

Maud Hagelstein et Antoine Janvier

Le problème de la vie dans le cinéma d'Abdellatif Kechiche

Vie, langage, matérialité : les stratégies de civilité
du cinéma de Kechiche / Vie et intériorité dans La
Vie d'Adèle : le parti pris de l'extériorité.

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Maud Hagelstein et Antoine Janvier, « Le problème de la vie dans le cinéma d'Abdellatif Kechiche », *Cahiers du GRM* [En ligne], 5 | 2014, mis en ligne le 02 mai 2014, consulté le 09 mai 2014. URL : <http://grm.revues.org/416>

Éditeur : Marco Rampazzo Bazzan
<http://grm.revues.org>
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :
<http://grm.revues.org/416>

Document généré automatiquement le 09 mai 2014. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

© GRM - Association

Maud Hagelstein et Antoine Janvier

Le problème de la vie dans le cinéma d'Abdellatif Kechiche

Vie, langage, matérialité : les stratégies de civilité du cinéma de Kechiche / Vie et intériorité dans *La Vie d'Adèle* : le parti pris de l'extériorité.

Vie, langage, matérialité : les stratégies de civilité du cinéma de Kechiche

par Antoine Janvier

Introduction

- 1 Le cinéma d'Abdellatif Kechiche raconte des histoires fortes¹. Il invente aussi sur le plan formel. Mais ces deux dimensions de son travail ne permettent pas d'en rendre raison. Kechiche n'a pas le souci de la narration, ni de l'inventivité formelle : bien que l'une et l'autre lui soient essentielles, ce ne sont pas là ses objectifs de cinéaste. Il nous faut chercher ailleurs.
- 2 Il arrive à Kechiche de dire que faire un film naît d'un besoin, d'une impulsion. Tout commence par quelque chose qui le dérange, qui le gêne, qui le met mal à l'aise. Ce sentiment est au principe même de son travail, au-delà de sa volonté de faire un film précis. On le trouve à l'origine de son passage à la réalisation. Car Kechiche était d'abord acteur, surtout acteur de théâtre. Dans les années 1980, il joue dans quelques films. De cette expérience, il retiendra un double malaise. Malaise d'avoir toujours à jouer le « beur » de service : « Je sentais que je devenais un petit peu comme prisonnier d'une condition sociale à laquelle j'avais essayé d'échapper justement, pour rêver autre chose, pour rêver un art, pour rêver l'art, et de revenir à ça par le cinéma, ça m'avait vraiment dérangé. Et assez vite j'ai pensé à passer à la réalisation. Ça a mis du temps, mais... c'est peut-être cette gêne aussi, ce malaise que j'ai ressenti qui m'a donné envie de réaliser »².
- 3 Malaise également à l'égard de la technique mobilisée par le cinéma : « Je me sentais très mal à l'aise avec les contraintes techniques du cinéma : la lumière, les boudins au sol, les rails qu'il fallait enjamber pendant qu'on marchait, parler naturellement tout en enjambant des rails, tout ça je me sentais vraiment très très mal à l'aise. Et on m'expliquait que c'était ça le cinéma, que l'acteur c'était avant tout quelqu'un qui arrivait à se mettre dans les scotchs et dans les boudins. Et je me suis dit que, non, je ne pourrais pas faire ce métier »³.
- 4 Le personnage de beur et le métier d'acteur n'ont rien à voir l'un avec l'autre. Et pourtant, si Kechiche en parle au même moment, pour expliquer son passage à la réalisation, c'est que c'est la même chose. Déjà, on voit que pour Kechiche, le cinéma n'est pas hors du monde. Ce n'est pas un simple jeu ou une pure représentation. Car c'est bien à un beur qu'on demande de jouer le beur. Il faut que cela soit vrai, ou « naturel ». Ainsi, « parler naturellement », c'est l'injonction principale faite à l'acteur de cinéma. « Parler naturellement tout en enjambant les rails », jouer le beur alors qu'on joue pour échapper à ce qu'on est : double contrainte paradoxale qui dénote, dans l'écart même de l'artifice cinématographique d'avec le réel, moins un redoublement de la réalité que son travestissement en une « nature ». D'où l'objectif du cinéma d'Abdellatif Kechiche : sortir du naturel pour que le réel ou « la vie » surgisse dans le cinéma. Kechiche dit très exactement : « Rendre la vie, la faire jaillir malgré l'artifice »⁴.
- 5 Concrètement, il s'agira de montrer l'écart à son propre rôle que cherche tout acteur et qui définit, aussi, la vie réelle de chacun – on n'est jamais seulement « beur », ou « immigré » ou seulement « français de souche », ou seulement « cinéaste », « ouvrier », « homme » ou « femme ». Et on ne le montrera qu'en sortant l'acteur de l'exigence d'être naturel, c'est-à-dire en supprimant tout l'artifice qui réduisait ainsi l'acteur à un acteur, celui qui sait parler naturellement en enjambant des rails : « Est-ce qu'il n'y avait pas une autre façon de faire qui pourrait libérer, libérer l'acteur... me libérer... libérer un acteur qui pouvait me ressembler

– très vite j'ai arrêté de penser à faire l'acteur. Et je crois que je suis resté à me poser cette question très longtemps, jusqu'à ce que je fasse ce premier film, *La faute à Voltaire*, où j'avais décidé d'enlever les boudins au sol, les marques au sol, les caméras posées, les changements d'objectifs pendant les... et de tourner d'une autre façon. Ça n'a pas été évident pour les techniciens de ce film qui avaient leurs habitudes, et qui pensaient que je prenais une direction complètement... un peu folle ».

6 Kechiche n'a d'ailleurs pas de méthode – il affirme, sans en faire un principe, « je ne crois pas à la méthode »⁵, ce qui signifie qu'il ne voit pas quelle recette appliquer pour que le jeu d'un acteur soit bon et le film réussi, mais aussi que libérer l'acteur et le personnage, les rendre vivants, ce n'est pas une affaire de décision contrôlée.

7 Ça ne vient pas pour autant tout seul – naturellement. Il ne suffit pas de supprimer les marques pour que l'acteur se libère. Kechiche cherche à mettre en place un dispositif qui permettra à l'acteur de jouer avec son propre rôle et de ressaisir activement, pour son compte, la liberté technique qui lui est donnée. Rien n'est plus étranger au travail de Kechiche que le principe de « spontanéité ». La spontanéité n'est pas un moyen ou une technique de cinéma. Si elle existe, c'est seulement comme l'effet d'une longue et minutieuse préparation : « Certains croient que je ne travaille pas mes plans, parce que mes films donnent l'impression d'être saisis sur le vif, alors que tout est calculé, pensé, travaillé »⁶.

8 Ce travail préparatoire est guidé par une non-méthode : la répétition. Il faut répéter, encore et encore. Non seulement, répéter les scènes et les différents plans, mais aussi répéter en général : Kechiche fait répéter à ses acteurs, des mois avant le tournage, du Marivaux, du Molière, bref, du théâtre. Il y a deux finalités explicites à cette méthode : entraîner à une maîtrise de la parole, avoir prise sur sa diction ; produire du lien, créer un esprit de troupe. L'une comme l'autre nous renseignent sur la singularité du cinéma de Kechiche : l'extrême importance du langage, des codes linguistiques, des différents systèmes de signes, et surtout de leur mise en usage et de la variation créatrice qui les affecte (on retrouvera cet aspect bien sûr dans *L'esquive*, mais partout la pratique concrète du langage est décisive, jusque dans *Vénus noire*, entre l'anglais, le français et l'afrikaans) ; ce qui fait communauté, ce qui passe dans les moindres gestes et attitudes, ce qui produit l'atmosphère dans laquelle se construisent les subjectivités individuelles et collectives, à savoir les affects ou le désir, et les rapports de pouvoir qu'ils impliquent. Seulement, ces deux dimensions essentielles des films de Kechiche, comme telles, ne sont pas encore assez vivantes. Bichat définissait la vie par l'ensemble des fonctions qui résistent à la mort. C'est bien en ce sens que Kechiche voit jaillir la vie, entrelaçant langage et affectivité : depuis le rapport qu'elle entretient avec la menace de sa propre destruction, de son effondrement imminent qu'elle s'emploie à conjurer, différer, retourner en énergie vitale ; mais aussi, parfois, qu'elle atteint, dans laquelle elle sombre et s'achève. Autant que le langage, compte le dehors du langage : Kechiche nous fait entendre des silences, des signes que jusqu'alors on rangeait dans le domaine du bruit, tout un monde imperceptible à l'oreille des êtres parlants au quotidien que nous sommes. Les rapports affectifs qui attachent les individus les uns aux autres nous sont donnés à sentir en même temps que la fragilité de leur construction et de leur circulation : autant que leur investissement par le désir, compte la matérialité brute des corps, l'épaisseur opaque de la matière, là où plus rien ne passe⁷.

9 Le principe de répétition trouve alors un sens plus profond. Kechiche vient du théâtre, et le théâtre est important pour comprendre son cinéma. Mais il est frappant qu'il insiste souvent sur la musicalité de l'histoire et du montage : ce qui importe, c'est d'arriver à porter le film à sa dimension musicale. Il ne s'agit pas seulement du produit qui nous est donné à voir. Le film, c'est aussi le tournage du film, le jeu des acteurs, les prises de vue. Kechiche tourne des centaines de prises ; il répète le film lui-même au moment du tournage. Il y a bien sûr un objectif assez banal à ce procédé : obtenir la meilleure scène. Mais Kechiche lui-même avoue que, souvent, la bonne prise vient au début. Ce n'est que de temps en temps que l'une des dernières est retenue, parce que les acteurs y ont atteint une non-maîtrise de leur jeu qui les porte au bord de l'épuisement. La scène du salon bourgeois dans *Vénus noire* est à cet égard exemplaire : « Si je fais rejouer les scènes plusieurs fois, c'est pour que les comédiens s'oublient, pour que finalement sur le plateau plus personne ne sache ce qu'il se passe. Par

exemple, pour la scène dans le salon bourgeois, j'ai épuisé Olivier Gourmet pendant quatre jours, si bien qu'il m'a finalement dit : "Je fais n'importe quoi maintenant". Mais ce n'était pas n'importe quoi. Tout ce qu'il laissait échapper était devenu tellement beau, tellement vrai. C'était cet instant-là que j'attendais. Je ne sais jamais comment l'obtenir, c'est magique. De la même manière, je cherche l'épuisement du spectateur »⁸.

10 On peut maintenant dégager la fonction de cette répétition interne au film, qui déborde la réussite d'une scène : il faut que le film tout entier soit au bord de l'épuisement, parce que c'est là que sa vitalité est la plus grande. Kechiche dit : arriver à un état de transe, trouver le rythme : « Je cherche un rythme, dans mon cinéma, qui s'approcherait d'une musique que j'associerais à la transe. Je ne sais pas si j'y réussis, mais j'ai essayé de monter ce film avec cette approche de la musique. J'espérais qu'il soit regardé, qu'on entre dans ce film [*Vénus noire*] pour vivre, au-delà des mots, au-delà de l'explication, comme un effet de sens. C'est comme ça qu'il a été... en tout cas que je l'ai expérimenté. Je ne sais pas si ça passe tout le temps comme ça, là aussi la transe c'est une musique dans laquelle on entre ou pas, donc je ne sais pas, je ne peux pas obliger l'autre à entrer dans ma propre transe. Mais ce n'est pas quelque chose que je laisse au hasard, cette idée de rythme, pour laquelle beaucoup de gens n'entrent pas »⁹.

11 Le rythme, c'est bien une modulation de la répétition qui la contracte ou l'étend, la ralentit ou la précipite, lui donne sa pulsation. Arriver au rythme, c'est parvenir, à force de répétition, à rejoindre ce qui la conditionne, pour ne plus être joué par elle, mais la jouer véritablement et se donner une prise sur elle. On comprend alors pourquoi, quelle que soit la prise retenue, Kechiche en tourne autant : quand, sur un plateau, le jeu devient musical, c'est qu'on est proche de saisir le rythme et de conquérir la liberté recherchée : « C'est un immense défaut de ma part que je n'ai pas réussi à corriger encore et je fais vœu d'y arriver un jour... c'est d'arrêter de faire autant de prises parce que souvent, j'obtiens des choses extraordinaires très vite ; et c'est souvent d'ailleurs la scripte qui me dit "mais ça suffit, tu t'épuises, tu les épuises, tu vas chercher des choses..." ». Mais il y a une telle passion de voir ces hommes, ces femmes, ces garçons, ces filles utiliser ce qu'ils sont... c'est pour moi une véritable mélodie, c'est de la musique pour moi de voir ces gens avec leur corps, à la fois le maîtrisant et le libérant, à la fois maîtrisant et libérant leur voix, c'est une véritable musique pour moi de regarder les acteurs au travail, ça m'émerveille toujours »¹⁰.

12 C'est donc en arrivant au rythme que Kechiche réalise simultanément une création cinématographique et un acte de libération. Il n'y a jamais aucune assurance en ce domaine. Ni *a priori*, avant le tournage, ni *a posteriori* : Kechiche n'est jamais sûr que ça a marché et que le film est réussi, c'est pourquoi il répète encore les films une fois terminés, après la diffusion elle-même¹¹. Et quand il dit qu'il doute, qu'il ne sait pas comment faire du cinéma, et qu'il fait une recherche ou une expérimentation, il faut y voir, loin d'une pose, une dimension essentielle de son travail.

13 Peu importe que Kechiche soit ou non un grand cinéaste. Il cherche quelque chose, ce qui suffit à nous intéresser. Les quelques lignes qui suivent en témoignent. Elles essaient de montrer, sans exhaustivité aucune, comment ses trois premiers films répondent à l'objectif que Kechiche s'est fixé, à chaque fois de manière singulière.

La faute à Voltaire (2000)

Jallel, un jeune tunisien, immigré clandestinement en France. Il s'adapte bien à Paris où il fait toutes sortes de rencontres : Nassera, une jeune mère célibataire qui refuse à la dernière minute de l'épouser, d'autres débrouillards à la rue avec qui il vit dans un foyer et Lucie, qui souffre de troubles psychiatriques.

14 Le premier film d'Abdellatif Kechiche doit nous raconter l'histoire d'un sans papier, qui débarque en France on ne sait comment, à peine pourquoi. Du boulot bien sûr, mais c'est vague. Il découvre un monde, celui des foyers, y noue des amitiés solides. Deux rencontres, deux femmes, deux histoires dans l'histoire. Interrompues brutalement, l'une et l'autre, bien que de manières différentes. Jallel met du mal à se remettre de la première. La seconde, on ne sait pas : c'est un avion qui le renvoie chez lui, en Tunisie. *No comment*, à la lettre : le film s'arrête. Mais ce n'est pas un constat d'échec. Ce n'est pas un constat du tout. C'est comme le

terme naturel d'une existence, dont le réalisateur nous montre les conditions, sans la juger, ni dans un sens, ni dans l'autre. On devine déjà ici la force d'une conception artistique trop rare : ne pas juger ses personnages, c'est-à-dire mettre le spectateur dans les conditions de ne pas les juger. On attend une image de plus, celle de Jallel dans l'avion, furieux, révolté, rebelle, triste, déçu, impassible même. Rien. Ce n'est pas le sujet.

15 Cela veut d'abord dire : cette affaire de sans papier n'est pas une histoire de compassion, ça ne se règlera pas par une prise de conscience de l'inhumanité des pratiques de reconduction à la frontière. Kechiche nous montre, non pas l'inverse, mais autre chose : le sans papier, c'est d'abord quelqu'un. Rien de plus, rien de moins, quelqu'un : avec des amis, des amours, des projets, des échecs. Ne cherchez pas un message chez Kechiche : non seulement il n'en a pas à donner, mais il vous retire ceux que vous avez préparé trop facilement. C'est un geste éminemment politique. Car d'un côté la violence apparaît pour ce qu'elle est, brutale, sans raison, brisant une existence ; et d'un autre côté le sans papier n'est pas qu'un sans papier : c'est un homme avec une existence singulière, des rapports déterminés, une subjectivation propre. Et c'est ça qui intéresse Kechiche, le sujet, ou plutôt la subjectivation d'un étranger qui ne peut pas être là. Le reste, ce sont des mots vides et des leçons de morale ; ou de la violence brute.

16 Être étranger dans un monde, c'est être surpris. Et Kechiche filme du point de vue de Jallel : il est surpris, avec son personnage. On ne trouvera aucune profondeur psychologique, aucune révélation d'une causalité sociale ou historique. La caméra elle-même est étrangère à l'histoire qu'elle raconte, elle a comme un temps de retard. Elle met le spectateur devant le fait, parce qu'elle s'y trouve elle-même, avec Jallel. C'est la simplicité qui guide ce film. D'abord son personnage : Jallel est un être naïf, éminemment naïf. À tel point que les dialogues semblent parfois surjoués, mal joués, tomber un peu à côté. Il y a du Léaud dans le phrasé de Bouajila ; mais c'est un Léaud neutralisé, rendu plus sobre, dont l'étrangeté ressort à la mesure d'une normalité trop grande. Et comme on le retrouvera souvent chez Kechiche, par exemple dans *La graine et le mulet* – mentionné, par anticipation, dans *La faute à Voltaire*¹² – autour de ce non-personnage tournent d'autres vies explosives que sa neutralité permet.

17 Si Jallel est surpris, la plupart du temps, c'est qu'il ne comprend pas ce qu'il se passe. Il ne perçoit pas les enjeux de la situation. Il se laisse glisser dans ce qu'il comprend, souvent, de travers : comment n'a-t-il pas vu que l'histoire naissante avec Nassera tournerait mal ? Mais peut-être justement l'a-t-il trop bien vu, trop bien pressenti, et que c'est ce pressentiment qui l'a conduit, et qui le conduit à ne pas vouloir comprendre, à refuser de trop savoir. C'est pourquoi, avec Jallel, c'est tout ou rien. Un peu gêné derrière sa bière, il n'ose s'adresser pour la première fois à Nassera que par le biais du juke box – cliché qui trahit moins les intentions de Jallel que sa peur qu'il ne se passe rien. Puis, quelques heures plus tard, délirant sous l'effet de l'alcool un poème tunisien, exhibant sa maladresse aux yeux de tous, dansant sur une table le verre levé, ne tenant debout que par sa capacité à chanceler, et séduisant néanmoins Nassera (on ne l'apprend pas tout de suite, mais on le devine). Ce n'est qu'un exemple parmi bien d'autres possibles. Mais c'est bien l'histoire de la présence de Jallel en France, tout ou rien. Le film ne commence pas par l'arrivée de Jallel, le voyage de son immigration. Kechiche nous met devant Jallel, comme le flic qui l'auditionne : il est là, tout simplement. Comme par hasard. Et c'est par hasard aussi qu'il sera conduit dans l'avion. Nous ne voyons même pas le moment de son arrestation. Jallel sort de sa chambre d'hôtel, prend ses roses, s'en va les vendre dans le métro ; il descend dans la bouche, et la caméra reste trop longtemps – quelques secondes, 15 tout au plus, mais ça suffit, le rythme est cassé – pour que nous pressentions que c'est fini ; il en ressort, mains menottées, entouré de deux ou trois policiers ; il monte dans le fourgon ; puis dans l'avion. Comme deux hasards, qui imposent deux faits contraires : la présence pleine et entière de Jallel, gonflée de sa joie d'avoir obtenu quelque papier de séjour pour trois mois ; son absence tout aussi absolue, puisqu'elle n'est pas représentée autrement que par la fin du film.

18 *La faute à Voltaire* est donc construit sur cette base : une présence qui repose sur la menace d'une absence. On dit souvent qu'une telle situation, qui est celle des sans papiers, est intenable. Elle l'est en effet, politiquement parlant. Kechiche nous montre comment, d'intenable, on peut essayer de la tenir néanmoins, rien qu'un peu. Il nous montre aussi quel est le prix à payer. La métaphore psychiatrique est courante à ce sujet : à la fois d'ici et de là-

bas, l'immigré, *a fortiori* le sans-papier, a quelque chose du schizophrène. Sans faire un film clinique ni un film social ou politique, en évitant même soigneusement l'un et l'autre, Kechiche va jusqu'au bout du point de communication entre ces deux dimensions, en s'attachant au processus de subjectivation de Jallel, et donc aussi à ses écarts et ses ratés. *La faute à Voltaire* est en effet un film clivé, avec pour articulation entre les deux parties, le séjour de Jallel en hôpital psychiatrique. Au départ imprévu de Nassera, Jallel répond par une dépression profonde. La réaction des copains du foyer est brève, énergique, efficace, à mille lieux de l'amitié dégoulinante que l'on pouvait redouter en pareil cas. Ils emmènent Jallel à l'hôpital. Interné, absent du monde, Jallel se reconstruit à l'aide de rencontres improbables. Quand il en sort, ce n'est pas pour effectuer un retour à la normale. Au contraire, il introduit dans le monde du foyer la différence : Lucie, une patiente de l'hôpital qui couche avec n'importe qui pour vingt centimes, dont il tombe peu à peu amoureux. C'est par elle que ça va marcher, l'amitié, l'amour, la vie tout simplement. Lucie, c'est la différence qui rend possible l'existence d'un sujet. Et si tout cette histoire se brise et connaît un point de non-retour, c'est du dehors. Quand la violence et la destruction est purement extérieure, il devient impossible d'y répondre.

19 C'est peut-être la seule leçon du film, ou plutôt, l'interpellation : comment pouvons-nous empêcher la violence de nous être extérieure, et nous donner une prise sur elle pour la conjurer, la retourner, la rendre vivable ?

L'esquive (2004)

Une cité H.L.M. en banlieue parisienne. Un ange passe, déclamant passionnément les vers de la pièce *Le jeu de l'amour et du hasard*. C'est Lydia, éprise de Marivaux, en pleine répétition de spectacle monté par sa classe, à l'occasion de la fête de l'école. Un ange est passé, et Abdelkrim, dit « Krimo », du haut de ses 15 ans, a craqué pour sa copine de cours. Lui qui traîne son ennui dans les dédales de la cité, en compagnie de sa bande de potes, découvre soudain l'amour. Mais Krimo a une réputation à tenir : comment déclarer sa flamme à la jeune fille sans perdre la face ?

20 Voilà ce que nous annonce le 4^{ème} de couverture du DVD de *L'esquive*, le second film d'Abdellatif Kechiche, avec Sara Forestier et Osman Elkharraz. Il est connu qu'un *pitch*, comme on dit, fait une mauvaise présentation. Celui-ci n'échappe pas à la règle ; mieux, il est paradigmatique. Réduisant le film à un cliché, il reprend tous les clichés que le film évite : la banlieue, ses mœurs et son langage ; l'histoire d'amour asymétrique entre adolescents ; le choc entre la Culture bourgeoise (la vraie, bien sûr) et la culture des classes défavorisées, entre la Littérature et le langage de banlieue ; la passion pour la Littérature à l'adolescence ; la puissance universelle d'un Grand Texte, par-delà les barrières sociales ; le désarroi et l'ennui des jeunes de banlieues ; l'opposition entre la bande de copains et la fille aimée ; la contradiction entre l'amour pur, qui vous élève hors de votre condition, et la réputation que vous impose le milieu, d'autant plus importante qu'il s'agit là du fameux milieu de la banlieue (et notre imaginaire s'y met : les petits caïds, les phénomènes de bandes, les tractations en tout genre, les luttes de prestige et les manifestations de virilité, etc.). Bien sûr, nous voyons tout ça pendant le film. Et pourtant ce n'est pas ce qu'il nous donne à voir. Ces clichés, le film les affronte. Mais son titre même indique le traitement qu'il leur fait subir : il les esquive¹³. Et met au jour, à même l'histoire convenue qu'il traverse, une autre scène où se jouent les affects, où se nouent les rapports interindividuels, où s'effectuent les puissances et les pouvoirs des uns et des autres.

21 Pas besoin de connaître grand chose à la technique cinématographique pour le voir : c'est par l'image et le son que Kechiche articule à cette autre scène la double histoire, celle entre Abdelkrim (Krimo) et Lydia, et celle du montage du *Jeu de l'amour et du hasard*. La caméra est bien souvent proche des corps ; des visages plus encore. Elle les coupe, les hache, les entrechoque. Et le son est comme amplifié : on n'entend pas seulement les voix, mais aussi le vent, quelques bruits dans le quartier. Rien de spectaculaire. Mais justement, c'est ce qui permet de percevoir, dans les voix des personnages eux-mêmes, ce qui restait inaudible : une dimension signifiante non-langagière constitutive du langage lui-même. D'un point de vue étriqué, il semblerait qu'il n'y ait là que des signaux : une sorte d'infra-langage, de simples rapports de signes extérieurs les uns aux autres, des marques de rituels et de normes

comportementales – claquements de langue, onomatopées, interjections –, à la limite du bruit. D'ailleurs c'est simple, les premières minutes, on n'y comprend rien, ou si peu. Mais l'oreille s'habitue, et surtout découvre non seulement un autre langage, mais aussi autre chose dans cet autre langage : plus profonds que la communication, des rapports affectifs sont en jeu dont les marqueurs sont aussi bien les mots et les phrases prononcés que les silences, les gestes, les regards, les attitudes corporelles. *L'esquive* ne décrit pas des jeunes en manque d'une langue, réduits à osciller entre violences verbales, voire physiques, formules stéréotypées et codifiées, et impuissance à communiquer, entre Frida ou Fathi et Krime. Au contraire, ce que nous montre Kechiche, c'est une langue extrêmement riche et variée, ou pour être plus juste, aux nuances imperceptibles et pourtant déterminantes. Kechiche confiera qu'il devait adapter les dialogues en permanence au cours des répétitions et du tournage. Ce n'était pas pour mieux rendre tel ou tel sentiment, pour faire plus vrai, mais pour des raisons strictement liées à la créativité interne de ce langage : pour que le réel perce l'écran. *L'esquive* s'est fait « avec une réécriture du texte, une adaptation, parce que le langage, justement, de cette jeunesse, est toujours en mouvement, il se renouvelle tout le temps, c'est très riche, et donc il y avait toujours une recherche pour adapter ce langage »¹⁴.

22 Si nous n'y comprenons rien, ce n'est pas parce que nous sommes face à du bruit, ni seulement parce que nous sommes ignorants de tel ou tel code linguistique, mais parce que Kechiche nous plonge dans un langage dont les significations, pour un même signe, changent du tout au tout selon les rapports multiples qui l'attachent aux autres éléments de la situation. Ce que nous prenons pour des formules stéréotypées sont en réalité des points d'appui pour le processus langagier, qui s'avère extrêmement précaire, dans l'exacte mesure de sa richesse et de son inventivité.

23 C'est à une perception nouvelle que Kechiche invite le spectateur. Le film ne nous habitue pas à une langue jusqu'alors méconnue, il ne donne pas accès au mytique parler-des-banlieues. Il transforme notre sensibilité aux signes linguistiques, c'est-à-dire les partages entre ce qui est du langage et ce qui n'en est pas, que nous présumons et mobilisons au quotidien. Le geste cinématographique de Kechiche est au fond assez simple : là où nous avons l'impression d'un vide, d'un manque ou d'une absence à combler, Kechiche nous montre qu'il se passe quelque chose et que le problème est inverse – il y a trop, trop de choses, trop de présence.

24 Le personnage de Krime se comprend tout entier depuis ce procédé. Nous avons d'abord le sentiment que Krime comprend et communique difficilement, qu'il subit les événements, qu'il ne parvient pas à sortir de ce qu'il est, plus encore que de sa condition. Mais voir le film, c'est transformer ce sentiment premier. Krime comprend trop bien ce qu'il se passe. Il a, lui, la sensibilité extrêmement fine, la perception élargie. Il est tout entier présent au monde, parce que l'ensemble des composantes du monde s'impose à lui. C'est frappant dans la première répétition de la pièce, à laquelle il assiste sur l'insistance de Lydia. Krime sent tout de suite ce qu'il se passe : il gêne Frida. Ce n'est pas qu'il soit désagréable ou qu'elle ne l'aime pas. S'il gêne, c'est parce qu'il est le signe du pouvoir que Lydia, à son insu, exerce sur Frida – Lydia peut se permettre d'arriver en retard à la répétition et d'amener quelqu'un sans prévenir, un garçon de surcroît.

25 Mais c'est surtout dans les scènes où il doit jouer Arlequin devant toute la classe, après avoir « acheté » le rôle que tenait jusqu'alors son copain Rachid, contre baskets et console de jeu, que le pouvoir d'affection de Krime est visible. On le croirait ailleurs ; il est au contraire trop là. Il sent le ridicule de la situation, il sent son impuissance à jouer avant même d'avoir joué, parce que trop réceptif aux regards des autres et aux affections qui s'y déploient. Il marmonne deux trois mots, bredouille tant bien que mal sa réplique, la tête penchée vers le sol, d'un ton monocorde. La prof de français lui explique comment faire. Ça ne marche pas, elle constate : « c'est un peu triste, là, je ne sais pas si tu t'en rends compte... ». Bien sûr qu'il s'en rend compte. C'est bien le problème : Krime joue depuis la conscience du ridicule et de l'ennui que suscite son jeu, parce qu'il ne peut pas faire abstraction des attentes des spectateurs – en l'occurrence, ses copains de classe – qui pèsent sur lui et qui, comme tout regard du spectateur, balancent, avant le premier mot prononcé, entre le désir de voir le jeu et le sentiment de la possibilité de l'échec de la représentation. C'est ce sentiment que Krime ne peut pas supporter,

parce qu'il lui est trop présent : Krimo joue depuis la tristesse que suscite son jeu, et la produit du même coup. La fois suivante le confirmera, quand la prof lui reprochera de ne pas y mettre assez de conviction et de ne pas oser sortir de lui-même. C'est d'être trop impliqué que Krimo ne peut pas jouer, à la fois impliqué dans le personnage, puisqu'il est réellement amoureux de Lydia ; et impliqué dans le rapport avec les spectateurs, tout entier hors de soi, présent aux moindres signes que suscite son non-jeu, éclaté aux quatre coins de la salle de classe. Il est sensible comme une araignée sur sa toile ; à ceci près qu'il en est prisonnier, incapable de sélectionner les signes en vue d'une action déterminée. On est au bord de la rupture, d'une impuissance à l'autre. La prof s'énerve et se met hors de ses gonds. Elle multiplie explications et injonctions. Mais c'est l'expression de sa propre impuissance. Krimo donne peu de prises, parce qu'il est tout entier pris dans la situation. Les impératifs de la prof sont à la mesure de la nullité de leurs effets ; pire, de leur contre-finalité : Krimo sort brutalement de la classe. La prof venait de le lui dire : « libère-toi ». Sauf qu'il n'y a plus aucune prise.

26 À l'inverse de Krimo, Lydia élide, néglige. C'est sans doute ce personnage, le plus heureux du film, qui comprend en même temps le moins ce qui se passe. Elle ne voit rien venir. Ou plutôt, elle refuse de voir venir, elle refuse de savoir – et avant tout, de voir venir ce moment où Krimo essaie de l'embrasser et de savoir qu'il veut sortir avec elle – parce que c'est une condition de son action et de sa liberté. *L'esquive*, c'est elle : bien sûr parce qu'elle diffère sans cesse sa réponse à Krimo, mais surtout parce qu'elle esquive ce qu'elle pressent, parce qu'elle se prémunit de l'emprise des significations et des affects de la situation qui l'entoure.

27 Entre ces deux pôles antagoniques, Krimo et Lydia, le film se construit comme le processus par lequel le premier tente de dialectiser, c'est-à-dire de temporaliser, la trop grande présence qu'il ressent, et plus généralement par lequel les différents protagonistes essaient de conjurer l'impuissance qui les menace. Le langage est-il autre chose qu'une esquive, qui a pour fonction de différer le risque d'une rupture absolue et définitive de la communication, c'est-à-dire le surgissement de la violence brute des affects que les locuteurs s'efforcent de dialectiser et de faire circuler ?

28 Les trois dernières scènes donnent une épure des trois issues possibles de cet effort. D'abord, il y a la violence pure, celle des policiers, qui rend impossible tout rapport et porte l'histoire à son point de non-retour (il n'y a d'ailleurs aucune médiation entre cette scène et la suivante, aucun enchaînement). Au moment où Fatih, le copain de Krimo veut forcer Lydia à répondre à Krimo, c'est-à-dire quand il veut précipiter la décision et interrompre l'esquive, les flics débarquent, interrogent, interviennent, brutalisent. La scène est insoutenable et révoltante. Mais Kechiche s'arrête là : c'est un fait, un fait banal, qu'il nous a montré, c'est tout. Nous n'en verrons pas plus, nous ne saurons pas ce qui s'est passé une fois que les uns et les autres ont été menottés et aplatis sur le capot de la voiture. L'état d'exception n'est pas normal, mais il fait partie de la norme. Ensuite, c'est la représentation de la pièce devant les parents, à ce qu'on imagine être le spectacle de fin d'année, mais qui comporte comme revers l'effet de la violence surgie au cours des répétitions en classe : l'exclusion de Krimo qui, seul, regarde la représentation hors de la salle, depuis la rue – même son copain Fatih s'y trouve et s'y trouve bien. Krimo reste quelques instants, et puis s'en va. Enfin, le film se termine par l'appel de Lydia, du bas de l'immeuble, vers le haut : « Krimo ! », qui ne reçoit pas de réponse : Krimo reste dans sa chambre. Il se lève, avance vers la fenêtre, jette un regard, et voit Lydia s'en aller. On n'en conclura rien : juste une esquive de plus. Elle diffère certes encore la rencontre. Mais elle a changé de sens – quelque chose s'est passé, peut-être porteur d'avenir.

29 Ces trois scènes se succèdent, et paraissent à ce titre comme de simples moments successifs de l'histoire. Mais ne s'agit-il pas plutôt de trois fins différentes, de trois fins qui pourraient arriver ? C'est alors que Kechiche évite le cliché jusqu'au bout, puisque le film ne nous donne aucune leçon de l'histoire, sans rien nous promettre non plus. Reste que l'ordre n'est pas aléatoire : d'une violence à l'autre, Kechiche ne choisirait-il pas l'esquive ?

30 À la fête de l'école, avant la représentation du *Jeu de l'amour et du hasard*, les plus petits jouent un conte, dont on ne voit que quelques moments. On arrive à la fin de l'histoire, et les enfants se regardent légèrement interloqués. Ils attendent quelque chose : l'un d'entre eux doit dire la réplique finale, et, comme souvent dans ces cas-là, tarde un peu. La maîtresse,

au bord de la scène, qui leur indiquait les mouvements à faire, l'interpelle en chuchotant : « Abdelkrim ! » Abdelkrim, cinq ou six ans, dit alors : « Nous avons fait un long voyage pour parvenir à nous-mêmes ». La salle applaudit.

La graine et le mullet (2007)

Sète, le port.

Monsieur Beiji, la soixantaine fatiguée, se traîne sur le chantier naval du port dans un emploi devenu pénible au fil des années. Père de famille divorcé, s'attachant à rester proche des siens, malgré une histoire familiale de ruptures et de tensions que l'on sent prêtes à se raviver, et que les difficultés financières ne font qu'exacerber, il traverse une période délicate de sa vie où tout semble contribuer à lui faire éprouver un sentiment d'inutilité.

Une impression d'échec qui lui pèse depuis quelque temps, et dont il ne songe qu'à sortir en créant sa propre affaire : un restaurant.

Seulement, rien n'est moins sûr, car son salaire insuffisant et irrégulier, est loin de lui offrir les moyens de son ambition. Ce qui ne l'empêche pas d'en rêver, d'en parler, en famille notamment. Une famille qui va peu à peu se souder autour d'un projet, devenu pour tous le symbole d'une quête de vie meilleure. Grâce à leur sens de la débrouille, et aux efforts déployés, leur rêve va bientôt voir le jour...

Ou, presque...

31 Si *L'esquive* nous plonge dans la dimension langagière des rapports affectifs, *La graine et le mullet* nous jette au milieu des corps et du désir qui y circule. Rien que le titre : la graine, la semoule ; le mullet, le poisson ; la graine et le mullet, le couscous au poisson. L'histoire ensuite : Slimane, la soixantaine, ouvrier depuis trente ans sur les chantiers navals, la peau tannée, sec, le regard perçant, plus ou moins licencié parce qu'il n'est « plus rentable », tente d'ouvrir un restaurant dans un vieux bateau qu'il retape à cette fin. Kechiche nous montre les mondes qui tournent autour de lui. Le monde de ses enfants et beaux-enfants qui se réunit tous les dimanche chez Souad, son ex-femme, pour le couscous dominical ; le monde de sa compagne actuelle, patronne de l'hôtel où vit Slimane, et de sa fille, Rym, qui accompagne son beau-père et le porte dans la lutte nécessaire pour faire exister le restaurant. Ce qui fait communiquer ces deux mondes, c'est d'abord la nourriture. Quand elle prépare le couscous du dimanche pour la famille, Souad réserve une assiette pour Slimane, qu'il partage avec Rym ; c'est à l'occasion de la première ouverture du restaurant que la mère de Rym et les enfants de Slimane se retrouvent, en un moment tendu, pour la seule fois dans le film ; c'est en préparant elle-même la graine perdue, dans une des toutes dernières scènes du film, que la mère de Rym rejoint symboliquement Souad, absente de la soirée d'ouverture mais qui en avait préparé le repas. Le couscous joue ce rôle parce qu'il est l'opérateur du désir. C'est le désir qui donne à la caméra son objet propre, celui qui nourrit l'histoire, l'aventure de Slimane et de Rym. Kechiche y insiste : ce qui compte, plus que l'histoire, c'est sa dimension « humaine »¹⁵. Ce qu'il veut dire par là, hors de toute considération psychologique et hors de toute mièvrerie, c'est que *La graine et le mullet* nous raconte moins une histoire qu'il ne nous montre la sensualité des corps et leur désir.

32 D'où la singularité de la contemplation chez Kechiche, qui définit son regard cinématographique : ce n'est pas une saisie à distance, rendue possible par l'écart entre l'œil et son objet, symbolisant le geste propre de la pensée, le retrait réflexif. Le film nous fait voir parce qu'il nous fait sentir, c'est-à-dire toucher et donc éprouver l'épaisseur, la texture, le grain, la couleur des corps, mais aussi sentir leur odeur, et entendre leur musique. Ainsi de l'une des scènes les plus fortes du film où le désir est littéralement rendu visible, quand Rym mange avec un plaisir affiché le couscous que les deux enfants de Slimane ont apporté à leur père – le bruit de sa bouche, les gros plans sur ses lèvres, son cou, ses cheveux, révèlent le désir du cadet, muet, qui caresse moins Rym du regard qu'il ne la contemple, presque distant, mais pour en éprouver d'autant mieux les moindres mouvements, répétant ainsi pour son compte le plaisir que prend Rym à manger. C'est l'énergie du désir qui circule avec la nourriture. C'est la vie qui passe. Pour rendre la vie, il faut se déprendre de l'histoire, la secondariser, la ralentir et presque parfois l'arrêter pour ouvrir l'œil à ce qui la fait tenir : la matière et le désir, les corps

et les affects, ce que Kechiche appelle la « sensualité » : « Il y a une dimension contemplative dans le film, parce que je voulais prendre le temps de capter cette sensualité dans des gestes quotidiens : préparer la cuisine, se mettre à table, manger, rire, s'aimer, se disputer, etc. Il fallait assumer un rythme de narration singulier parce qu'en règle générale, l'action qui court ne permet pas de s'attarder, alors qu'un repas ou la naissance d'une émotion sur un visage demandent du temps à l'image. Et c'est en fin de compte cette dimension-là qui m'intéresse le plus, je crois. M'approcher de cet univers qui m'est familier, de ces personnages qui sont les miens, pour décrire tout simplement les petites choses de la vie courante. La vie, en tant que sensualité, énergie vitale, force de vie. J'espère toujours arriver à rendre perceptibles ces instants qui me fascinent. C'est mon voeu cinématographique le plus cher. Rendre la vie, la faire jaillir malgré l'artifice »¹⁶.

33 L'important, c'est que la vie n'est pas une abstraction, ni un événement extraordinaire. Elle tient au quotidien et à ses activités les plus élémentaires. Ce n'est pas la banalité pour autant ; c'est même tout le contraire. C'est à la fois ce qui circule dans les situations, entre les corps – et pas seulement les corps humains : la graine et le mulet, le bateau, les instruments de musique –, et ce qui ne cesse pas de les faire bouger.

34 Le film rend donc sensible cette énergie débordante, cette incessante activité des personnages. Mais il est frappant que le personnage principal autour duquel tournent tous les autres soit, lui, parfaitement impassible. Là encore, c'est d'abord une affaire de corps : à la différence de tous les autres membres de la famille, Slimane Beiji est extrêmement mince, presque la peau sur les os. Il pèse ses 35 années passées sur le chantier naval : mince, et fatigué, au bord de l'épuisement. Le soir d'ouverture du restaurant, il se tient debout, à l'entrée. Mais il accueille sans accueillir. Il est là, entouré, sans être avec ceux qui l'entourent, comme en retrait de l'agitation : c'est un être solitaire. Ce n'est pourtant pas un retrait réflexif, et Kechiche ne nous dévoile rien de son intimité. C'est une forme d'opacité silencieuse et sèche, un point de repos et d'appui, un temps mort qui donne le rythme à tous les autres. Et bien sûr, un tel rôle demande de concentrer en soi-même, dans une extrême maîtrise de soi, les puissances reçues des autres.

35 Or le film commence précisément quand cette maîtrise se relâche, désorganisant petit à petit une existence qui semblait pourtant réglée : Slimane refuse de voir son horaire de travail réduit. Et c'est l'histoire de cette désorganisation que nous suivons, dans ses effets créateurs et libérateurs, dans les bouleversements, les ruptures et les dangers qu'elle implique aussi. L'histoire tient tant que la tension entre ces deux effets reste vivable. La scène finale, portant cette tension à son plus haut degré d'intensité, fait exploser le fragile équilibre. La transe quasi orgasmique dans laquelle Rym entraîne les musiciens et les invités, pour différer le moment où tout le monde s'en ira et où le projet si difficile à réaliser s'effondrera, a pour corrélat cette interminable quête de la graine par Slimane, qui se mue en course têtue pour rattraper sa mobylette piquée par trois jeunes qui s'amusent à l'essouffler. Le désir explose d'un côté et fait monter la situation à l'état de grâce quand il meurt à petit feu de l'autre. Il faut peut-être y voir le seul point, bien que décisif, par lequel ce film traite, sinon de transmission ou d'héritage, au moins d'échange et de passage de désir : la rupture risquée par Slimane, au moment où son existence semble s'épuiser et progressivement s'éteindre, lui permet d'être une dernière fois, au cours de cette aventure, le catalyseur¹⁷ des mondes qui l'ont fait vivre, et de faire exister, en contrepoint de sa présence effacée, sa belle fille Rym, dont la puissance vitale et érotique grandit au fur et à mesure que le film avance.

Vie et intériorité dans *La Vie d'Adèle*. Le parti pris de l'extériorité

36 par Maud Hagelstein et Antoine Janvier

Introduction

37 Mais pourquoi « la vie » d'Adèle ? À l'évidence, Kechiche ne nous en montre qu'une période limitée. Pourquoi alors *La Vie d'Adèle*, et pas : *L'adolescence d'Adèle*, *La passion d'Adèle*, *Adèle et Emma*, ou *Les amours d'Adèle* ? Le spectateur est prévenu depuis longtemps, on le lui a assez dit : le film met en scène l'histoire d'une adolescente qui cherche sa vérité intime.

Et quoi de plus intime qu'une passion amoureuse ? Kechiche ne manque pas d'exposer aux regards les séquences les plus privées d'une telle passion, dans de longues scènes qui ont tant fait parler d'elles. Le cadre interprétatif est là, tout prêt : Adèle éprouve les aléas de la recherche incertaine de soi ; elle fait l'épreuve de ce rite initiatique des sociétés modernes qui est en même temps le moment privilégié d'expérimentation et de construction du sujet. *La Vie d'Adèle, Bildungsroman* d'une jeune lilloise du 21^{ème} siècle testant différentes configurations amoureuses avant d'approcher la vérité de son désir : d'abord un garçon, puis une copine de lycée, puis Emma, puis d'autres aventures, et pour finir, peut-être, un jeune homme.

38 Sauf que cette « formation » ne débouche sur aucune forme subjective achevée. Adèle se cherche-t-elle vraiment ? Et surtout : est-ce là le *sujet* réel du film (au double sens du terme : aussi bien le *thème* choisi par le cinéaste que la *subjectivité* autour de laquelle tourne *La Vie d'Adèle*) ?

Le regard d'Adèle

39 Commençons par rappeler que le film invite surtout le spectateur à une expérience sensible, dont ce dernier sort parfois épuisé, pour l'avoir éprouvée trop violemment. Chez Kechiche, le jeu des affects s'*incarne* nécessairement dans des corps. Pas de strict matérialisme pourtant, dans ce parti pris. Faire éprouver au spectateur la corporéité par laquelle passent les affects revient avant tout à délaissier la morale des relations amoureuses au profit d'une physiologie du désir. Pour montrer que la construction du désir est arrimée à des micros-événements physiques (un nez qui pleure, une bouche qui se tord, un souffle qui s'accélère) plutôt qu'à des états du corps ou à des mouvements psychiques souterrains, la caméra se rapproche des êtres, tourne autour d'eux, et nous met dans les yeux le réel du désir, en tant qu'il excède la matérialité brute des corps et l'évanescence des sentiments psychologiques. À un journaliste qui lui reproche de « donner l'accès à l'intimité du personnage », et donc « aussi possiblement #de# le réduire à sa corporéité », Kechiche répond que l'enjeu est tout autre, à la fois plus simple et plus profond :

Au-delà de l'intimité d'un corps, c'est un regard que je porte sur l'homme en général, l'être humain. C'est l'expression de questions obsessionnelles que je porte. Sur ce que nous sommes, par-delà ce corps qui vit, qui peut être beau ou presque monstrueux. J'espère que nous ne sommes pas que des trous et des sécrétions, même si nous le sommes aussi. J'essaie en filmant cela de me demander ce que nous sommes au-delà de cette animalité. C'est une évidence de dire que nous sommes constitués aussi bien de nos organes, de notre mécanique, que de sentiments, d'une vie intérieure, mais il y a quelque chose d'autre qui dépasse ces deux aspects de la vie. Cela je ne peux le définir, je sais seulement qu'il m'intrigue. Et qu'il s'exprime dans les sentiments, et aussi dans ce qui arrive au corps¹⁸

40 D'où l'étrange spiritualisme qui se dégage de cette enquête dans la matérialité des corps et la psychologie des sentiments : il y a quelque chose d'autre... Kechiche « veut voir l'âme des gens, quand tout s'efface en toi, que tu oublies que tu joues, que tu es une actrice, une femme... »¹⁹. L'âme des gens : le réel singulier qui se cache derrière un personnage, ou plutôt que cache un personnage (son corps *et* ses sentiments), à la fois le personnage que chacun joue dans la vie quotidienne et le personnage qu'un acteur se doit de jouer dans un film, en tant qu'il est acteur. C'est pourquoi le cinéma de Kechiche ne se contente pas de nous exposer les événements, comme si on les regardait à travers une vitrine. Le cinéma de Kechiche n'est pas une fenêtre ouverte sur le monde et ses personnages, sur leurs corps et leurs états d'âme. C'est le monde qui, en sortant de ses gonds et en défonçant l'abri des représentations familières et des habitudes, explose au visage du spectateur. C'est le réel qui, traversant les représentations dans lesquelles il est donné à vivre comme supportable, crève l'écran du jeu pour donner sa puissance et sa consistance à cette surface du visible, fine pellicule, qu'on appelle « un film »²⁰.

41 Mais qu'est-ce que le désir, l'âme, le réel ? Comme tout créateur, Kechiche soutient une thèse et la développe avec ses moyens propres. Selon nous, cette thèse pourrait s'énoncer de la manière suivante : *il n'y a pas d'intériorité*. Ce qui signifie que rendre le désir, l'âme ou le réel à l'écran ne revient pas à chercher une supposée vérité intérieure d'un personnage, d'une vie, d'une existence, ou d'une relation, derrière les apparences extérieures qui la manifesteraient en la trahissant. *La Vie d'Adèle* est tout entière ordonnée à la mise à l'épreuve de cette thèse. Mise à l'épreuve formelle en un premier temps. La caméra a beau s'approcher au plus près des

corps, Adèle n'en devient pas transparente. Au contraire, la proximité du cadrage a pour effet paradoxal de tenir le spectateur à distance. Filmée de près, Adèle nous rejette à l'extérieur. Rien ne nous est livré sur le fond de ce qu'elle pense et de ce qu'elle ressent. C'est d'ailleurs une constante du cinéma de Kechiche : les personnages principaux restent opaques au spectateur. Avec *La Vie d'Adèle*, la nature de cette opacité est minutieusement explorée. Sans doute est-ce là le moteur de l'attention toute particulière que Kechiche prête ici aux regards, après celle qu'il portait au langage (*L'esquive*), à la matérialité des corps (*La graine et le mulet*) ou aux postures et représentations (*Vénus noire*).

42 En effet, les relations entre les différents personnages – Adèle et Emma surtout, mais pas seulement – reposent sur un jeu constant d'échanges de regards, auquel le spectateur participe inévitablement puisque lui-même regarde sur l'écran ceux qui ne le voient pas (à l'exception notable d'une scène d'école où des enfants répètent une chorégraphie : un enfant à l'avant-plan se retourne vers la caméra et nous adresse, pendant quelques secondes, un regard curieux). Ainsi de l'un des moments forts du film, la scène de dispute : « Tu crois que je ne vous ai pas vus, là ? Je l'ai vu Adèle. Tu fais ça, puis t'ose me regarder ? Je ne veux plus jamais te voir. Je ne veux plus jamais voir ta tête. Je ne veux plus te voir. Je ne veux plus jamais te voir ». Rien d'original, apparemment, dans cette manière d'insister sur les regards. Le désir passe par les yeux, c'est bien connu : pour beaucoup, il répond prioritairement aux stimulations visuelles. Mais « il y a quelque chose d'autre ». Car ces échanges captés avec finesse par la caméra sont en grande partie manqués, différés, cachés et presque à chaque fois problématiques : regards inaperçus, regards par en-dessous, regards fuyants, regards honteux, regards de biais, regards violents, regards jaloux, regards inquisiteurs, etc.

43 Deux interprétations sont alors possibles. D'un côté, Kechiche semble montrer, dans ces échanges ratés, l'essence même de l'adolescence : le moment de ce désir de voir qui ne sait où poser ses yeux. L'adolescence est le temps des regards qui suivent, des regards qui scrutent, des regards qui matent (Adèle à sa copine de classe : « tu regardes le cul d'Alice ? »). L'adolescence est aussi le temps du regard confronté à l'étranger. Adèle regarde en douce les cheveux d'Emma dans son dos, pendant qu'Emma regarde les fesses des statues du musée d'Orsay. L'adolescence est encore le temps où l'on veut voir avant de savoir. Quand ses amis vont danser dans une boîte gay, Adèle leur lance : « Allez-y, je vous regarde, j'arrive ». Adèle, celle qui se cherche.

44 Mais d'un autre côté, loin de l'errance ou du malaise de la timidité, le regard d'Adèle est celui de la fascination. La première rencontre entre Adèle et Emma se raconte comme un contact visuel foudroyant. Adèle se rend à l'école et croise la jeune femme sur un passage clouté. Capturée par ce regard, elle se retourne vers Emma, continue à marcher sans voir que de nouvelles voitures reprennent leur trajectoire, et manque de justesse la collision avec l'une d'entre elles. Trop pris par ce qu'ils observaient, les yeux d'Adèle sont brusquement mis en demeure de chercher des points de repères qui, l'espace de quelques secondes, lui échappent.

45 Peut-on encore lire dans le regard d'Adèle, qui ne s'arrête à aucun objet et ne cesse de bouger, instable, le signe d'une recherche d'elle-même ne parvenant pas – du moins pas encore – à se satisfaire ? Ou la conséquence directe de la quête d'une intimité encore inconnue ? Ou la preuve d'une inquiétude de l'être non conscient de lui-même et ne sachant ni ce qu'il veut ni ce qu'il désire ? Nous soutenons à l'inverse que si le regard d'Adèle est fondamentalement mobile, c'est en vertu de son attachement à la multiplicité du réel qu'il s'efforce de capter. Adèle est prise par le monde, elle est prise dans le monde : elle se sait au monde, et cette certitude se traduit dans son regard, saisi, fasciné par ce qu'il rencontre et concentré sur la richesse que le réel exprime. À cet égard, l'enfance fait figure de paradigme. Les regards des gamins de la maternelle sont saisis de près par la caméra et le spectateur voit à quel point l'histoire du loup racontée par Adèle parvient à capter sans mesure leur attention. À la fin du film, un gros plan sur la petite Wassila, subjuguée, et sur ses lunettes-loupes qui lui grossissent les yeux, renforce cette fascination de la caméra pour les « yeux pris ». Le spectateur sent alors qu'il a eu, lui aussi, et durant trois heures, les « yeux pris ». Tout au long du film, Adèle a elle-même ce regard de gosse, concentré. Qu'elle soit animée par le désir ou qu'elle regarde Julien Lepers à la télévision en mangeant des spaghetti (car Adèle n'est jamais dans son assiette),

son visage est tout entier plongé dans ce qui retient son attention, et sa bouche entrouverte ne se referme presque jamais.

- 46 Que traduit cette attention aux regards pris et fascinés par la richesse de ce qu'ils observent ? Il y va d'un certain rapport décalé à soi. Adèle est tout entière concentrée sur le monde *parce qu'elle ne se regarde pas*. Aucun nombrilisme chez elle. Adèle ne cherche pas à paraître pour elle-même ; son regard est tout entier tourné vers l'extérieur. L'incarnation d'un tel personnage paraît paradoxale pour un acteur – c'est-à-dire pour quelqu'un qui *pose* à l'intention du cinéaste et du spectateur, qui intériorise leur regard et doit se regarder pour s'y conformer. Kechiche renverse cette situation habituelle et installe les conditions nécessaires à une forme d'indifférence de l'acteur pour la caméra²¹. Il s'agit d'amener Adèle à afficher une telle ignorance pour la caméra qui pourtant lui colle au visage, amener ses acteurs à faire les choses que l'on fait quand on croit n'être pas sous le regard de quelqu'un. Libérée du regard du cinéaste et donc du spectateur, Adèle Exarchopoulos devient alors indifférente à son propre jeu, en mesure de créer un personnage tout entier attiré par le monde extérieur. Si au cinéma il s'agit encore pour l'acteur de jouer, c'est alors à la manière des enfants qui ne savent pas qu'on les observe pendant leurs jeux, et qui sont mobilisés par une concentration et un sérieux inégalables.

Il n'y a pas d'intériorité : existentialisme de Kechiche

- 47 Voilà la pierre de touche du cinéma de Kechiche. Adèle n'a pas d'intériorité. Elle n'a pas d'intériorité à exprimer, d'intime à extérioriser : son regard ne révèle rien d'intérieur ; il est tout entier au-dehors. Dit autrement : son regard révèle *ce qu'il voit* (le monde, les autres, leurs échanges, leurs danses) et non *celui qui voit* à travers lui (Adèle, son histoire, son caractère, son âme).
- 48 Le rapport qu'entretient Adèle avec l'exposition d'elle-même pour les toiles d'Emma est exemplaire à cet égard. Non seulement Adèle semble plutôt indifférente aux portraits qu'Emma réalise d'elle, mais elle ne se saisit pas sous la forme de « celle qui pose ». « Je ne pose pas vraiment, c'était juste avec Emma ». L'existence d'Adèle abolit la différence entre la manifestation adéquate d'une hypothétique vérité intérieure (attitude *authentique*) et le jeu de rôle qu'implique toute pose, en particulier celle qu'adopte un modèle pour un artiste. Il n'y a rien à voir derrière les représentations et/ou expressions qu'Adèle livre d'elle-même en société. Ce parti pris très ferme relève selon nous d'une pudeur propre au cinéma de Kechiche : ne jamais tomber dans le portrait psychologique. Pudeur paradoxale pour qui s'en tient à la traque des corps par la caméra, aux scènes de sexe intenses et crues ou aux gros plans sur les visages en pleurs et en colère. Mais c'est précisément là le moyen pour le cinéaste de révéler l'extériorité pure de l'existence : s'en tenir au visible, rendre la vie sans chercher la profondeur dans les effets de surface.
- 49 D'où l'extrême violence de deux scènes rigoureusement insupportables qui violent non pas « l'intime » mais une forme de liberté propre à l'extériorité constitutive d'Adèle. Ces deux scènes manifestent également la volonté d'imposer à Adèle une vérité intérieure, c'est-à-dire de figer l'extériorité de sa puissance d'exister dans une posture qui témoignerait d'une identité propre, et permettrait le tracé d'une ligne de partage entre ce qu'Adèle serait « vraiment » et ce qu'elle donne à voir d'elle-même. Entre son intériorité et son existence sociale.
- 50 Première scène²². Devant le lycée, les copines confrontent Adèle à leurs soupçons. « C'était qui cette inconnue qui t'attendait hier à la sortie de l'école ? Qu'est-ce que tu fous avec cette fille à la tête de gouine ? Tu lèches des chattes ? T'es lesbienne ? Dis-le que t'es lesbienne. Fais pas semblant, soit honnête, avoue-le que t'es lesbienne. » Les injonctions vindicatives portées par les copines d'Adèle transpirent l'homophobie, et l'on peut bien sûr s'en émouvoir. Mais le malaise suscité par cette scène ne tient pas au contenu du propos – et donc à la question du jugement quant à l'orientation sexuelle d'Adèle. Pour le dire dans les termes de l'agression verbale subie dans cette scène : le problème n'est pas qu'Adèle « lèche des chattes » – ou autre chose. D'ailleurs la violence est exactement la même dans une scène précédente où, averties qu'Adèle avait rendez-vous avec un garçon de leur classe, ses copines insistent pour savoir si elle a « niqué ». Adèle commente d'ailleurs : « On dirait la PJ du sexe ». Ses copines

veulent connaître, ou plus exactement lui *assigner* une sexualité dont elle pourrait en retour leur révéler l'authenticité par un discours adéquat à sa vérité profonde. Et quand Adèle dénie avoir fréquenté les bars gays et affirme, frondeuse, qu'elle n'est pas lesbienne, il faut bien comprendre qu'en aucun cas elle ne ment²³ : littéralement, elle *n'est* pas lesbienne, pas plus qu'elle n'est hétérosexuelle, puisque toute son existence est adossée à la volonté ferme de traverser les poses et les postures sans s'y trouver figée.

51 Deuxième scène. Emma reçoit ses amis chez elle ; Adèle s'est chargée de préparer le repas et d'assurer le service. Les amis d'Emma sont cultivés et le montrent. Ils semblent n'accorder de valeur qu'à l'existence qui s'exécute du cours normal du quotidien et des formes convenues et habituelles de la vie sociale. Là encore, un malaise profond saisit le spectateur. Et là encore, il ne faut pas se tromper. Bien sûr, Kechiche met en scène une rupture entre deux mondes, deux classes sociales, deux systèmes de valeurs – et ce partage antagoniste semble anticiper la rupture à venir entre Emma et Adèle. Mais cette scène est au fond très commune : on s'y retrouve, et le malaise reste supportable, devenant presque l'occasion d'une jouissance intellectuelle supérieure à la tristesse générée par le récit – ah, l'amour fou face à la dure réalité des différences sociales...²⁴. En réalité, le malaise qui s'empare du spectateur trouve sa source ailleurs : dans la violence de ces personnages d'art et de culture qui s'efforcent d'attribuer une âme à Adèle. On bute en particulier sur les interventions de Joachim, galeriste en vogue à Lille, poseur, dont l'impudeur n'a d'égale que la vulgarité quand il relève chez Adèle l'expression d'une véritable *personnalité* sur les toiles d'Emma : « Je te vois, avec un caractère, une envie d'apparaître sur l'image ».

52 Ces deux scènes exposent une double violence : assignation d'une vérité intérieure du corps (sexualité) et assignation d'une vérité intérieure de l'esprit (personnalité). En ce sens le jeu singulier d'Adèle dans le jeu social est très clair : il s'agit d'un effort pour le déjouer. Soit en répondant négativement aux interpellations (« mais je ne suis pas lesbienne »), soit en répondant par une interrogation indifférente (« ah bon ? », le regard en l'air, à Joachim qui lui assure un caractère), soit encore en répondant par une suspension toute sceptique (« je ne sais pas, je n'en sais rien, je ne saurais pas expliquer »), soit enfin en allant au plus simple et en se fondant dans un rôle qui tient sa légitimité de sa pure fonction sociale (« simplement être institutrice, simplement transmettre à des enfants »). Cette violence exposée dans le film est toute proche : ce sont les copines, la famille, l'amoureuse ou l'ami qui frappent en premier. Les proches bienveillants pensent naturellement avoir un accès privilégié à l'être d'Adèle. Emma elle-même lui rêve une inspiration, des talents propres ; elle se soucie de son épanouissement personnel et lui fantasme une vocation littéraire qu'Adèle ne se reconnaît pas. Pour Emma le métier d'institutrice ne révèle rien d'autre qu'une vocation purement sociale : il lui manque une vie intérieure, une vérité profonde propre au sujet – que l'expression artistique aurait pu offrir à Adèle.

53 Nous sommes maintenant en mesure de dégager les deux fonctions qu'Adèle remplit dans le film de Kechiche. Fonction éthique tout d'abord : Adèle incarne la pudeur de Kechiche. Celle qui précisément coïncide avec Emma, quand après la soirée mondaine elle suggère à Adèle de publier quelque chose dans le style de ce qu'il lui arrive d'écrire pour elle-même : « Toi aussi Adèle il faudrait que tu fasses quelque chose que tu aimes vraiment. » Adèle répond : « Mais j'écris ce que je ressens... Je vais pas dire ce que je ressens aux autres ». C'est qu'il aurait là conversion de « quelque chose qu'on ressent » en trait de caractère, marque de personnalité, bref : en une vérité intérieure révélée par l'écriture. Mais la vérité intérieure d'un être n'a de sens qu'en fonction de la pose qui la manifeste à l'extérieur, devant soi-même et devant les autres. Et Adèle refuse ce double jeu de voilement/dévoilement. Contrairement à ce que nous laisse croire la discussion entre Adèle et Emma lors de leur deuxième rencontre²⁵, Adèle a très bien compris Sartre : il n'y a pas d'intériorité de la conscience, qui est éclatée au monde, tout entière extérieure à elle-même. La prétention à l'authenticité d'un caractère est de l'ordre de la mauvaise foi, des postures et des poses : de la complaisance. Se complaire dans un personnage, c'est la satisfaction d'être soi, le contentement pris dans l'identification de la conscience avec la posture qu'elle s'efforce d'être, la pose à laquelle elle s'efforce d'adhérer.

- 54 Cette pudeur débouche sur la seconde fonction remplie par Adèle dans le film : une fonction critique. Le personnage d'Adèle devient alors un opérateur de démythification. À l'instar des autres protagonistes principaux des films de Kechiche (Jallel, Krime, Slimane, Saartje), elle peut sembler impuissante : incertaine dans ses choix amoureux, incapable de rester fidèle, démunie quand on la quitte, passive en société. Dépourvue de posture propre, Adèle met en évidence – par contraste – la vanité de toute prétention à l'authenticité. Elle fait éclater cette vérité : l'authenticité n'est qu'une posture parmi d'autres, qui s'ignore, la posture de celui qui croit n'en avoir pas. Alors le monde apparaît comme pure série de postures sans fond, sans arrière-monde. Par conséquent, la négativité qui affecte de prime abord Adèle se retourne en positivité. Elle est un point zéro permettant à la fois de déjouer l'ensemble des clichés parcourant le film et de révéler la puissance de l'existence-dans-le-monde. Vide de toute richesse intérieure, l'existence d'Adèle met en évidence, du même coup, une multiplicité d'attitudes qu'il lui est possible d'adopter dans le monde, une variété de poses et de postures dans lesquelles toute vie consiste.
- 55 D'un même geste, celui de son existence même, Adèle remplit donc une double fonction éthique et critique. C'est en ce sens que Kechiche s'affirme en cinéaste de la vie : la vie qui déjoue et joue avec les poses et les postures, s'affirmant comme puissance d'exister dans le monde, extérieure à elle-même.

La passion et la vie

- 56 On peut commencer à comprendre le traitement singulier de la passion proposé par le réalisateur. On devine d'emblée le danger qui menace – pour Kechiche – l'ambition d'aborder ce thème : qu'est-ce qui mobilise autant les poses et les postures sinon la passion amoureuse ? Filmer la passion sans complaisance, voilà sans doute l'un des enjeux majeurs de *La Vie d'Adèle*. Là repose sans doute la plus grande difficulté à laquelle s'est heurté le film, et sa plus grande réussite.
- 57 L'amour se construit autour de corps et de langages, de postures et d'états d'âmes. Sous cet aspect, on trouve les plaisirs et les peines, la souffrance et la joie, la destruction et la jouissance. Kechiche excelle non seulement dans l'art de nous montrer ces événements de la passion amoureuse, mais encore dans celui de saisir notre regard fasciné par la richesse des images. De ce point de vue *La Vie d'Adèle* est un film dur, sans complaisance pour les états du corps et de l'âme qu'éprouvent les deux personnages – et le spectateur avec elles. C'est pourquoi nous pouvons pressentir une énième variation sur le thème de la souffrance propre à l'amour-passion.
- Amour et *mort*, amour mortel : si ce n'est pas toute la poésie, c'est du moins tout ce qu'il y a de populaire, tout ce qu'il y a d'universellement émouvant dans nos littératures ; et dans nos plus vieilles légendes, et dans nos plus belles chansons. L'amour heureux n'a pas d'histoire. Il n'est de roman que de l'amour mortel, c'est-à-dire de l'amour menacé et condamné par la vie même. Ce qui exalte, le lyrisme occidental, ce n'est pas le plaisir, ni la paix féconde du couple. C'est moins l'amour comblé que la passion d'amour. Et passion signifie souffrance. Voilà le fait fondamental²⁶.
- 58 Dans son livre, Denis de Rougemont tire les conséquences de la souffrance que l'amour-passion entraîne et conclut à un attrait pour la mort ou pour la destruction immanent au désir de l'amant. « Aimer l'amour plus que l'objet de l'amour, aimer la passion pour elle-même, de l'*amabam amare* d'Augustin jusqu'au romantisme moderne, c'est aimer et chercher la souffrance. Amour-passion : désir de ce qui nous blesse et nous anéantit par son triomphe »²⁷. Mais Adèle cherche-t-elle à souffrir ? Est-elle mue par une pulsion de mort inhérente à la passion ?
- 59 Justement non. Kechiche n'évacue pas la difficulté inhérente à ce thème complexe. Mais tout l'enjeu est précisément de ne pas tomber dans la complaisance pour la figure de l'amoureuse transie, c'est-à-dire de ne pas se satisfaire de la posture romanesque de l'amant qui jouit de la souffrance produite par et dans son amour. L'une des plus belles scènes du film s'y affronte.
- 60 On ne sait pas combien de temps s'est écoulé depuis la rupture avec Emma. Puis nous sommes à la plage, avec Adèle, ses collègues, les enfants. Adèle demande à une collègue monitrice de jeter un œil sur les gamins pour aller se baigner. Elle renoue ses cheveux et s'enfonce dans la

mer sous un soleil éclatant. Le spectateur met difficilement de côté la possibilité d'un suicide : Adèle se laissant partir, lentement, emportée par les flots, dernière image d'une passion qui transcende et déborde l'existence, emmenant l'amoureuse blessée dans la destruction qui mettra un terme à sa souffrance et lui permettra de rejoindre le grand fond dont elle procède. Eh bien non, on n'aura pas ce plaisir ; on ne pourra se satisfaire de cette pose. Car Adèle *devient* l'eau, elle est à l'eau comme la conscience sartrienne est au monde, sans s'y identifier. Scène suivante : Adèle, dans un bar, attend Emma pour une ultime tentative de reconquête.

- 61 La seconde partie du film toute entière – le second chapitre, après la rupture – est à l'image de cet enchaînement. Plusieurs séquences nous ont montré alternativement la douleur déchirante d'Adèle et sa vie d'institutrice qui continue avec ses joies et ses obstacles propres : une scène de pleurs, une scène de vie d'institutrice, une scène de pleurs, etc. De telles scènes s'inscrivent apparemment dans des registres différents. On aurait cependant tort d'y voir un combat entre des épisodes destiné à être relevé dans l'une ou dans l'autre des formes de vie qu'il met en scène. Il n'y a pas *d'un côté* Adèle face à la vérité de son âme, désormais seule avec sa souffrance, et *de l'autre* Adèle face au monde, capable de transcender le gouffre de son amour passionné pour persévérer dans son être en société. La vérité d'Adèle n'est pas davantage dans l'une de ces scènes que dans l'autre. La vérité d'Adèle serait plutôt sa vie. Et celle-ci n'est rien d'autre que l'enchaînement même, sans médiation, des manières d'être au monde qui composent une existence en situation en s'affrontant au néant sur lequel elles s'adosent.
- 62 *La Vie d'Adèle* est sans complaisance. Il affronte avec rigueur l'énigme de l'existence : l'énigme d'une vie qui dure. Une vie qui ne choisit pas entre le plaisir ou la souffrance, entre la satisfaction ou l'intensification de la douleur, mais une vie qui dure à travers les plaisirs et les peines, les joies et les souffrances, la jouissance et la mort. Et le film débouche sur une question, dont on soupçonne qu'elle travaille Kechiche depuis le début, mais que le récit de la passion amoureuse d'Adèle lui a sans doute permis d'affronter. *Qu'est-ce qui fait que la vie dure, malgré tout ?*

Notes

1 Kechiche parle, à propos de *La graine et le mulet*, de « droit au romanesque » : « Entretien avec Abdellatif Kechiche », dans le dossier de presse de *La graine et le mulet*, en ligne à l'adresse : <http://www.lagraineetlemulet-lefilm.com>.

2 « Le Master class d'Abdellatif Kechiche. Entretien avec Pascal Mériageu », vidéo en ligne sur http://www.dailymotion.com/video/xf12io_la-master-class-dyabdellatif-kechiche_shortfilms

3 *Ibid.*

4 « Entretien avec Abdellatif Kechiche », dossier de presse de *La graine et le mulet*, *op. cit.*

5 « Le Master class d'Abdellatif Kechiche. Entretien avec Pascal Mériageu », *op. cit.*

6 « Entretien avec Abdellatif Kechiche », dossier de presse de *La graine et le mulet*, *op. cit.*

7 Cette limite interne au langage et aux affects n'est pas une abstraction. Elle nous est rendue parfaitement concrète dans le personnage principal de chacun des films de Kechiche : Jallel, Krime, Slimane, Saartjie.

8 « Abdellatif Kechiche : le sphinx », entretien avec Abdellatif Kechiche par Aureliano Tonet, dans *Vénus noire : une histoire de violences*, éd. Auréliano Tonet, supplément au DVD *Vénus noire*, MK2, 2011, p. 8-9.

9 « Le Master class d'Abdellatif Kechiche. Entretien avec Pascal Mériageu », *op. cit.*

10 *Ibid.*

11 « Il y a des instants dans un film, des scènes dans un film, ce qu'on obtient on en est encore plus content que ce qu'on en attendait et puis il y en a d'autre où on est plus déçu, et puis après il y a aussi les années qu'on passe à se refaire les films, à se les refaire dans la tête. C'est un peu comme les interviews, dès qu'on a fini, on dit ''j'ai pas bien répondu à cette question, il aurait fallu...'' donc je me refais toujours mes interviews, et je refais toujours mes films aussi, je passe mon temps à me dire ''ah cette scène, j'aurais du plutôt l'aborder comme ça, j'aurais du...'' Donc voilà, après, une fois qu'un film est fait, il y a beaucoup de regrets, mais ça ne nous appartient plus, et on se dit ''le prochain sera le bon'' » (*ibid.*).

12 Kechiche en avait en effet déjà écrit une première version.

13 Voir Jean-Philippe Tessé, « Critique. *L'esquive* d'Abdellatif Kechiche », dans *Les Cahiers du Cinéma*, n° 586, janvier 2004, p. 52-53. Peu de commentateurs ont relevé ce point, répétant bien souvent sous des formes plus savantes et plus approfondies l'argument présenté au dos du DVD.

14 « Le Master class d'Abdellatif Kechiche. Entretien avec Pascal Mérigeau », *op. cit.*

15 « Entretien avec Abdellatif Kechiche », dans le dossier de presse de *La graine et le mulet*, *op. cit.*

16 « Entretien avec Abdellatif Kechiche », dans le dossier de presse de *La graine et le mulet*, *op. cit.*

17 Le petit Robert note : « Catalyse : Modification (surtout accélération) d'une réaction chimique sous l'effet d'une substance (=> catalyseur) qui ne subit pas de modification elle-même. »

18 « Tomber le masque », entretien avec Abdellatif Kechiche, par J.-P. Tessé, dans *Les cahiers du cinéma*, n° 683, octobre 2013.

19 « Épuisée », entretien avec Adèle Exarchopoulos, par J.-P. Tessé, dans *Les cahiers du cinéma*, n° 683, octobre 2013.

20 Ce qui ne va pas sans malentendu. On ne cesse de dire ou de faire savoir à Kechiche que ce qu'il nous montre déborde nos limites, qu'il va trop loin, et on en conclut qu'il veut nous rendre son film insupportable (obscène, choquant). Ce à quoi Kechiche objecte très simplement : « Non, je ne cherche pas à faire en sorte que ce soit presque insupportable à regarder. Au contraire, je veux que le spectateur regarde. » (« Tomber le masque », *art. cit.*). C'est bien là tout l'enjeu : parvenir à ce que le spectateur regarde un réel insupportable.

21 Voir à ce sujet l'entretien d'Adèle Exarchopoulos dans les *Cahiers*, où elle décrit les modalités concrètes de ce travail de Kechiche avec les acteurs, et leurs effets sur le jeu : « On avait cette liberté qui pouvait aussi être dangereuse. On s'habituaient aux caméras, on les oubliait complètement. Sofian El Fani, je ne le voyais même plus à la fin, je pouvais aller où je voulais, faire durer : il suivait. Si je mangeais et que j'étais prise d'émotion, je pleurais ; si je préférerais sortir de la pièce au cours d'une engueulade, je sortais ; si on voulait danser au milieu d'une prise, on mettait de la musique et on dansait. On ne réalisait même plus qu'on était filmées » (« Epuisée », *art. cit.*, p. 22).

22 <http://fr.cinema.yahoo.com/video/la-vie-dad-le-extrait-140000755.html>

23 C'est en ce sens selon nous qu'il faut relire le rapport singulier qu'Adèle entretient avec la « vérité » et le « mensonge » (en particulier dans la scène de rupture avec Emma), qui déjoue le partage habituel de ces deux types de rapport à soi, aux autres et au monde.

24 J.-P. Tessé semble dénoncer cette attitude chez Kechiche lui-même quand il parle de « la part sombre de *La Vie d'Adèle*, qui d'un côté met son cœur sur la table pour nous emporter dans un torrent d'émotions qui bouleversent comme rarement un film a pu le faire, de l'autre laisse transpirer un ressentiment qui s'exprime aussi dans le typage social appuyé des personnages secondaires (les prolos bouffent devant la télé, les bourgeois étalent leur bêtise satisfaite), manière lourde de ramener le clivage dans l'économie de l'amour, thème cher à Kechiche ». Jean-Philippe Tessé, « Le cœur battant », dans les *Cahiers du cinéma*, n° 693, octobre 2013. Mais on peut se demander si J.-P. Tessé ne projette pas ici sur Kechiche sa propre satisfaction à dégager ce « paradoxe » dans *La vie d'Adèle*. Car si Kechiche traite le partage de classe, c'est comme l'une des dimensions du matériau qu'il travaille, à la fois infranchissable (sauf par mystification romantique) et pourtant non-déterminant par lui-même. On ne peut jamais découper et trancher entre, d'un côté, une passion amoureuse émouvante par l'absolue singularité qu'elle donne à éprouver, et d'un autre côté les sombres inégalités sociales qu'il faudrait dénoncer malgré tout.

25 http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19515304&cfilm=203302.html

26 Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident* (1938), Paris, Plon, 1972, 10/18, 2010, p. 15-16.

27 *Ibid.*, p. 53.

Pour citer cet article

Référence électronique

Maud Hagelstein et Antoine Janvier, « Le problème de la vie dans le cinéma d'Abdellatif Kechiche », *Cahiers du GRM* [En ligne], 5 | 2014, mis en ligne le 02 mai 2014, consulté le 09 mai 2014. URL : <http://grm.revues.org/416>

À propos des auteurs

Maud Hagelstein

Maud Hagelstein est chercheuse au F.R.S.-FNRS, attachée à l'Université de Liège. Ses travaux portent principalement sur l'esthétique du XXème siècle et sur les développements récents de la théorie de l'image (*Visual Studies, Bildwissenschaft*). Maud.Hagelstein@ulg.ac.be

Antoine Janvier

Antoine Janvier est assistant au département de philosophie de l'Université de Liège et chercheur au sein du MAP (Unité de recherches sur les Matérialités de la politique). Ses travaux portent sur la

philosophie de Gilles Deleuze et sur la philosophie morale et politique contemporaine, en particulier sur les questions d'éducation. Antoine.Janvier@ulg.ac.be

Droits d'auteur

© GRM - Association

Résumé

On présente ici deux textes sur le cinéma d'Abdellatif Kechiche. Le premier porte sur les quatre premiers films de Kechiche, en particulier *La faute à Voltaire*, *L'esquive* et *La graine et le mulet*. Le second s'attache spécifiquement à *La Vie d'Adèle*. Ils s'efforcent tous deux de penser les modalités et les conséquences du traitement cinématographique proposé par Kechiche de la vie ou de l'existence humaine depuis le problème que pose leur limite. On verra qu'il y va d'une certaine conception et perception de la violence, et d'une exploration soutenue et attentive de l'épaisseur affective, proto- ou para-politique, de nos formations sociales.

Entrées d'index

Mots-clés : Kechiche, vie, existence, violence, affectivité, désir, civilité, extériorité/intériorité

Index thématique : anthropologie, philosophie politique, éthique, esthétique

Notes de l'auteur

On présente ici deux textes sur le cinéma d'Abdellatif Kechiche. Le premier porte sur les quatre premiers films de Kechiche, en particulier *La faute à Voltaire*, *L'esquive* et *La graine et le mulet*. Le second s'attache spécifiquement à *La Vie d'Adèle*. Ils s'efforcent tous les deux de penser les modalités et les conséquences du traitement cinématographique proposé par Kechiche de la vie ou de l'existence humaine depuis le problème que pose leur limite. On verra qu'il y va d'une certaine conception et perception de la violence, et d'une exploration soutenue et attentive de l'épaisseur affective, proto- ou para-politique, de nos formations sociales.