

Abdellatif Kechiche : un filmeur aux points de vue politique

Paru dans *CELAAN*, vol. 12, n°1, printemps 2016

Rémy Besson

Le cinéma d'Abdellatif Kechiche est de part en part traversé par le politique<sup>1</sup>. Hésitantes, parfois vacillantes, décidées, parfois bornées, les héroïnes de ses films incarnent des intrigues rendant compte de rencontres entre des cultures différentes. Elles aspirent à autre chose qu'à leur quotidien, comme les actrices amateurs de *L'Esquive* interprétant du Marivaux (2003). Dans *La Graine et le mulet* (2007), elles refusent la force du destin et luttent contre les hommes qui ont déjà baissé les bras. Adèle veut, elle, croire que l'amour est plus fort que les *a priori* sociaux envers l'homosexualité et la reproduction des clivages sociaux (*La Vie d'Adèle*, 2013). Enfin, Saartjie Baartman, elle, n'arrive pas à se sortir de l'emprise des autres, les représentants des pouvoirs économique, politique, juridique et médiatique (*Vénus noire*, 2009). Kechiche explique lui-même, « j'ai toujours cette interrogation sur le possible mélange entre milieux sociaux et je crois qu'on ne peut les rapprocher que par l'amour et l'art. Mais le plus souvent, dans la réalité, on observe une grande misère sociale d'un côté, une richesse obscène de l'autre »<sup>2</sup>. De tels propos se traduisent dans ses films par la coexistence de rencontres émancipatrices avec une œuvre ou avec un individu et d'un déterminisme socioculturel qui annihile *in fine* ces tentatives. Ce second aspect est plus prégnant de film en film, si bien qu'on peut considérer que l'humanisme du réalisateur de *La Faute à Voltaire* (2000) a laissé place à une forme de désillusion<sup>3</sup>.

Une telle interprétation, qui donne une large place à la lutte des classes et à la notion bourdieusienne de distinction, si elle me semble adaptée, manque cependant un aspect important du cinéma : le rôle de l'image. En effet, elle se base sur le présupposé, plus ou moins inconscient, que c'est l'histoire racontée qui est première. En somme, la mise en scène serait unilatéralement au service d'une idée ou d'un message préexistant. Il s'agit d'un lieu commun des analyses militantes du cinéma. Au contraire de ce type de lectures qui tend souvent à instrumentaliser les images, cet article tente de comprendre ce qui dans les plans tournés par Kechiche est politique. L'image n'est alors pas analysée comme une illustration du politique, mais comme le lieu où il advient. L'objectif est donc de s'interroger sur le partage du sensible<sup>4</sup>, chez un cinéaste en particulier. L'hypothèse est que le discours tenu par le réalisateur sur la vie de la Cité (et des cités) se traduit non seulement par le verbe, mais aussi par une manière singulière de filmer.

---

<sup>1</sup> Sur la distinction entre le et la politique, lire Marcel Gauchet, *L'Avènement de la démocratie*, tomes 1 à 3, Paris, Gallimard, 2007 et 2010.

<sup>2</sup> Entretien avec Serge Kaganski, « J'ai la volonté de faire vivre aux acteurs une expérience unique », *Les Inrocks*, 17 octobre 2013, consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2014 [en ligne] URL : <http://www.lesinrocks.com/2013/10/17/cinema/kechiche-entretien-faire-vivre-acteurs-experience-unique-11434325/>

<sup>3</sup> J'ai proposé une telle interprétation dans « Chronique d'une désillusion - Abdellatif Kechiche », *Cinémadoc* sur *Hypothèses*, 1<sup>er</sup> mars 2011, consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2014 [en ligne] URL : <http://cinemadoc.hypotheses.org/1907>

<sup>4</sup> On renvoie ici à l'ouvrage éponyme de Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

Le fait que cette idée n'ait pas été théorisée est en soi une partie du sujet. En effet, nous pensons que l'importance prise par la problématique politique a, en quelque sorte, fait écran à l'émergence de cette dimension plus visuelle du travail de Kechiche<sup>5</sup>. De plus, quand les critiques insistent sur d'autres aspects, ils préfèrent de manière générale s'intéresser à la place occupée par le verbe. Cela a notamment été le cas au sujet des joutes verbales opposant Lydia et Frida dans *L'Esquive*, ainsi que dans les analyses de *La Graine et le mulet*. Jean-Luc Douin considère ce second film comme une « ode au langage », dans lequel le « recours à la mise en scène reste vain. Il n'y a [selon lui dans le film] de salut que dans la maîtrise du langage »<sup>6</sup>. Le retrait du verbe pour laisser une place plus importante au corps souffrant (2009) et aux corps exultants (2013) a aussi été remarqué, sans pour autant que **la place de la caméra soit véritablement questionnée**. Enfin, c'est la capacité à créer des personnages pour incarner cette tension entre force des dialogues et présence du corps qui a très souvent été louée.

Dans le cadre de cet article, l'objectif est de déterminer dans quelle mesure ce réalisateur, surtout valorisé pour ses dialogues, ses personnages féminins et sa manière de représenter les corps, est aussi un *filmeur*<sup>7</sup>, c'est-à-dire un individu qui partage une vision du monde par le choix de la place de la caméra. Pour cela nous allons moins proposer des analyses de séquences que considérer le lieu et le temps des tournages comme un environnement médiatique singulier. Reprenant en cela une définition du média comme milieu proposé par Éric Méchoulan, nous allons étudier les prises montées dans les films comme le résultat d'un agencement toujours instable de relations entre un espace donné (le plateau), une durée (celle de la prise), des individus (devant et derrière la caméra) et des supports médiatiques (ici la caméra)<sup>8</sup>. C'est donc plus en faisant appel à des notions d'anthropologie visuelle – notamment celle de dispositif filmique<sup>9</sup> – et aux théories de l'intermédialité qu'en faisant usage des ressources de la sémiologie que nous allons travailler cette hypothèse. Ainsi, il sera moins question de déterminer si la focalisation est interne ou externe, si le point de vue est en plongée ou en contre-plongée, que d'appréhender concrètement la place occupée par la caméra et par celui qui la tient (le cadreur et/ou le chef opérateur et leurs assistants) pendant le tournage. De plus, loin de chercher à faire émerger des invariants propres à une esthétique traversant l'ensemble des réalisations étudiées, c'est à partir d'une série d'études de cas – *L'Esquive*, puis *La Graine et le mulet* et *La Vie d'Adèle* et enfin *Vénus noire* – que nous allons tester cette idée. Cependant, il est nécessaire, avant cela,

---

<sup>5</sup> Nous adhérons en cela à l'idée développée notamment par Jean-Pierre Esquenazi que des cadres intellectuels préexistants à la découverte d'un film en conditionnent les modalités d'interprétation, sans toujours prendre en considération toute la finesse du film effectivement tourné. Lire, « L'Interprétation d'un film », dans Christophe Gelly et David Roche (dir.), *Cinéma et théories de la réception, études et panorama critique*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2012, p. 55-71.

<sup>6</sup> « *La Graine et le Mulet* : ode au verbe autour d'un couscous », *Le Monde*, 11 décembre 2007.

<sup>7</sup> Par l'usage de ce terme nous renvoyons évidemment au film éponyme et plus généralement à l'œuvre d'Alain Cavalier. On peut aussi penser aux journaux filmés de David Perlov ou de Jonas Mekas.

<sup>8</sup> « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1 : naître, 2003, p. 19.

<sup>9</sup> On reprend ici cette expression dans le sens proposé par Mouloud Boukala, « Les dispositifs [filmiques] sont avant tout des manières d'être ensemble où des gestes, des interactions, des négociations, s'inscrivent dans un ici et maintenant dont il est impossible de penser par avance le résultat. » *Le Dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l'anthropologie*, Téraèdre, Paris, 2011, p. 104.

de faire un point général sur la manière dont Kechiche tourne ses films. Cela nous permettra notamment d'expliquer pourquoi *La faute à Voltaire* est exclu du corpus d'analyse.

### **Le chef opérateur comme acteur invisible**

Le mode actuel de tournage de Kechiche est intimement lié à la découverte des possibilités de la vidéo lors de la réalisation de *L'Esquive*. En effet, s'il a tourné *La faute à Voltaire* en Super 16, soit avec des bandes de pellicule analogiques durant environ 10 minutes chacune, il opte alors pour une caméra type reportage, la Sony DSR -570, qui sera portée à l'épaule. La volonté du réalisateur est de pouvoir filmer plus longtemps sans interruption et à un coût moindre avec une équipe réduite au maximum. Le choix d'un matériel adapté à cette idée est effectué après des discussions et des tests menés avec Lubomir Bakchev qui sera son chef opérateur sur ses trois prochains films. L'équipe qui accompagne Kechiche lors des tournages se constitue donc à ce moment-là. Sofian El Fani prend alors en main la seconde caméra qui sera également présente lors des tournages. Il a aussi participé aux films suivants, avant de devenir le chef opérateur sur *Vénus noire*<sup>10</sup> et *La Vie d'Adèle*. Frida Marzouk, qui était jusque-là son assistante, reprend alors sa place (cadreur deuxième caméra sur le film de 2013). En limitant au maximum l'équipe technique, le principe est de placer le jeu sur le plateau au centre du dispositif filmique. Ainsi, peu de travail de lumière est effectué<sup>11</sup> et les décors sont naturalistes.

L'objectif est de permettre aux acteurs d'évoluer dans des espaces réalistes. Cela permet aussi une certaine liberté pour les opérateurs qui peuvent filmer à 360 degrés. Ce choix conduit parfois à ce qu'une caméra soit fixe ou suive un seul personnage, alors que l'autre va, par d'incessants mouvements, chercher à cadrer le visage de celui qui parle. Cela crée, au montage, une forme d'alternance entre des champs et des contrechamps qui ont été tournés lors d'une seule prise<sup>12</sup>. Nous reviendrons plus tard sur ce point car il s'agit d'un aspect essentiel de la méthode adoptée pour ces quatre films. Il s'agit ici de retenir que deux caméras portées à l'épaule sont presque toujours présentes et qu'elles se situent parfois très proches des acteurs. Kechiche cherche, en effet, à capter les moindres expressions du visage de ses personnages. Adèle Exarchopoulos, lors d'un entretien filmé, revient sur ce point, « il y a comme un devoir de vérité dans ses films. Il aime filmer de près parce qu'il aime la peau que rien ne... tu ne peux pas trahir la caméra quand elle est si proche de toi pendant autant de temps »<sup>13</sup>. Elle fait alors un geste avec ses mains vers son visage afin de représenter la présence d'une caméra à une trentaine de centimètres d'elle (capture d'écran ci-dessous). La distance entre corps filmant et corps filmé est réduite au minimum<sup>14</sup>. La caméra ne s'efface donc pas ; au contraire, elle s'impose comme étant partie prenante de la scène.

---

<sup>10</sup> Au générique de ce film Lubomir Bakchev et Sofian El Fani sont crédités du titre de chef opérateur.

<sup>11</sup> Il est renvoyé à la phase de l'étalonnage, soit à la postproduction.

<sup>12</sup> Dans le cinéma classique, les champs-contrechamps sont tournés avec une seule caméra en deux prises.

<sup>13</sup> « Entretien : Léa Seydoux & Adèle Exarchopoulos », Web TV *LYFtv.com*, 9 octobre 2013, consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2014 [en ligne] URL : <https://www.youtube.com/watch?v=xt8znJLVNJg>

<sup>14</sup> Sur cette notion lire Christian Lallier, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris, Editions des Archives Contemporaines, 2009.



Fig. 1. Adèle Exarchopoulos, capture d'écran issue d'une entrevue avec Web TV *LYFtv.com*, 9 octobre 2013 [en ligne] URL : <https://www.youtube.com/watch?v=xt8znJLVNJg>

Pour que cette manière de filmer soit acceptée, une véritable accoutumance est nécessaire. Bakchev explique, « il y a une certaine liberté pour le chef opérateur qui est liée à cette immersion. En quelque sorte, je suis l'acteur invisible parce que, avec la caméra, je joue avec eux »<sup>15</sup>. Dans ce but, les répétitions, qui durent parfois plusieurs mois, sont filmées, souvent en plans-séquences. Dans ce cas, les opérateurs se placent loin des acteurs optant d'abord pour des plans larges. Il s'agit de saisir l'ensemble du plateau, afin de pouvoir, dans un second temps, se rapprocher et réduire l'échelle de plan vers un gros, voire un très gros plan<sup>16</sup>. El Fani indique, « le gros plan n'arrive pas simplement, c'est le fruit d'une approche, comme une chorégraphie qui se met en place »<sup>17</sup>. Cette manière de faire est adaptée au travail du réalisateur qui se base beaucoup sur l'improvisation et la tonalité que les acteurs vont donner à la scène prévue. Le scénario n'est, en effet, qu'un point de départ qui sera sensiblement modifié lors du tournage. Le chef opérateur poursuit, « très vite, pendant les répétitions de *L'Esquive*, on a trouvé une manière de filmer en gros plans qui n'a fait que se confirmer jusqu'à *La Vie d'Adèle* »<sup>18</sup>. Kechiche cherche surtout à ce que les acteurs renouvellent en permanence leur jeu. Il multiplie pour cela les prises, parfois jusqu'à l'épuisement. Il cherche ainsi à atteindre un point de rupture, à pousser les acteurs à la limite, afin qu'ils se réinventent face à la caméra. Cette façon de procéder est commune aux quatre derniers films du réalisateur.

---

<sup>15</sup> Entretien avec Laurine Estrade, « L'homme à la caméra invisible », *Critikat*, 9 décembre 2008, consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2014 [en ligne] URL : <http://www.critikat.com/actualite-cine/entretien/lubomir-bakchev.html>

<sup>16</sup> Bakchev explique, lors des répétitions « on a deux cadres larges, on voit le déroulement de toute la scène, et ça nous permet de rentrer dedans, d'entendre, de comprendre la situation, les réactions des comédiens, d'écouter le texte, et petit à petit on commence à serrer, et à faire les choix de mouvements, de découpage plus ou moins précis, qu'on affine petit à petit » issu de l'entretien avec Éric Guichard, « Rencontre avec Lubomir Bakchev, directeur de la photographie », site de l'Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique (AFC), 12 décembre 2007, consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2014 [en ligne] URL : <http://www.afcinema.com/Rencontre-avec-Lubomir-Bakchev.html>

<sup>17</sup> Entretien avec Cyril Beghin, « Les Secrets du gros plan », *Cahiers du cinéma*, n. 693, octobre 2013, p. 19.

<sup>18</sup> *Loc. cit.*, p. 18.

## La tentation d'une esthétique anthropologique

Il s'agit à présent de se demander quels résultats sont atteints par ces choix et en quoi les images qui en résultent sont politiques. Commençons par observer la courte séquence d'ouverture de *L'esquive*. Une demi-douzaine de jeunes se trouve dans l'espace public, en bas d'une tour. Les esprits s'échauffent, car l'un d'entre eux, Slam (interprété par Sylvain Phan), raconte qu'il a été agressé par des jeunes d'un autre quartier quelques instants auparavant. Le dispositif filmique est tel qu'une caméra fait le point sur le visage d'un autre jeune Fathi (Hafet Ben-Ahmed). La seconde caméra est, elle, placée de trois quarts représentant ainsi celui qui s'exprime. Comme l'explique El Fani, « un champ-contrechamp est obtenu directement sans devoir filmer un axe puis l'autre »<sup>19</sup>. La parole circule rapidement, si bien que l'opérateur fait de rapides panoramiques d'un visage à l'autre. Et comme l'opérateur est situé au plus proche de l'action, les visages, les épaules et les mains des autres membres du groupe passent dans le champ. Le montage proposé est très découpé suivant (ou devançant) le rythme de la discussion. Krimo, le futur héros du film, arrive au moment où il a été décidé qu'ils allaient venger Slam. Il ne reste que quelques instants, prétextant devoir aller chercher une veste, avant de les rejoindre. La séquence se termine quand il quitte le groupe ; les autres personnages se mettant aussi en marche. La caméra reste alors fixe, le représentant de dos, de pleins pieds. Il s'agit du premier plan large du film.

D'un point de vue visuel, la prouesse cinématographique réalisée ici réside dans la place tenue par la caméra. Celle-ci est d'abord située aux abords du groupe. Elle est au contact, au plus proche des visages. Puis, à la fin de la séquence, elle est un membre du groupe. Les jeunes se séparent, et elle reste figée au centre d'une action qui se délite et, en même temps, devient une actrice à part entière. Le grain de l'image, liée au choix du DVcam, donne un aspect très « reportage saisi sur le vif » à cette séquence. Si le film est bien une fiction, il y a là un effet mimétique vis-à-vis d'une forme idéale de cinéma anthropologique. L'impression produite est que le réel a été filmé au plus proche, depuis le point de vue des acteurs du phénomène social documenté. La position du chef opérateur est donc celle d'un observateur participant au processus<sup>20</sup>. Le risque identifié notamment par le critique Jean-Philippe Tessé est alors de s'adonner au « fantasme de la captation, censée saupoudrer le yaourt de vrais morceaux de vie »<sup>21</sup>, mais cela est évité, justement car il s'agit d'un effet maîtrisé aussi bien lors du tournage qu'au montage.

Cette manière de représenter le groupe se retrouve tout au long du film, mais aussi dans *La Graine et le mulet*. Par exemple, lorsque Slimane entre chez sa fille Farida, une caméra est placée dans le vestibule, soit derrière les deux acteurs, et une autre se situe dans la cuisine. Une des caméras adopte le point de vue de son beau-fils. Par la suite toute la famille se retrouve à la table de la cuisine. Une caméra est placée au niveau des hommes qui sont assis, et l'autre sur Farida qui, debout, s'occupe d'abord des enfants avant de raconter le

---

<sup>19</sup> *Loc. cit.*, p. 19.

<sup>20</sup> Le fait qu'il y a deux opérateurs n'est pas ici important, car ce qui est perçu par le spectateur de la séquence c'est la présence d'un point de vue (et non de deux).

<sup>21</sup> « La Graine et le mulet », *Chronicart*, 11 décembre 2007, consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2014 [en ligne] URL : <http://www.chronicart.com/cinema/la-graine-et-le-mulet/>

conflit social auquel elle prend part dans son entreprise. Par de rapides panoramiques qui ont un fort effet documentaire, l'image passe du visage d'un personnage à l'autre. À la fin de la séquence, le point de vue de la caméra est si bien ancré dans la pièce qu'elle est, au même titre que Farida, José, Slimane et les enfants, un membre de la famille. Comme dans l'ouverture de *L'Esquive*, le principe est celui d'une indistinction entre la place de l'opérateur et des héros du film. Ce choix est politique, car ceux qui sont filmés sont ici des jeunes de banlieue, des personnes déclassées ou en situation de grande précarité. Cette façon de les représenter permet à *L'Esquive* de ne pas être un film sur la banlieue, mais un film tourné depuis le point de vue de la banlieue. Dans le cas de *La Graine et le mulet*, la question est un peu plus complexe.

### **De la monstration du rituel à la représentation spectaculaire**

La séquence la plus souvent analysée est celle qui clôt le film. Elle repose sur un entêtant montage alterné entre l'ouverture du restaurant pour une soirée destinée aux notables de la ville et la course effrénée de Slimane en quête de la semoule égarée. Dans cette partie, il s'agira de proposer un jeu de miroir entre la partie de cette séquence se déroulant dans le restaurant et la séquence du couscous partagé en famille chez Souad (la première femme de Slimane). Lors de ce premier repas, la manière de filmer est proche de l'effet anthropologique déjà identifié. L'opérateur est d'abord debout. Il filme alternativement les deux côtés de la longue table au bout de laquelle Souad s'est installée. Puis, dans un second temps, il s'assied en face de Souad. Il est alors au même niveau que les autres protagonistes. Enfin, par la multiplication de gros plans sur les visages et les mains des convives, on a l'impression que la scène est filmée depuis le point de vue de la table et du couscous lui-même. Ce lieu depuis lequel Kechiche filme est le groupe, soit à la fois la famille et la communauté. Ce qu'il filme ici, c'est un rituel, c'est-à-dire un ensemble de gestes et de mots qui sont répétés régulièrement au sein du groupe. Il y a une manière de manger propre à la famille, des regards échangés, des affinités et des antagonismes, des petits mots partagés et des éclats de voix. Ce qui est particulièrement intéressant, c'est que ce rituel est ici donné à voir à *l'autre*, représenté ici par Mario (Bruno Lochet), le mari de Lilia (Leila D'Issernio), qui est sans cesse un peu décalé. Ainsi, ce personnage instaure une forme de dissonance dans le rituel qui révèle au spectateur son caractère singulier. Il est assis à la même table, mais il ne partage ni le bon vocabulaire, ni la langue et encore moins les codes adaptés à la situation. Visuellement, cela se traduit par un ensemble de champs-contrechamps sur son visage et celui des autres (attendris, moqueurs, gênés, étonnés). Il n'est pourtant jamais exclu des échanges si bien qu'il reste partie prenante du dispositif filmique.

Au contraire, dans la séquence finale, la présence des autres, les notables, conduit à une transformation du rituel en une représentation spectaculaire (qui devient littéralement un spectacle quand Rym débute sa danse du ventre). En fait, une forme de tension dialectique s'instaure pour le spectateur entre ces deux moments du film. Cet écart est formulé de manière somme toute assez explicite par Lilia qui indique que maintenant leur mère fait à manger, non plus pour eux, mais pour les autres. Du point de vue de la mise en scène, une impossibilité à vivre ensemble est scénographiée. Les notables sont attablés. Ils attendent d'être servis. Ils viennent assister à une représentation, c'est-à-dire, étymologiquement, à la

mise en présence de quelque chose d'absent qui restera hors-scène jusqu'à la fin du film : la possibilité de partager un couscous<sup>22</sup>. Autour, la famille s'active. Rym est à l'accueil. Lilia prépare le couscous en présence de Julia. Kader porte les plats. En somme, on retrouve là les mêmes personnages que dans l'appartement. Ils ne partagent cependant pas le même espace que ceux qui vont manger. Pourtant, la manière de filmer ne change pas foncièrement. L'opérateur multiplie les gros plans sur les visages de l'homme politique et de sa femme, de la banquière, des commerçants et des restaurateurs invités. Ce qui leur est refusé, au montage, c'est la temporalité nécessaire pour faire groupe. La caméra n'a jamais le temps de passer des abords à l'intérieur du groupe. Au contraire, de violents décrochages viennent rappeler au spectateur que ceux dont il s'agit de suivre l'histoire, ce sont les membres de la famille de Slimane. Ce rapport d'extériorité à la communauté des notables se renforce lorsque la « danse érotico-sacrificielle » de Rym commence<sup>23</sup>. À partir de ce moment-là, les notables sont filmés à distance. La caméra est alors sur scène avec la jeune femme. La salle est ainsi, à plusieurs reprises, représentée en plan large depuis une zone se situant entre les musiciens et la danseuse. Ils forment ainsi un groupe seulement à partir du moment où le gros plan, qui permet de se rapprocher de leurs visages, n'est plus utilisé. Cette manière de filmer pose une claire délimitation entre le point de vue du réalisateur et la représentation de ceux qui sont exclus du groupe. De nouveau, ce choix est politique.

### **Une lutte pour la présence dans le champ**

Si cette manière de filmer est ici utilisée pour exclure du groupe ceux qui n'y appartiennent pas, elle est aussi mobilisée pour rendre compte de l'inclusion d'un personnage dans la vie de *l'autre*, ce qui est notamment le cas dans *La Vie d'Adèle*. De nouveau, cela se traduit par un rapport d'opposition entre deux types de scènes : celles représentant Adèle avec des hommes et celles avec Emma. Lorsque Thomas, celui qui deviendra le premier petit ami d'Adèle, s'assoit à ses côtés dans le bus, l'opérateur est très proche d'eux. Il filme soit Adèle et Thomas en contrechamp, soit la jeune femme, puis effectue un panoramique vers le visage du lycéen. S'il arrive à plusieurs reprises que le visage de l'un soit au bord du cadre d'un plan sur l'autre, ils ne sont jamais vraiment coprésents. Plus tard dans le film, le même type de dispositif est mis en place lorsqu'Adèle danse avec son collègue. La caméra suit presque exclusivement les gestes de la jeune femme, offrant parfois un rapide contrechamp au jeune homme. Ils apparaissent ensemble un instant, le temps d'un baiser, mais bien vite la caméra s'éloigne.

Cette façon de filmer entre en contraste avec la manière dont Kechiche représente la rencontre entre Adèle et Emma. L'héroïne, adossée à un bar, est filmée seule de trois quarts en gros plan. À partir du moment où Emma la rejoint, elles sont dans le champ ensemble. Il n'est pas question d'élargir l'échelle du plan, en passant d'un gros plan à un plan américain, ce qui aurait permis de leur laisser à toutes deux une place égale dans le champ. Au contraire,

---

<sup>22</sup> Le spectateur connaît lui cet objet qui est refusé au notable puisqu'il lui a été montré dans la scène décrite ci-avant. Son point de vue n'est ainsi jamais assimilé à celui des notables. Il y a là une différence vis-à-vis des choix opérés pour la *Vénus noire* comme on le verra par la suite.

<sup>23</sup> Didier Perron, « Kechiche face à son festin », *Libération*, 12 décembre 2007.

l'opérateur reste au plus près de leurs visages, qui tour à tour occupent le centre de l'image. Il suit surtout les jeux de regards, qui forment une grande partie de l'intensité de la rencontre, alors que les paroles échangées sont plutôt banales. L'amour naissant est ici ce qui permet l'inscription dans le plan. La caméra ignore à ces moments-là les distinctions sociales entre les deux femmes. Comme l'écrit Mathieu Macheret dans *Trafic*, il semble que Kechiche cherche à « décrire une passion comme la trop grande proximité de deux visages et l'absorption du monde entier dans le ravage de ceux-ci »<sup>24</sup>. Cette coprésence des visages au sein d'un gros plan est aussi utilisée lors de leur seconde rencontre dans un parc proche du lycée d'Adèle. Seule la réalisation d'un portrait dessiné par Emma, soit l'objectivation du visage de l'être aimé, permet un retour au champ-contrechamp qui rend plus fluide la suite du montage.

Une dernière rencontre a lieu à la fin du film. Il s'agit des retrouvailles entre Adèle et Emma, scène durant laquelle les deux femmes sont assises à une table dans un bar désert et se font face. Dans un premier temps, elles sont filmées en champ-contrechamp, comme si l'histoire qu'elles ont partagée appartenait résolument au passé. Puis, pendant quelques instants, l'attraction physique et la sensualité sont plus fortes que tout. À ce moment précis, elles apparaissent de nouveau dans le même cadre. Enfin, la séquence se termine sur une ultime séparation où elles sont alors filmées en champ-contrechamp. Elles n'appartiennent alors plus au même espace. Elles ne peuvent plus coexister dans un très gros plan. L'amour, dont Kechiche a dit qu'avec l'art, il est l'un des seuls moyens de faire vaciller les frontières entre les classes sociales et les appartenances culturelles, n'aura pas été assez fort. Cela est présenté visuellement par la place occupée par l'opérateur tout au long du film.

### **De la représentation du public à la place assignée au spectateur**

Dans *La Vénus noire*, il n'y a pas d'amour, au sens de celui placé au centre de *La Vie d'Adèle*. Dès lors toute inscription d'un autre, dans un plan représentant le visage de l'héroïne, est impossible. Pour autant, la volonté de filmer en très gros plan est toujours présente. Le choix effectué consiste donc à tourner des contrechamps, qui une fois montés, prennent parfois la forme d'inserts. Ces plans placent face à la Vénus Hottentote une foule de spectateurs différents. Il s'agit d'abord des rires et des cris du public du spectacle de foire, puis de l'agressivité non dissimulée des gens de la bonne société lors du procès londonien. La déférente concupiscence de la haute société française est représentée par le même moyen. Dans le fiacre qui la sort de cette arène, elle est aussi confrontée au regard affabulateur du journaliste parisien. Enfin, l'apparente froideur des scientifiques se traduit aussi par de tels contrechamps. À hauteur d'homme, la caméra portée à l'épaule est presque toujours frontale. Elle ne cherche pas à amoindrir le face-à-face. Au contraire, elle lui donne une forme visuelle.

Ces brutales rencontres impossibles ne sont pas sans rappeler celles auxquelles Slimane a été confronté lorsqu'il cherchait à monter son affaire. En effet, dans *La Graine et le mulet*, il se trouve avec Rym face au visage filmé en gros plan de la banquière, qui, le sourire aux lèvres, lui explique le caractère improbable de sa demande de prêt. Il est aussi mis face à

---

<sup>24</sup> Le reste de l'article est bien plus critique, « Sous le plus grand chapiteau du monde », *Trafic*, 87, automne 2013.



l'élue local, qui le renvoie à d'autres instances. Il est enfin assis face à une responsable d'accréditation qui oppose à sa volonté la norme la plus inflexible. Il n'y a là aucune main tendue, qui viendrait créer un pont entre deux groupes. Cependant, Slimane est toujours accompagné de Rym et entouré par sa famille élargie. En somme, il y a toujours quelqu'un d'autre qui se trouve du même côté de la caméra que lui. Cela est presque toujours refusé à Saartjie Baartman, qui ne trouvera guère qu'un soutien de circonstance chez Jeanne, quand celle-ci est devenue, comme elle, une prostituée.

Les seuls plans dans lesquels un autre est présent avec elle à l'image sont des hommes qui la pénètrent au bordel ou des spectateurs qui souhaitent toucher son corps lors des représentations auxquelles elle participe à Londres et à Paris. Ils sont représentés sous forme de doigts qui la marquent, de mains qui la palpent, d'objets qui la heurtent. Dans ces cas précis, des gros plans mettant en avant l'ignominie des gestes effectués. Ce qui est plus dérangeant dans *La Vénus noire* que dans *La Graine et le mulet*, c'est aussi le fait que le spectateur du film n'est pas épargné. Si le réalisateur n'adopte jamais la position du voyeur, jouissant du spectacle qu'il provoque, il refuse à celui qui regarde le retrait qui lui permettait de voir se dérouler devant lui le face-à-face entre un groupe et un autre (2007). Il n'y a, dans ce cas, aucune possibilité de collectif du côté de la Saartjie et donc aucun moyen de partager son point de vue<sup>25</sup>. Le spectateur est ainsi repoussé progressivement du côté des notables, soit dans ce film celui de la foule des anonymes bourgeois, nobles, journalistes, scientifiques et représentants de la justice. Il éprouve ainsi un certain malaise, qui peut tourner à la franche aversion, vis-à-vis du rôle que le réalisateur cherche à lui faire jouer. Cette répulsion provoquée aussi bien par le montage que par la place de la caméra est aussi d'ordre politique. Il n'y a pas de bonne distance face à l'objet filmé pour le spectateur, et s'il appartient à un groupe, ce n'est certainement pas à celui de la Vénus noire.

## Conclusion

L'originalité des dispositifs filmiques proposés par Kechiche et son équipe tout au long de ces quatre films autorise à penser à un mode de représentation du politique propre au réalisateur. En effet, que ce soit pour rendre compte d'un émoi amoureux (2013), de l'appartenance à un groupe (2003), de la tension entre deux communautés (2007) ou encore d'un rapport d'étrangeté entre un personnage et les représentants de différents pouvoirs symboliques (2009), des choix strictement visuels sont effectués. Il y a ainsi, au-delà d'un talent certain de dialoguiste et d'une volonté affirmée de filmer les corps, un discours politique qui passe par des trouvailles – des idées en cinéma<sup>26</sup> –, qui s'inscrivent dans ce qui peut être considéré comme un style. Cet article tend à démontrer que celui-ci est intimement lié à la place des caméras, à la distance entre le corps filmant et les corps filmés ainsi qu'aux mouvements du chef opérateur et du cadreur en charge de la seconde caméra. Ce style est

---

<sup>25</sup> A quelques reprises le réalisateur place une caméra à ses côtés, dans la cage sur, la scène dans la foire, notamment, mais il abandonne rapidement cette focalisation.

<sup>26</sup> Sur ce point lire et écouter « Gilles Deleuze : *Qu'est-ce que l'acte de création ?* 1987 », sur *Arts des nouveaux médias*, 15 février 2013, consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2014 [en ligne] URL : <http://www.arpla.fr/canal20/adnm/?p=3103>

aussi associé à la façon dont le montage rythme l'alternance entre de courts panoramiques et d'incessants champs-contrechamps. Ce qui se dessine ainsi au fil des réalisations c'est une adéquation entre un point de vue politique et filmique. Plus précisément, il est possible d'affirmer que le point de vue de la caméra (ici considérée comme un support médiatique, un objet concret et non une instance abstraite) est politique. Il est porteur d'un discours à la fois distinct et complémentaire du jeu des acteurs et des dialogues qu'ils incarnent. Kechiche est donc bien un *filmeur*, créant ici par l'image la possibilité d'un lien social, marquant là visuellement une irrémédiable absence de dialogue.

## Bibliographie

- Bakchev, Lubomir et Laurine Estrade. « L'homme à la caméra invisible », *Critikat*, 9 décembre 2008, consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2014 [en ligne] URL : <http://www.critikat.com/actualite-cine/entretien/lubomir-bakchev.html>
- , Éric Guichard. « Rencontre avec Lubomir Bakchev, directeur de la photographie », site de l'Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique (AFC), 12 décembre 2007, consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2014 [en ligne] URL : <http://www.afcinema.com/Rencontre-avec-Lubomir-Bakchev.html>
- Beghin, Cyril. « Les Secrets du gros plan », *Cahiers du cinéma*, n° 693, octobre 2013, p. 18-20.
- Besson, Rémy. « Chronique d'une désillusion - Abdellatif Kechiche », *Cinémadoc* sur *Hypothèses*, 1<sup>er</sup> mars 2011, consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2014 [en ligne] URL : <http://cinemadoc.hypotheses.org/1907>
- Boukala, Mouloud. *Le Dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l'anthropologie*, Téraèdre, Paris, 2011.
- Deleuze, Gilles. « Qu'est-ce que l'acte de création ? 1987 », *Arts des nouveaux médias*, 15 février 2013, consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2014 [en ligne] URL : <http://www.arpla.fr/canal20/adnm/?p=3103>
- Douin, Jean-Luc. « La Graine et le Mulet : ode au verbe autour d'un couscous », *Le Monde*, 11 décembre 2007.
- Esquenazi, Jean-Pierre. « L'Interprétation d'un film », dans Christophe Gelly et David Roche (dir.), *Cinéma et théories de la réception, études et panorama critique*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2012, p. 55-71.
- Gauchet, Marcel. *L'Avènement de la démocratie*, tomes 1 à 3, Paris, Gallimard, 2007 et 2010.
- Kaganski, Serge. Entretien avec Abdellatif Kechiche, « J'ai la volonté de faire vivre aux acteurs une expérience unique », *Les Inrocks*, 17 octobre 2013, consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2014 [en ligne] URL : <http://www.lesinrocks.com/2013/10/17/cinema/kechiche-entretien-faire-vivre-acteurs-experience-unique-11434325/>
- Lallier, Christian. *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2009.
- Macheret, Mathieu. « Sous le plus grand chapiteau du monde », *Trafic*, n° 87, automne 2013, p. 5-14.

Méchoulan, Eric. « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1 : naître, 2003, p. 9-27.

Perron, Didier. « Kechiche face à son festin », *Libération*, 12 décembre 2007.

Rancière, Jacques. *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

Tessé, Philippe. « La Graine et le mulet », *Chronicart*, 11 décembre 2007, consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2014 [en ligne] URL : <http://www.chronicart.com/cinema/la-graine-et-le-mulet/>

### **Filmographie**

Adbellatif Kechiche, *La faute à Voltaire*, 2000, France, couleur, 130 min.

\_, *L'Esquive*, 2003, France, couleur, 117 min.

\_, *La Graine et le mulet*, 2007, France, couleur, 151 min.

\_, *Vénus noire*, 2009, France, couleur, 159 min.

\_, *La Vie d'Adèle*, 2013, France, couleur, 179 min.