

De fait, bien qu'il soit tiré d'un livre, le film se transforme en quelque chose de très personnel, de très lié à votre expérience profonde.

Oui, je crois que ce film est plus autobiographique que tous mes films réunis. Dans mes films, j'ai parlé de la bourgeoisie, de la classe ouvrière, de certains événements particuliers ou de faits historiques italiens, du fascisme, que je n'ai pas connu, dans *Porte ouverte*, de la science dans *I ragazzi di via Panisperna*, de l'émigration des Albanais qui rêvent d'émigrer en Italie dans *L'America*, du handicap physique dans *Les Clefs de la maison*, de la Chine dans *L'Etoile imaginaire*. Ainsi, je ne m'étais jamais approché de mon histoire personnelle comme dans ce film qui pourtant ne m'appartient pas, mais qui appartient à Camus.

On peut déduire de tout cela que pour traiter la période des années 1950, c'était plus difficile pour vous que pour la période des années 1920, parce que moins lié à votre histoire personnelle ?

Non, cela n'a pas été plus difficile, parce que les deux époques sont deux parties de la même vie. Tout ce qui arrive à Camus dans les années cinquante naît de la période précédente. Et j'ai tout de suite fait cette lecture du livre. Je me suis complètement éloigné de l'idée, peut-être partagée par de nombreux lecteurs, que c'était un livre nostalgique. Je pense au contraire que c'était un véritable acte, celui d'un homme, en proie à de violents déchirements, dans un moment historique précis. Pendant la guerre d'Algérie, à la fin des années cinquante, Camus qui est un homme seul, accablé par à la fois l'intelligentsia et par toutes les forces extrêmes engagées dans ce conflit, choisit de parler de son enfance dans cette même Algérie, pas pour raconter comme cet âge de l'innocence fut beau, bien qu'il nous donne accès de façon très émouvante à une mémoire sensorielle et affective, mais pour suggérer que cette période portait déjà les germes de ce qui allait s'accomplir dans la violence trente ans plus tard.

Je suis donc parti de cette idée d'un livre fortement politique, en réponse à tous ceux qui le critiquaient pour sa position de... comment dire, de refus de prendre position, son désir de s'éloigner du problème, son refus de s'impliquer face à un problème qui était trop proche de lui pour pouvoir le regarder avec lucidité. Cela lui a été reproché. Et cela probablement a été le signe qui a révélé la difficulté d'être français en Algérie, et algérien en France. Ce fait d'être incapable, du point de vue du coeur, des tripes, de ne pas pouvoir dire clairement, ouvertement, ce qui en réalité était très clair intellectuellement pour lui : la légitimité pour un peuple de vouloir être libre, le fait de désirer que le colonialisme meure... Mais en même temps, le fait de penser que sa mère pouvait mourir sous une bombe algérienne, l'empêchait de défendre ce point de vue. En quelque sorte sa double nature, sa vie d'Algérien – car il le dit « *je suis algérien* » – ne lui permettait pas d'avoir cette distance, de ressentir ce détachement, que d'autres pouvaient avoir plus facilement, parce qu'ils voyaient les choses depuis la France, comme Sartre par exemple.

Le fait que Camus ne puisse être compris par la gauche a été extrêmement injuste, douloureux pour lui. Je pense qu'en écrivant *Le Premier Homme*, Camus a voulu donner une explication à son attitude, à ses propos.

Avec le recul des années, on comprend qu'il y avait peut-être une autre solution, celle dont Camus parlait. Que l'Algérie devienne indépendante tout en ménageant la possibilité pour les pieds-noirs d'y demeurer.

Sa position était d'une lucidité politique absolue, mais il faut se rappeler de l'époque où cela s'est passé. Il y avait des barricades et des prises de position idéologiques très nettes. Ceux qui ne pensaient pas d'une certaine façon devaient obligatoirement être accusés d'autre chose. Il n'y avait pas la possibilité dans le débat politique général, mais pas seulement pour ce qui concernait l'Algérie, de réfléchir avec moins de schématisme, moins d'œillères. Pendant toute cette époque, toutes les années soixante sont caractérisées par ces extrémismes. Jusqu'à arriver à Mai 68, qui en France est plus un mouvement lyrique de libération culturelle que de libération politique. Et puis, nous avons eu en Italie la dégradation maudite du terrorisme, les années soixante-dix, des années sanglantes qui sont nées aussi, dans une certaine mesure, dans les années soixante.

Quelle était en Italie la perception des événements d'Algérie ?

Vu d'Italie ce qui se passait en Algérie était un problème auquel il fallait apporter une réponse unique. Oui, c'était normal que l'Algérie obtienne son indépendance. Mais il y avait beaucoup d'ignorance, beaucoup de choses n'étaient pas examinées de l'intérieur. Cette histoire durait depuis plus d'un siècle, les Français étaient en Algérie depuis 1830, on peut imaginer combien de stratifications, familiales, humaines, sociales s'étaient formées. Certaines ont conduit à cette révolte sanglante. Mais celui qui avait vécu de l'intérieur cette situation, qui avait eu dans sa famille quelqu'un qui était arrivé de France dans cette terre promise, ce paradis, ce Maghreb à repeupler et, comme on disait à l'époque pour justifier la colonisation, à rendre fertile, ne pouvait réagir de la même manière. En Italie, quand Mussolini envoyait les Italiens en Ethiopie, ou en Libye, il disait : « *Vous devez aller là-bas avec votre savoir-faire de paysans pour apprendre aux indigènes qu'ils ont des richesses qu'ils ne sont pas capables d'exploiter seuls.* » Ce point de vue était vrai en partie. Mais de l'autre côté, il y a eu la dégénérescence qui se passe partout : lorsque quelqu'un à travers cet acte d'ouverture apparente, d'apparente générosité, en réalité suit politiquement son propre intérêt et exploite ce qui fait la vraie richesse d'un pays, c'est à dire les hommes, on sait où cela conduit. En ce qui concerne l'Italie, je sais les dégâts qu'a fait le fascisme en Afrique. Il a fertilisé les terres, mais il a détruit les esprits. Il a détruit la culture. Comme de tout temps, depuis les Croisades, il y a eu ces missions vers des terres lointaines comme si la civilisation était de notre côté. Et c'est faux lorsqu'il s'agit de culture : le fait de ne pas parler

ou de ne pas écrire en vers de la part d'un indigène n'est pas un signe d'absence de culture.

Où le film a-t-il été tourné ?

Le film a été entièrement tourné en Algérie, à part deux intérieurs qui ont été filmés à Paris. Et surtout dans une ville, Mostaganem, près de la mer, où nous avons reconstitué le quartier de Belcourt, un quartier d'Alger aujourd'hui anonyme. On ne voit plus comment à l'époque il était différent des autres quartiers. J'ai vu la maison de Camus, celle qu'il habitait enfant. On voyait la mer de cette maison, mais aujourd'hui de nouvelles constructions la masquent. La rue que nous avons trouvée à Mostaganem est je crois très ressemblante à la rue de Lyon à Belcourt en 1924. Mais ce n'est pas ça qui est fondamental : ce à quoi je tenais c'était de rendre cette atmosphère du vivre ensemble, mais avec déjà les germes d'une inquiétude profonde entre Français et Arabes. C'est quelque chose que j'ai accentué par rapport au livre, en ajoutant des personnages. En particulier, le personnage d'Amoud, qui est le camarade d'école arabe de Jacques, auquel le livre fait juste allusion, une ou deux fois, comme un camarade de jeu. J'ai fait d'Amoud l'antagoniste de Jacques : Amoud qui refuse de parler français, Amoud qui refuse d'écouter l'histoire de France, Amoud qui tourne le dos en classe au tableau noir, Amoud qui refuse le pain que lui offre Jacques, Amoud qui dit au maître qui demande « *Qui a commencé la bagarre ?* » « *C'est moi !* ».

Amoud, c'est l'Algérie qui commence à se rebeller. Et quand Amoud aura un fils, ce fils sera, d'un côté, un héros de la révolution et, de l'autre, un terroriste. Aziz, dont on fait la connaissance en prison, est en quelque sorte le dernier maillon de la chaîne, celui qui transporte des bombes et qui sera guillotiné. Ces deux personnages ne sont pas dans le livre.

De la même façon dans le livre, le personnage du maître d'école est très différent. J'ai fait de cet enseignant, M. Bernard – en m'autorisant cette liberté peut-être la plus importante de tout le film – un homme politiquement à l'avant-garde, non seulement comme enseignant mais aussi comme intellectuel. Disons qu'en tant que citoyen, j'en ai fait un professeur qui enseigne dans les années 20 comme cela se faisait dans les années 60, comme Don Milani en Italie. Il se met au niveau de ses élèves quand il se met derrière le tableau noir en disant qu'il n'a pas appris sa leçon. Il essaye d'être comme eux. C'est son côté révolutionnaire. C'est la raison pour laquelle en 1957 il est, dit-il, du côté des « barbares », des Arabes. « *Quand je vous enseignais l'histoire de Rome et des barbares, j'oubliais de vous dire quelque chose. Que souvent, ce sont les barbares qui ont raison.* ». Il fait la comparaison avec les barbares. Il prend le parti de ceux qui se rebellent contre le joug colonialiste, avec les seuls moyens qu'ils avaient, par exemple des bombes artisanales...

Qu'avez-vous trouvé dans l'évocation des années cinquante ?

Cette période m'a permis de mieux exprimer les idées de Camus, ce qu'il a écrit dans

Le Premier Homme, mais aussi dans ses carnets, dans ses interviews, dans ses interventions dans les journaux, dans ses conférences. J'ai beaucoup lu, et les choses que je fais dire à Jacques Cormery dans la seconde partie de sa vie, dans les années cinquante, sont un peu ma synthèse de la pensée de Camus, et pas seulement ce qu'il écrit dans *Le Premier Homme*. Car dans le livre, il ne consacre que trente pages sur trois cents aux années cinquante ; dans le film, elles représentent à peu près la moitié du métrage. J'ai développé cette partie surtout pour pouvoir faire trois choses : c'est la partie du film qui me tient le plus à cœur. Elle permet de rapprocher le récit du présent, même s'il s'agit des années cinquante je crois qu'on y sent résonner notre temps et ses tourments. Elle me permet aussi de situer le film sur cette ligne de crête où se sont tenues la pensée et l'action d'Albert Camus. Et enfin elle me permet de raconter le personnage de la mère. Dans le livre, elle n'est pas un personnage très développé sinon presque en cachette, de façon allusive, car c'est la grand-mère qui ressort le plus. Dans le livre, la mère est forte mais un peu taciturne, c'est tout de même une femme qui subit, timide ou intimidée par sa surdité et par le fait de ne pas savoir lire, par la prépondérance de sa propre mère qui est dans le livre peut-être exagérément méchante. Ils l'appelaient, je crois d'ailleurs, la « *méchante* ». Mais, je ne l'ai pas représentée comme une femme méchante, seulement colérique à cause de ses trop nombreuses responsabilités. Dans la scène où elle cherche dans la merde les pièces de monnaie dont son petit-fils lui dit qu'elles y sont tombées, je lui fait réciter le *pater noster*, et résume ce que je pense de ce personnage. Je pense aussi avoir raconté quelque chose qui peut-être dans le livre se lit entre les lignes : cet amour obstiné d'une mère tendue vers la réalisation des rêves de son fils. Il y a ce moment où Jacques rentre à la maison, juste après l'attentat, et il dit : « *Tout ce que j'ai fait de bien dans ma vie, c'est à toi que je le dois.* » Et elle répond simplement : « *Si tu es content, pour moi cela me suffit.* » C'est une façon fière et en même temps détachée de concevoir le rôle de mère. Elle s'éloigne à sa façon de son fils lorsqu'il n'a plus besoin d'elle. D'ailleurs, elle reste à Alger parce qu'elle sait que son fils est tiré d'affaire : elle lui a donné la culture, les moyens pour sortir de la misère. Et donc elle va être capable d'affronter sa vie seule. Ce n'est pas par hasard que j'ai décidé, après avoir ouvert le film sur la recherche du père, de le refermer sur le personnage de la mère. Car je crois que c'était le but de Camus que de nous ramener au rôle de la femme dans la vie d'un homme, que ce soit pour le fils, le mari, l'amant, le père.

Lorsque l'on regarde dans le film ce qui se passe en 1957, on constate que beaucoup de choses ne sont pas dans le livre.

Il y a dans le livre plus de choses sur ce qui s'est passé en 1924, avec lesquelles j'ai quand même pris quelques libertés, mais très précautionneusement. J'ai mis une chanson napolitaine dans la scène de la plage... Il y avait tellement de cultures différentes en Algérie à cette époque-là, il y avait des immigrés de toute l'Europe, il y avait beaucoup de Français mais aussi beaucoup d'Espagnols, d'Italiens, surtout beaucoup d'Espagnols à cause de la

facilité pour se rendre d'Espagne en Algérie. La propre famille de Camus, du côté maternel, était d'origine espagnole.

La partie 57 comporte, c'est vrai, beaucoup de choses qui ne sont pas dans le livre. Mais, nous devons trouver un équilibre entre les parties 24 et 57 (qui serait peut-être apparu si Camus avait achevé son roman, n'oublions pas que le texte publié était un premier manuscrit), car nous n'aurions pas su, je crois, être fidèle au *Premier homme* et à l'intention de son auteur quand il décide de l'écrire, si nous avons conservé les mêmes proportions que le texte entre les deux époques. Nous avons donc puisé dans les archives que nous a ouvertes Catherine Camus, des cahiers, des correspondances, des coupures de presse... la matière, les idées et parfois même les dialogues de séquences créées pour la partie 57. Et à un certain moment, j'ai cessé de faire la distinction entre ce qui était le monde de Camus et ce qui était le mien, au sens où j'ai fait dire à Camus ce que moi je pensais de ces actions violentes... J'ai parlé de cette violence que certains justifient et que j'ai déjà questionné dans mon film *Colpire al cuore*, lorsque j'ai parlé du terrorisme en Italie. J'ai pris des distances assez précises et je me suis approprié même les incertitudes et les erreurs que beaucoup ont connues ou commises dans ces années-là. Le terrorisme, comme la guerre, n'est pas un sujet facile. Il n'est pas facile de comprendre de quel côté on a raison ; même si, bien sûr, la raison nous fait dire que ceux qui tuent des innocents ne peuvent qu'avoir tort. Sur cela, on tombe tous d'accords.

Que vous a apporté le fait de tourner un film français ?

Je dois dire que j'ai éprouvé une facilité absolue à entrer dans un système différent, une façon de faire du cinéma différente de celle des Italiens. Je dois ajouter, positivement différente. Je me suis trouvé à l'intérieur d'une machine – appelons là comme ça – très bien structurée. Tous mes collaborateurs étaient des personnes spéciales, je n'en dirais pas autant des techniciens italiens. Et puis, j'ai eu cette grande joie de découvrir des acteurs. Jacques Gamblin est dans l'absolu le meilleur acteur avec qui j'ai eu l'occasion de travailler dans ma vie. Il a quelque chose de particulier qui reste pour moi un mystère, sa capacité à être anti-naturaliste. Il est simple, direct, il est l'acteur de cinéma le plus acteur de cinéma que je connaisse, bien qu'il fasse tous les jours du théâtre. Et puis, il y avait cette merveilleuse Ulla Baugué qui joue la grand-mère alors qu'elle n'avait jamais fait de cinéma ; il y avait aussi la très grande Catherine Sola, dont je me souviens depuis l'adolescence dans les films des années 60 ; Nino Jouglèt qui joue Camus enfant ; Denis Podalydès, l'instituteur ; Nicolas Giraud, l'oncle Etienne ; Maya Sansa, la mère jeune. Cela m'a demandé beaucoup de travail pour amalgamer ces apports de nature très différente, car ce sont des acteurs qui appartiennent à des écoles très différentes, et certains n'ont aucune formation. Mais cela a constitué un travail passionnant, jusqu'aux tout petits rôles. Je dois aussi souligner ce qu'ont apporté les acteurs arabes, qui ne sont pas des acteurs de métier : je les ai trouvés dans la rue. J'ai

dû travailler d'une certaine façon pour ce film particulier, c'était très difficile mais très stimulant.

GIANNI AMELIO

Né à Catanzaro en Calabre en 1945, Gianni Amelio est attiré très jeune par le cinéma. Il collabore à des revues de cinéma et devient animateur de ciné-clubs. Parti à Rome, il est engagé comme assistant par Vittorio De Seta et Liliana Cavani (*Les Cannibales*).

Après quelques courts métrages, il réalise pour la télévision son premier long métrage, *La Fin du jeu (La fine del gioco)* en 1971. *La Cité du soleil (La città del sole, 1973)*, inspiré du livre de Tommaso Campanella, révèle un cinéaste original à l'écriture très élaborée. Ses autres films, *Bertolucci secondo il cinema* (reportage sur le tournage de 1900, 1975), *La morte al lavoro* (1978), *Effetti speciali* (1979), *Il piccolo Archimede* (id.), *I velieri* (1980) d'après le roman d'Anna Banti, *Droit au cœur (Colpire al cuore, 1983)* – évocation du terrorisme dans un récit interprété par Jean-Louis Trintignant et Laura Morante –, *I ragazzi di via Panisperna* (1988), *Portes ouvertes (Porte aperte, 1990)* d'après Leonardo Sciascia, confirment la rigueur de son approche du langage cinématographique et la détermination de ses engagements idéologiques.

A partir des *Enfants volés (Il ladro di bambini, 1991)* qui, primé à Cannes, lui apporte un début de consécration, il tourne des films de plus en plus ambitieux : *L'America* (1993) évoque l'effondrement du régime communiste en Albanie ; *Mon frère (Così ridevano, 1998)* met en scène l'histoire de deux frères siciliens qui émigrent à Turin. Le film vaut à son auteur le lion d'or au festival de Venise. *Les Clefs de la maison (Le chiavi di casa, 2004)* décrit le voyage en Allemagne d'un père à la rencontre de son fils handicapé ; *L'Etoile imaginaire (La stella che non c'è, 2006)*, odyssée d'un technicien italien dans une aciérie chinoise, impose Amelio comme une des figures dominantes du cinéma italien contemporain, une de ses voix les plus authentiques.

ENTRETIEN AVEC JACQUES GAMBLIN ET DENIS PODALYDÈS

CAMUS, ENTRE OMBRES ET LUMIÈRE

Denis Podalydès : J'ai découvert *Le Premier homme* lors de sa réédition : j'ai trouvé le texte magnifique et la manière dont Camus dépeint son rapport à ses parents m'a beaucoup touché. J'aime aussi *La Chute* ainsi que *L'Étranger*, que j'avais lu en classe de 3e. Et puis, j'ai des-aimé Camus comme beaucoup de gens de ma génération.

Dans les années 80, les profs de philo rejetaient à la fois Camus et Sartre, à cause du structuralisme, de la philosophie analytique et du « Nouveau roman ». Le fait d'être à la fois philosophe et romancier était porté à leur discrédit ! Camus était considéré comme un romantique, loin de la pensée pure, et l'on ironisait volontiers sur ses écrits sans bien les connaître. Il y avait envers son œuvre un mépris injustifié.

Tourner *Le Premier homme* a été l'occasion de partir sur les traces d'Albert Camus, que mes parents aimaient tous les deux. Dans le roman, il est clair que Jacques est attaché à l'Algérie par amour envers sa mère et qu'il déteste toute forme de violence. Camus voulait surtout témoigner pour ses parents, mettre en valeur l'humain. A l'inverse, Sartre justifiait à l'époque la violence comme seul arme révolutionnaire possible pour les colonisés. Sur la question de l'Algérie française, mon père et ma mère étaient en opposition, et comme l'on a souvent accusé Camus d'ambivalence, cela permettait de préserver une certaine entente familiale sur son nom !

Jacques Gamblin : Je veux tout de suite être très clair, je ne suis ni un historien ni un Khâgneux et je n'ai pas lu toute l'œuvre d'Albert Camus pour jouer ce rôle. Il ne fait aucun doute que *Le Premier homme* est un roman très autobiographique, mais sans doute pas seulement. Le film n'est pas un biopic et le personnage s'appelle Jacques Cormery.

Bien évidemment, la question s'est très vite posée de savoir comment représenter ce personnage, lié par le sang, si on peut dire, à Albert Camus.

Gianni Amelio ne cherchait pas ce réalisme ni cette mémoire-là, il s'est approprié le roman, l'a adapté, pour parler sans doute aussi de sa propre enfance et réaliser une œuvre aux accents universels. Ce que je vois en premier lieu dans ce film, c'est le lien indéfectible avec son lieu de naissance: Gianni Amelio traite de cela avec puissance et simplicité.

Les opinions et les engagements de Camus ont été forcément nourris de cette enfance. Sans entrer dans la polémique, il a juste exprimé son ressenti d'être Algérois et Français ; il a revendiqué cette double appartenance. C'est une position humaniste et "géographique", de par son enfance et sa cohabitation avec les Arabes. Je trouve cela plus viscéral et organique que politique. Même si bien sûr, dans le contexte de guerre, d'indépendance, et de par la notoriété et la reconnaissance de l'écrivain Camus, ça l'est devenu.

Il y a ce qui s'est dit dans les milieux intellectuels et politiques à Paris et ce qu'Albert Camus a vécu.

L'IMPORTANT, C'EST DE FILMER

Jacques Gamblin : On s'est très vite mis d'accord avec Gianni Amelio sur le fait qu'il ne s'agissait pas d'un film sur Camus mais plutôt d'après Camus. Où le célèbre écrivain se cacherait dans l'ombre. Une fois allégés de cela, on a puisé dans notre vision de l'enfance, des lieux de mémoire, de paysages... C'est toujours délicat de mettre en scène un écrivain car c'est regarder un homme qui regarde: Jacques Cormery est une éponge qui reçoit et parle peu. Il est un peu l'enquêteur de sa propre vie : à travers le regard qu'il porte sur les choses et les êtres, il se « reconnaît » et retrouve sa place.

A travers ce film, Gianni Amelio a lui-même revisité des souvenirs personnels. Il en a très peu parlé, par pudeur sans doute. Le projet a connu beaucoup de péripéties mais j'ai toujours tenu à en faire partie. Parce que Gianni s'obstinait et voulait raconter quelque chose qui m'est cher : l'importance de ses racines. Je suis né au bord de la mer et, même si ce n'est pas la même qu'en Algérie, notre rapport au monde en est influencé.

Dans tous ses films, Gianni va au fond des choses et prend le temps, le risque d'y aller. *Le Premier homme* a une facture classique et très élégante, où le spectateur a le temps de s'immerger dans chaque époque. Le metteur en scène s'est refusé à donner un rythme et une action artificiels au récit. Des semaines après l'avoir visionné, le film ne disparaît pas de ma mémoire, il continue de résonner: des images, des situations, des visages, une force profonde... Parce qu'il est à la fois personnel et universel.

Il prend le risque de la simplicité, le risque du temps. Gianni Amelio se concentre sur la vérité. La vérité intérieure et la vérité des lieux. C'est difficile d'arriver à cette simplicité sans défaillir et sans compromis. C'est un engagement et un talent. C'est rare ! Et de cette façon, le film raconte plus que ses apparences et laisse des traces, les nôtres.

Denis Podalydès : Lorsque Gianni m'a proposé le film, cela faisait longtemps que je m'étais réconcilié avec Camus et que j'avais relu Sartre, notamment *L'Idiot de la famille*. Monter *Le Premier homme* a été un parcours du combattant pour Gianni, cinq à six ans de sa vie. Le tournage a été décalé, abandonné puis repris. J'avais été très touché par ses films précédents, notamment *L'Étoile imaginaire*, qui parlent de l'enfance, de l'émigration et du colonialisme. Tous ces thèmes traversent également *Le Premier homme*.

Le cinéaste que j'ai rencontré était d'une grande authenticité, sincère et précis dans ses choix. Il a montré avec une infinie délicatesse un homme déplacé dans un pays auquel il est profondément lié. Gianni tenait absolument à filmer en Algérie, alors qu'il s'exposait à mille problèmes. Le tournage s'est révélé très compliqué : de l'argent a été perdu ou a disparu, sans compter les contraintes du quotidien. Mais Gianni a tenu bon et je l'admire beaucoup pour cela.

Je ne sais pas si l'on peut parler de "sensibilité italienne", mais la manière dont le film est éclairé (par un chef opérateur belge!), cette intelligence du climat méditerranéen lui correspondent pleinement. Il témoigne aussi de la conscience de ce que l'Algérie aurait pu

être, c'est à dire un paradis... *Le Premier homme* évoque avec pudeur la mort des proches, la disparition d'un rêve, le saccage d'une terre. Sans marteler de thèse ni dramatiser artificiellement les choses.

AU NOM DES PÈRES

Denis Podalydès : Le personnage de l'instituteur, Monsieur Bernard, est une figure paternelle mais aussi un révélateur : c'est lui qui décèle le don de Jacques et convainc sa famille de l'encourager à faire des études supérieures. Cela implique l'exil car il ne pourra se réaliser qu'en France. Cet homme initie la séparation entre Jacques et sa famille : il prend symboliquement le rôle du père qui « arrache » l'enfant à sa mère et à son pays natal.

Au départ, je craignais que les scènes que j'avais à jouer soient trop ténues, mais l'intention cinématographique est bel et bien là : la longueur des plans, l'attention portée aux personnages, ces instants de pure pensée ou de rêverie, révèlent magnifiquement le rôle-clé de Monsieur Bernard. Je pense notamment à la scène où il va voir la famille de Jacques : la pauvreté est difficile à représenter au cinéma, parce que l'on abuse souvent du maquillage, des intérieurs qui sentent le studio ou à l'inverse, on idéalise les situations.

Dans le film, Gianni a évité tous ces pièges. Tourner dans un vrai appartement, sur les lieux mêmes de l'action, donnent une authenticité à cette misère. Yves Cape, le chef opérateur, a réussi un travail formidable et, lorsque l'instituteur sourit à cette famille, tout est dit sur l'affection que Monsieur Bernard porte à Jacques et sur le respect naturel qu'il a envers cette famille. *Le Premier homme* est illuminé par la dignité et la droiture des personnages.

Jacques Gamblin : J'étais ravi de jouer face à Denis Podalydès, même le temps d'une scène. Son personnage est le catalyseur de ce que Jacques est devenu. Monsieur Bernard l'a découvert, « reconnu » et « adopté », intellectuellement et à la manière d'un père. Cet instituteur porte en lui l'amour de la transmission et ses retrouvailles avec Jacques adulte en témoignent, puisqu'il le pousse de nouveau à s'exprimer en écrivant le roman sur cette terre qui l'a vu naître.

Cette scène avec Denis sur le banc me rappelle un événement personnel, un homme en particulier : celui qui m'a engagé pour la première fois dans une compagnie théâtrale. J'avais 18 ans et demi, je n'y connaissais rien et il m'a proposé de me former à la technique, à la régie de théâtre. Nous sommes peu en contact depuis, mais il y a deux ans, j'ai ressenti le besoin d'aller déjeuner avec lui et de lui dire en face « *Merci. Je n'étais pas programmé pour ça. Sans l'obstination que tu as eu de m'offrir ce travail, je ne serais pas là* ». Aujourd'hui, je sais que je n'aurais pas découvert ce métier. Cette passion serait restée secrète et inexplorée.

C'est ce qui se passe pour Jacques Cormery envers Monsieur Bernard à ce moment de sa vie : dire merci. Ne plus remettre à demain sous peine de regret. Il y a comme un arrêt sur image entre Jacques et ce père de substitution, un temps suspendu. Celui du merci.

ÊTRE ET SAVOIR

Jacques Gamblin : Je me souviens de quelques professeurs bien sûr qui m'ont appris plein de choses mais pas d'un maître m'éblouissant et qui m'aurait révélé à moi-même par son art d'enseigner. L'école était plus un enfer qu'un paradis. J'ai arrêté mes études après le Bac et je me suis mis à travailler, sur le tas, dans des compagnies de théâtre. C'est là que la transmission, orale et non écrite, a primé : j'ai appris à jouer aussi en observant les autres ; on m'a laissé m'approprier le savoir. Enfin.

Aujourd'hui, l'idée de transmission commence à me « gratter ». Peut être que c'est bientôt l'heure. J'aime l'idée d'une voix soufflée à l'oreille de quelqu'un et qui ne ressort pas de l'autre côté!

Denis Podalydès : C'est amusant parce que je jouais aussi un prof jeune, puis vieilli, dans *Camille redouble*. On confie souvent aux acteurs de théâtre des rôles d'enseignant, de médecin, d'avocat ou de psychanalyste (rires). Je suis convaincu que l'émancipation individuelle passe par la transmission d'un savoir. C'est le grand mythe républicain de « l'ascenseur social ». Essayer de raconter cette transmission au cinéma est ardu mais, dès la première scène du *Premier homme*, le comportement de cet instituteur qui se met au piquet vaut tous les discours.

Monsieur Bernard n'est ni dans la leçon canonique ni dans le prêche : il se met à la hauteur de ses élèves et démythifie l'autorité supérieure, écrasante. Il tente d'établir une parole vraie, sans pour autant minimiser l'exigence du savoir. Il prend simplement en compte le regard de l'enfant ; il est à l'écoute de celui qui ne sait pas encore...

J'ai eu la chance d'être marqué dans mon enfance par des instituteurs, et, plus tard, par certains professeurs. Lorsque Monsieur Bernard projette à ses élèves des images de la Première Guerre, il fait preuve d'innovation et d'audace : il devait probablement être considéré par ses collègues comme un original alors qu'il invente sa propre manière d'enseigner. Cela me rappelle les moments heureux que j'ai connus à l'école, où la transmission du savoir m'a permis d'être libre. L'art de persuader et le rapport humain sont essentiels : si je me souviens d'un professeur, c'est autant par le contenu qu'il a enseigné que par la forme, la voix qui l'a accompagné.

L'ENFANCE DE L'ART

Denis Podalydès : Malgré le climat parfois chahuté du tournage, Gianni a fait preuve d'une grande douceur vis à vis de tous. Il a toujours suivi le cap de sa mise en scène, qu'il s'agisse de longs plans séquence ou de focalisation sur les détails, comme les chaussures portées par les élèves. Loin du diktat du rendement ou de l'efficacité, Gianni a pris son temps. Avec calme et courtoisie. Son approche de l'enfance est délicate et solaire, parce qu'il s'est adressé davantage à des personnes qu'à des comédiens. Il traquait des moments

imprévus, des regards qui s'évadent...

Gianni a dirigé les enfants comme les adultes. La bienveillance qui émane du lien entre Monsieur Bernard et Jacques sonne juste. Ce n'est pas le fruit du hasard, même si entre Nino Jouglet et moi, c'était de l'ordre de l'implicite : à l'instar de Gianni, nous n'avons rien calculé ou décrété. On se parlait assez peu, par discrétion, par pudeur aussi.

J'aime aussi la subtilité avec laquelle le film traite du rapport entre Jacques et ses référents féminins : sa mère qui est d'une immense douceur - Maya Sansa, avec laquelle j'avais tourné un téléfilm sur Sartre, rayonne d'une beauté à la Irène Papas - et sa grand-mère, minérale, fascinante, effrayante aussi. Il y a une vérité dans leurs rapports, tendres ou orageux... Lorsque Jacques, adulte, retrouve sa mère, on ressent toujours leur affection profonde et mêlée de non-dits. La pudeur et le silence font partie de leur mode de communication.

Jacques Gamblin : Quand Gianni Amelio filme l'enfance, il est à la frontière du réalisme et de la poésie. Il n'y a rien d'édulcoré ni dans le quotidien ni dans les rapports humains.

Je pense aussi à une phrase de Romain Gary qui dit : « J'ai été élevé par le regard d'amour d'une femme. J'ai donc aimé les femmes ». L'enfance de Jacques est marquée par ce regard que lui porte sa mère. Sa grand-mère est dure et violente : elle le soumet à une éducation rigide mais c'est peut-être aussi une manière maladroite de lui transmettre son amour. Peut être. De lui apprendre à lutter, à résister, à s'endurcir, peut être !...

J'aime la manière dont le metteur en scène a poursuivi le lien entre Jacques et sa mère, à travers deux époques. Il y a toujours ce monde de silence entre eux : Jacques arrive à lui dire « Merci » à sa façon. Lorsqu'il revient en Algérie, il a écrit la plupart de ses livres, obtenu le Prix Nobel et est reconnu dans le monde entier. Il a « bougé ». Sa mère elle, est restée. La communication doit se réinventer ou s'inventer, on ne sait trop bien, au travers de regards, de gestes, d'attentions. Après avoir triomphé dans l'univers de l'écrit et de la parole, il revient au silence. Pour s'en imprégner. Dans l'effervescence politique qui règne à ce moment-là, Jacques se pose. Alors que tous les gens s'énervent et témoignent de leur colère, lui s'autorise une parenthèse. Il prend le temps de sa mère.

Je suis touché par la façon dont chacun des deux personnages tente de s'exprimer, d'échanger, de s'offrir quelque chose même si ce n'est que du temps et quelques regards. Il y a du précieux et du rare même dans ce malaise, dans cette difficulté avec les mots, avec le temps qui est passé.

Mon vécu est différent. On parle beaucoup avec ma mère, depuis toujours, on aime échanger. Mon père était plus silencieux, fils de paysan, plus retenu.

JACQUES C. PAR JACQUES G.

Denis Podalydès : Jacques Gamblin a l'art d'être présent / absent : il n'est pas dans la composition, il ne cherche pas à montrer comment « jouer Camus ». Au contraire, il l'incarne

comme un homme humble, presque effacé, avec une grande pureté. En définitive, peu importe que Jacques Cormery soit une projection de Camus : il n'est que « *un homme parmi les hommes, qui les vaut tous et que vaut n'importe qui* », comme l'écrit Sartre à la fin des *Mots*.

Nous n'avons tourné qu'une scène ensemble : j'étais ravi, tout en étant obsédé par la trouille de rater mon avion, alors que je devais jouer au théâtre le soir-même (rires). Je suis sorti de cinq heures de maquillage - pour le vieillissement du personnage -, j'avais l'esprit ailleurs et je ne me sentais pas assez préparé. Avec le recul, je trouve que cela a servi la scène : Jacques vient surprendre Monsieur Bernard et ils se retrouvent sur un banc, comme s'ils ne s'étaient jamais vraiment quittés. Ils se disent des choses importantes, même si leur conversation est elliptique : Monsieur Bernard le pousse à parler d'eux, de l'Algérie, de la violence, à s'affirmer une fois encore, à travers un roman. C'est un beau moment, une douce parenthèse...

LÀ-BAS, MA PATRIE

Jacques Gamblin : Bien sûr et comme tout le monde je suis né quelque part. Et quand je reviens chez moi, je ressens ces racines sous mes semelles. Les paysages, le vent, les odeurs, les saisons, les visages... Tout ça nourrit mon imaginaire, influence mes choix, ma vie.

C'est toujours bouleversant et impartageable quelqu'un qui revient, comme l'a d'ailleurs fait Denis Podalydès lors du tournage en Algérie pour retrouver la maison de son père. Quand revient-on ? Pourquoi ? Pourquoi a-t-on besoin de s'échapper, de s'affranchir de ses racines ? Et de les retrouver comme un ami perdu de vue mais jamais oublié ?

Dans le film, Jacques évolue de manière fulgurante : élevé par une mère illettrée et une grand-mère irascible, il est ensuite devenu un grand écrivain grâce à ses dons et à cet instituteur qui les a révélés. C'est le grand écart. C'est improbable et magnifique. Il ne peut pas renier un tel parcours. De toute façon on ne peut rien renier, ça vous revient toujours dans la gueule !

Je n'étais jamais allé en Algérie avant ce tournage. Quand je voyage, j'imprime et je ressens des choses, sans nécessairement les exprimer. Lorsque l'on a tourné dans la campagne, j'ai été frappé par les paysages autour d'Oran, des verts magnifiques, des reliefs très sensuels... En ville, j'ai ressenti une tension, une méfiance aussi. Dans un premier temps, je me sentais agressé par les regards et puis, je me suis apaisé. Il faut se garder des apparences, des projections que l'on fait sur les autres.

Quand je reviens d'un voyage, qu'il soit professionnel ou privé, je suis la plupart du temps incapable d'exprimer mes impressions. Et ce n'est pas plus mal car c'est souvent bien chiant pour les autres, ceux qui écoutent et qui ont hâte que ça se termine ! Je garde tout ça en moi et ça ressort par petits bouts, parfois. On n'est pas obligé de dire. D'ailleurs même quand on dit, il en manque !...

Denis Podalydès : Je suis fils de Pieds-Noirs et le thème de l'exil me passionnait. Je n'ai tourné que quatre jours en Algérie, et j'ai été frappé par la vétusté des lieux, par exemple en visitant Mostaganem, où mon père allait au bord de la mer. C'était une ville de villégiature, l'équivalent de Cannes ou d'Antibes, et je n'ai vu que la ruine de cela, comme si on l'avait laissée pourrir...

J'étais parti avec une caméra pour filmer Alger et rapporter des images pour mon père : il est né là-bas, a passé son enfance pendant la Guerre d'Algérie et n'y est jamais retourné depuis 1959. En me promenant dans les rues, je me suis fait arrêté trois fois, on a effacé mes images, sous prétexte que je n'avais pas le droit de filmer des bâtiments militaires. Je n'en avais repéré aucun, alors qu'un immeuble sur quatre l'était. J'ai réussi à sauver quelques images et vidéos, en bidonnant mon appareil numérique face à un vieux policier qui n'y connaissait rien (rires).

Pour mon père, l'Algérie est restée un traumatisme. Il évoquait rarement le passé et le sujet était devenu sensible dans ma famille : lui regrettait l'Algérie Française et ma mère soutenait De Gaulle. Enfant, je n'étais pas fier de mes racines Pieds-Noirs : je préférais dire que j'étais d'origine grecque, ce qui est vrai ! Avant ce film, je n'avais jamais eu envie de me rendre en Algérie. Aujourd'hui, j'ai comblé ce manque.

CAMUS AUJOURD'HUI

L'œuvre, l'itinéraire d'Albert Camus sont revenus en force sur le devant de la scène culturelle et politique. Et la sortie en salles du film de Gianni Amelio, adapté du livre de Camus, ***Le Premier homme***, participe de ce mouvement général. Pourquoi, aujourd'hui, avons-nous encore tant besoin de Camus ?

De sa naissance à Mondovi dans le Constantinois en 1913, jusqu'à l'accident qui, en janvier 1960 jeta contre un arbre la Facel-Vega qui le transportait et le tua sur le coup, la vie d'Albert Camus, traversée par de longues vagues qui le portent et l'épuisent, nous intrigue, nous passionne toujours. Il y a ses liens et ses rapports conflictuels avec le communisme, et sa littérature si forte, célèbre, émouvante ; ses engagements en faveur de l'Espagne républicaine, et sa passion pour le théâtre. Camus nous intéresse encore par son refus du stalinisme, des dogmes qui enferment et appauvrissent la pensée. Et aussi, par son déchirement entre la fidélité à ses origines et le respect des principes d'égalité. Avec au centre de ses pensées, l'Algérie, sa terre natale, dont le destin le bousculera, de l'enthousiasme au désespoir.

Le Premier homme nous raconte cela. Camus évoque son univers si particulier. Sa mère, analphabète, commotionnée par la mort de son mari en 1914, a du mal à parler, s'exprimer. Sa famille vit pauvrement dans un étroit logement de Belcourt, quartier populaire à l'est d'Alger. Nous voilà encore loin de « l'assimilation » à la France, le rêve républicain d'Albert Camus. Le petit peuple des Français d'Algérie ne mêle pas profondément aux « Arabes », même si l'on se croise, se parle au marché, si l'on s'invite pour les fêtes. Même pauvres, Les Européens d'Algérie ont accès à l'école communale. Dans la classe du cours moyen où Camus étudie sous la conduite de l'instituteur Germain (qui déterminera toute son existence), il y a trente-trois élèves, dont trois Algériens. En observant ces derniers, Camus apprend à distinguer la pauvreté qui est celle des Européens, et la misère que subissent les « indigènes ». Mais pauvres ou miséreux, tous étaient des prolétaires et Camus ne les sépare pas. Il ne considèrera jamais sa famille comme des « colons ». Il se construit une vision personnelle et pragmatique de l'univers de la colonisation en Algérie. Elle lui valut des inimitiés violentes.....

Il ne sera donc pas un « indépendantiste » pour l'Algérie, parce que refusant le sort pouvant être refusé aux siens. Il écrit sur la misère de la Kabylie dans le journal *Alger Républicain*. Pour autant, il ne franchit pas le Rubicon et refusera l'indépendance donc, la séparation. Il fait l'effort de la traversée pour jeter des ponts, non pour séparer. C'est un homme de passerelles, il n'est pas un éradicateur, attaché à une histoire méditerranéenne commune, faite de strates mêlées d'influences européennes et algériennes. Mais avec la guerre d'Algérie, l'histoire s'accélère, l'urgence politique entre en contradiction avec l'élan de Camus vers la compréhension réciproque, la réconciliation. À partir de ce moment-là, une angoisse s'installe en lui, celle de la perte de l'histoire des siens. Est-ce la raison pour laquelle il écrit

le **Premier Homme**, son plus grand livre, pour garder une trace de ce monde qui va disparaître ?

Camus nous intéresse aujourd'hui encore, par son effort de réconciliation des mémoires qui restent fermées les unes aux autres, dans un mélange de méfiance, de sentiment de spoliation et de refus de chacun de reconnaître ses torts. La figure de Camus peut aujourd'hui incarner d'une manière ou d'une autre ce souhait de réconciliation entre Français et Algériens.

Camus a toujours été d'une grande honnêteté intellectuelle. Il voulait transmettre, s'expliquer. Quand il ne savait plus, il s'est tu, a adopté le silence – un silence public, car il continuait d'écrire énormément de lettres et de notes. Mais historiquement, sa position dans une guerre cruelle est restée dans un entre-deux problématique. Pour cette raison, il s'est retrouvé écartelé entre des récupérations dénaturant totalement sa volonté de réconciliation. Au-delà des polémiques qu'il suscite (en particulier sur son refus de la violence révolutionnaire), Camus reste toujours un personnage insaisissable, à l'écart parce que lui-même refusait d'être enfermé dans des catégories politiques rigides. Cette position singulière, d'étrangeté parle à la jeunesse actuelle. Nullement parce qu'il est mort à 47 ans. À cet âge-là, un peuple d'écrivains, de musiciens, de peintres, d'artistes de Van Gogh à Schubert avaient donné une œuvre parvenue à maturité. Mais Camus a quelque chose de particulier pour les jeunes. Il procède par vives découvertes suivies d'une réaction presque toujours généreuse, et des générations de lycéens, d'étudiants, ne cessent pas de s'y reconnaître et d'en être bouleversés, éveillés, révélés à eux-mêmes. La brusque mort de ce personnage célèbre renforce ce sentiment d'inachèvement, de dernier mot jamais dit, le tout fixé dans l'image très romantique d'un homme encore jeune. C'était enfin un méditerranéen avec tout ce que cela implique : aimant et aimé des femmes, solaire, émouvant, charnel. Et c'est pourquoi, l'on est si tenté de vouloir lui ressembler aujourd'hui encore.

Benjamin Stora.

AUTOUR DU ROMAN INACHEVÉ D'ALBERT CAMUS

Le 4 janvier 1960, une voiture de sport dérape sur la chaussée glissante et tamponne un platane. L'accident fait plusieurs victimes parmi lesquelles Albert Camus, romancier, essayiste, dramaturge, journaliste, prix Nobel de littérature. Dans les débris, on retrouve une serviette en cuir. Elle contient le manuscrit, inachevé, du **Premier homme**, un roman autobiographique sur lequel il travaillait depuis presque deux ans. Albert Camus avait pensé ce livre comme la première partie d'une trilogie qu'il avait en tête lorsqu'il fut victime de cet accident.

Le Premier homme consistait en 144 pages écrites à la main. Le texte manquait par endroit de signes de ponctuation et des notes débordaient dans les marges. Pour rendre publiable le manuscrit de son père, Catherine Camus s'est appliquée au travail difficile de le dactylographier. C'est en 1994 que les Éditions Gallimard ont publié le manuscrit d'Albert Camus **Le Premier homme**, soit 34 ans après la disparition de l'écrivain.

SUR ALBERT CAMUS ENFANT

Albert Camus né le 7 décembre 1913 à Mondovi, petit village du Constantinois, près de Bône (Annaba en Algérie). Son père Lucien Camus, ouvrier caviste, blessé lors de la bataille de la Marne, meurt en octobre 1914. De son père, Albert Camus ne connaîtra qu'une photographie. Elevé par sa mère analphabète mais surtout par une grand-mère autoritaire, et par un oncle boucher, il apprend la misère dans le quartier populaire de Belcourt, à Alger où ils ont émigrés. A l'école communale, au CM2, un instituteur, Louis Germain distingue l'enfant et convainc sa famille de présenter le jeune écolier au concours des bourses qui allait lui permettre d'aller au lycée. Reçu, Camus entre au lycée Bugeaud d'Alger en 1924.

Lorsque Albert Camus recevra le Prix Nobel de littérature en 1957, son discours sera dédié à son instituteur Louis Germain.

ALBERT CAMUS PAR DATES

- 1913.** 7 novembre : naissance à Mondovi (Algérie, département de Constantine) d'Albert Camus, deuxième fils de Lucien Camus et de Catherine Sintès, épouse Camus.
- 1914.** 11 octobre : mort à l'hôpital militaire de Saint-Brieuc de Lucien Camus, blessé à la bataille de la Marne.
- 1921.** Installation à Belcourt, quartier populaire de l'est d'Alger.
- 1924.** Grâce à l'aide de son instituteur, Louis Germain, Camus entre en sixième au Grand Lycée d'Alger
- 1931.** Mort de sa grand-mère.
- 1936.** Mai : Camus est reçu au Diplôme d'Etudes Supérieures de philosophie
- 1938.** Octobre : il entre à la rédaction d'Alger républicain, quotidien qui soutient le programme du Front populaire.
- 1939.** Mai : Juin : onze articles sur la Kabylie pour Alger républicain (recueillis dans Actuelles III). 3 septembre: déclaration de guerre. Camus est réformé pour raisons de santé.
- 1940.** 3 décembre : il épouse Francine Faure à Lyon, il va habiter Oran, dans sa belle-famille.
- 1943.** Décembre : il entre au journal Combat (clandestin).
- 1945.** Mai : articles dans Combat à la suite des émeutes qui ont éclaté en Algérie 5 septembre : naissance de ses deux jumeaux, Catherine et Jean.
- 1952.** Décembre: Camus voyage en Algérie
- 1953.** Octobre : Début de la rédaction du *Premier Homme*, roman que Camus laissera inachevé (publication posthume).
- 1954.** 1er novembre : début de la guerre d'Algérie.
- 1956.** 22 janvier : Camus lance à Alger un appel en faveur d'une trêve civile.
- 1957.** *Réflexions sur la peine capitale*, ouvrage qui comprend *Réflexions sur la guillotine*, de Camus, et *Réflexions sur la potence*, d'Arthur Koestler.
- 16 octobre : le prix Nobel de littérature est décerné à Camus „pour l'ensemble d'une œuvre mettant en lumière les problèmes qui se posent de nos jours à la conscience des hommes”.
- 1960.** 4 janvier : Camus succombe dans un accident. Il est enterré à Lourmarin.

LISTE ARTISTIQUE

<i>Jacques Cormery 1957</i>	Jacques Gamblin
<i>Catherine Cormery 1957</i>	Catherine Sola
<i>Catherine Cormery 1924</i>	Maya Sansa
<i>Mr Bernard</i>	Denis Podalydès
<i>La grand-mère</i>	Ulla Baugué
<i>L'oncle Etienne 1924</i>	Nicolas Giraud
<i>Jacques 1924</i>	Nino Jouglet
<i>Hamoud Abdheramane 1957</i>	Abdelkarim benhabboucha
<i>Aziz Abdheramane</i>	Hachemi Abdelmalek
<i>Hamoud Abdheramane 1924</i>	Djamel Saïd
<i>L'oncle Etienne 1957</i>	Jean-Paul Bonnaire
<i>Le fermier</i>	Jean-François Stévenin

LISTE TECHNIQUE

Réalisation **Gianni Amelio**

Scénario **Gianni Amelio**

D'après le roman inachevé d'Albert Camus

Image **Yves Cape**

Décors **Arnaud de Moleron**

Costumes **Patricia Colin**

Son **François Waledisch**

Elisabeth Paquette

Stéphane Thiebault

Montage **Carlo Simeoni**

Musique **Franco Piersanti**

Producteurs **Bruno Pesery**

Philippe Carcassonne

Co-producteurs **Ricardo Tozzi**

Giovanni Stabilini

Marco Chimenz

Yacine Laloui

DISTRIBUTION

PARADIS FILMS

6, rue Lincoln – 75008 Paris

Tel: 01.53.53.44.10

parad@paradisfilms.com

PRESSE

GUERRAR AND CO

57 rue du Faubourg Montmartre – 75009 Paris

Tel: 01.43.59.48.02

contact@guerrarandco.fr