



HAL
open science

Figuration du collectif dans cinq films d'Abdellatif Kechiche. La Faute à Voltaire (2001), L'Esquive (2004), La Graine et le Mulet (2007), La Vie d'Adèle (2013), Mektoub My Love Canto Uno (2018)

Clémence Duchesne

► **To cite this version:**

Clémence Duchesne. Figuration du collectif dans cinq films d'Abdellatif Kechiche. La Faute à Voltaire (2001), L'Esquive (2004), La Graine et le Mulet (2007), La Vie d'Adèle (2013), Mektoub My Love Canto Uno (2018). Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03871103

HAL Id: dumas-03871103

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03871103>

Submitted on 25 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Rennes 2

UFR Arts, Lettres, Communication

Département Arts du Spectacle

Figuration du collectif dans cinq films d'Abdellatif Kechiche

La Faute à Voltaire (2001), *L'Esquive* (2004), *La Graine et le Mulet* (2007),
La Vie d'Adèle (2013), *Mektoub My Love Canto Uno* (2018).



Mémoire de Master 2 parcours « Histoire et esthétique du cinéma »

Rédigé par Clémence Duchesne

Sous la direction de Gilles Mouëllic

Année universitaire 2021-2022

Image de couverture : *La Vie d'Adèle*, Abdellatif Kechiche, 2013.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont en premier lieu à mon directeur de recherche Gilles Mouëllic pour son soutien lors de ces deux dernières années, et ce malgré la distance en Master 1, sa réactivité, ses mots justes et ses encouragements constants.

Je tiens également à remercier toute l'équipe pédagogique de Rennes 2 pour leurs enseignements de grande qualité depuis la première année de licence.

Merci enfin à mes parents, ma tante, mes ami(e)s, ainsi que mes camarades de promotion pour leurs nombreuses relectures et leur appui moral sur les dernières semaines d'écriture.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	8
PARTIE 1 : Engagement et appartenance au collectif	17
Chapitre I : Fonctions et représentations des collectifs familiaux et amicaux	18
I.1 Le collectif familial	19
I.1.1 Pluralité des définitions et des familles	19
I.1.2 Quels personnages composent ces familles ?	22
I.1.3 Quels liens entre les générations ?	24
I.2 Le groupe d'amis	28
I.2.1 Des personnages adolescents	28
I.2.2 Un jeune en retrait au milieu de ses amis	30
I.2.3 Aliénation et conformisme de l'adolescent face à ses amis	33
I.3 Porosité et liens communs entre la famille et le groupe d'amis	35
I.3.1 Comment une culture commune peut-elle sceller un lien familial ?	35
I.3.2 Des rites familiaux partagés entre amis	37
Chapitre II : Des lieux de transmission entre les collectifs	40
II.1 L'école	41
II.1.1 Un lieu de transmission entre professeurs et élèves	41
II.1.2 Transmettre par la littérature et le théâtre	43
II.2 Le restaurant	46
II.2.1 Lieu public, interactions privées	46
II.2.2 Une transmission culturelle et intergénérationnelle	51
PARTIE 2 : Mise en scène de rituels collectifs	54
Chapitre III : Le rituel du repas, porte d'entrée à la mise en scène du groupe	55
III.1 Espace, temps et dispositif technique	56
III.1.1 Mettre en scène le partage au sein d'un lieu clos	56
III.1.2 Dispositif technique au sein du cadre clos	60
III.2 Le repas, marqueur social	63
III.2.1 Symbole social de la nourriture	63
III.2.2 Le repas creuse un écart social entre les individus	65

Chapitre IV : Analyse de la séquence de discothèque dans <i>Mektoub My Love Canto Uno</i>.....	69
IV.1 Dans la discothèque.....	70
IV.1.1 Un dispositif technique qui s’adapte au lieu et aux interprètes	70
IV.1.2 Montrer ce qui ne doit pas être vu.....	71
IV.2 Regards.....	73
IV.2.1 Le regard d’Amin.....	73
IV.2.2 Le regard d’Amin vers Ophélie.....	74
IV.2.3 Un regard de désir sur les femmes	76
IV.3 Signifier le temps qui passe.....	77
IV.3.1 Rendre compte d’une certaine durée	77
IV.3.2 La musique, fil conducteur de la séquence.....	78
PARTIE 3 : Quand le collectif domine l’individu.....	81
Chapitre V : Le poids de la langue.....	82
V.1 Asseoir son autorité par la langue : l’exemple des fonctionnaires de mairie dans <i>La Graine et le Mulet</i>	83
V.2 Le conflit : domination de l’individu par le collectif d’amis	87
V.3 Se défendre : la stratégie de l’épuisement du verbe.....	92
Chapitre VI : Le corps en mouvement, domination et libération de l’individu face au groupe	96
VI.I Un corps contraint.....	97
VI.1.1 Par les institutions et la force politique de l’Etat.....	97
VI.1.2 Par le travail	100
VI.2 ... Qui se libère	105
VI.2.1 Fuir le groupe	105
VI.2.2 Des danses libératrices	107
CONCLUSION.....	111
BIBLIOGRAPHIE	115
FILMOGRAPHIE.....	124

INTRODUCTION

Le 23 mai 2019 est projeté en avant-première au Festival de Cannes le nouveau film d'Abdellatif Kechiche, *Mektoub My Love Intermezzo*, suite de *Mektoub My Love Canto Uno* sorti un an plus tôt. D'une durée de plus de trois heures trente, l'action se déroule presque entièrement dans une discothèque le temps d'une nuit. Lors de sa projection, le réalisateur a été hué par une partie du public pour ses choix de mise en scène et vivement critiqué sur les réseaux sociaux par certains spectateurs présents dans la salle. Malaise confirmé le lendemain par une conférence de presse à l'ambiance glaciale où Kechiche interdit à ses acteurs de s'exprimer devant les journalistes. Ce dernier long-métrage semble contraster avec ses précédents et dénote dans une filmographie où ses œuvres ont notamment été plébiscitées dans de nombreux festivals et récompensées à de multiples reprises. Qualifié de cinéaste radical et exigeant par certains, il est toujours considéré comme un grand directeur et « dénicheur » d'acteurs et d'actrices, un filmeur aux points de vue politiques, et le chef de troupe de collaborateurs réguliers avec lesquels il aime travailler. La projection de ce dernier film en date vient donc presque faire oublier combien Kechiche a été (est) un réalisateur jouissant d'une grande reconnaissance, et que six ans plus tôt au même endroit il avait obtenu la palme d'or pour *La Vie d'Adèle*¹, film l'ayant ainsi révélé à un public non cinéphile. Outre sa mauvaise réception à Cannes, *Mektoub My Love Intermezzo* (actuellement sans date de sortie, et que nous n'avons pas vu), dépeint un rituel collectif durant plus de trois heures, et confirme l'intérêt du cinéaste pour la mise en scène du groupe. Cet intérêt pour la représentation des collectifs parcourt son œuvre depuis son premier film *La Faute à Voltaire*, sorti en 2001, et nous invite à nous pencher sur sa filmographie.

¹ Pour la première et dernière fois dans l'histoire du festival, le jury présidé par Steven Spielberg décida de décerner la palme d'or à Kechiche, mais aussi individuellement à ses actrices principales Adèle Exarchopoulos et Léa Seydoux.

L'œuvre de Kechiche s'attache à mettre en scène des personnages ordinaires de diverses origines et classes sociales, adolescents, pères, mères, travailleurs, artistes, dans une vie quotidienne contemporaine (sauf *Vénus Noire* dont l'action se situe au XIXe siècle). Mais l'attention d'un film « [...] n'est-elle pas en premier lieu, attirée par les moments où il prend une tournure qui sort de l'ordinaire ? ² ». Ainsi, les personnages que Kechiche dépeint se dirigent toujours vers ce qui échappe à cet ordinaire. Qu'ils soient représentés par un collégien taiseux et renfermé débutant le théâtre pour se rapprocher de la fille qu'il aime, d'une lycéenne qui tombe amoureuse d'une autre femme, ou d'un ouvrier licencié qui décide d'ouvrir un restaurant sur une péniche, tous ces personnages aussi banals et ordinaires soient-ils vont alors se révéler, s'écarter des sentiers tracés, se détachant par ailleurs d'une certaine condition sociale. De façon plus générale, la question du symbole social parcourt tous les longs-métrages du cinéaste, et bien souvent ces personnages se retrouvent confrontés à une sorte de fracture face à d'autres individus et d'autres classes sociales.

A travers ce travail de recherche, nous souhaitons dans un premier temps questionner cet enjeu social par le prisme des repas, séquences récurrentes dans les films de Kechiche et qui permettent de mettre en scène plusieurs classes sociales. L'analyse des repas et plus globalement du symbole de la nourriture au cœur de ses films était alors l'entrée principale envisagée pour approcher l'œuvre de Kechiche au début du Master 1. Or, après discussions avec Gilles Mouëllic, directeur de cette recherche, il nous est apparu que cette thématique serait peut-être trop limitée pour un travail de cette ampleur. C'est ainsi que nous avons finalement choisi de nous questionner plus globalement sur la représentation des collectifs dans son cinéma. En effet, cette approche plus centrale et plus ouverte du collectif permettait de questionner la représentation des classes sociales qui jalonne la filmographie d'Abdellatif Kechiche. Nous avons choisi de travailler sur ces cinq films suivants : *La Faute à Voltaire* (2001), *L'Esquive* (2004), *La Graine et le Mulet* (2007), *La Vie d'Adèle* (2013) et *Mektoub My Love Canto Uno* (2018)³.

² Alain Masson, « L'ordinaire au cinéma », *Positif*, n°724, juin 2021, dernière consultation le 03/05/22, <https://www.proquest.com/docview/2546210124/fulltextPDF/5067B9F6EFC14693PQ/1?accountid=13488>.

³ Pour des informations techniques sur les films se référer à la filmographie en page 124.

Corpus

Avant de présenter plus précisément le sujet de ce mémoire, penchons-nous dans un premier temps sur le choix du corpus. Comme dit plus haut, nous avons décidé de porter notre attention sur cinq films. Autrement dit, le choix a été fait de traiter tous les films d'Abdellatif Kechiche, exceptés *Mektoub My Love Intermezzo*, jamais sorti à ce jour, et *Vénus Noire*. Concernant *Vénus Noire*, nous avons délibérément choisi de mettre de côté ce film. La raison à cette éviction est son sujet et son époque non contemporaine. *Vénus Noire* raconte, en effet, l'histoire de Saartjie Baarman, esclave sud-africaine ayant été emmenée dans les foires d'Europe au début du XIXe siècle. Il s'agit donc d'un film en costumes, inspiré de faits réels, ce qui marque une exception dans la carrière de réalisateur de Kechiche. Le film se dégage d'une certaine esthétique naturaliste, de certaines formes cinématographiques contemporaines, avec notamment la question des dialogues et de différents niveaux de langages liés à notre époque, la mise en scène de personnages de culture maghrébine, ou encore la récurrence de certaines classes d'âge, telle que les adolescents, que l'on retrouve dans d'autres films de Kechiche et qui formeront un axe important de ce mémoire. Il nous est donc apparu que ces cinq films pouvaient être questionnés à partir de problématiques communes.

Individu(s) et collectif(s)

La question du collectif dans le cinéma de Kechiche devient donc le véritable point de départ de notre travail. Pour cela il faut dans un premier temps définir clairement ce terme, ce à quoi nous proposons de revenir dans cette introduction. Un collectif est ce « Qui réunit, qui concerne simultanément plusieurs personnes, plusieurs choses⁴ ». Mais pour se pencher sur le collectif, il nous semble aussi important de nous pencher sur l'individu, car si le collectif existe ce n'est que parce qu'il est façonné, construit, imbriqué, par plusieurs individus réunis ensemble sous des prérogatives communes. Dans le deuxième tome de son ouvrage *La Mise en scène de la vie quotidienne*, le sociologue Erving Goffman – sur lequel nous nous sommes beaucoup appuyés pour cette recherche - considère les individus comme des unités, à la fois des unités véhiculaires (qui se déplacent dans l'espace, pour reprendre l'exemple cité dans son ouvrage⁵)

⁴ *Le Petit Larousse*, 2018.

⁵ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, Tome 2 : Les relations en public*, Chapitre I : « les individus comme unité », Editions de Minuit, collection « Le sens commun », 1973, page 21. Goffman cite ici un exemple de Edward Alsworth Ross (*Social Control*, The Macmillan Company, New York, 1908, page 1), qui évoque une grande artère en centre-ville où les individus symbolisés comme unités doivent se croiser sans se percuter pour éviter la collision.

et des unités de participation (qui s'expriment, qui conversent avec autrui). Selon lui, « un individu seul est un groupe d'un, une personne qui est venue seule, " sans personne ", même s'il peut y avoir d'autres individus près de lui auxquels il a l'occasion de parler. [...] un individu " avec " est un groupe de plus d'un dont les membres sont perçus comme étant " ensemble ". Ils maintiennent une certaine proximité écologique et s'assurent l'intimité habituellement favorable à la conversation ainsi qu'à l'exclusion des non-membres qui, autrement, pourraient capter ce qui se dit⁶ ». A travers cette citation, l'idée qui émerge est celle que le groupe est donc composé par un individu plus un (si on se réfère à cela, deux individus liés par des intérêts communs pourraient alors être symbolisés comme un groupe). On peut alors déjà s'interroger sur toutes les séquences des films de notre corpus où les individus se retrouvent au moins à deux dans un espace commun. Si l'on s'en tient à la définition de Goffman, ces personnages constitueraient déjà un groupe à eux deux, et nous pourrions donc logiquement nous interroger sur ces paires comme formant un collectif à part entière.

Le collectif n'est donc collectif que parce qu'il puise dans l'énergie d'individus réunis entre eux. Ces derniers semblent alors maintenir une certaine proximité quant à l'espace dans lequel ils se trouvent et dans leurs discussions, parfois privées, comme c'est le cas dans le collectif familial sur lequel nous reviendrons longuement dans ce mémoire. Goffman explique ensuite que « L'individu est relié à la société par l'intermédiaire de deux attaches principales : l'appartenance pour les collectivités et les relations sociales pour les autres individus. A son tour, il contribue à faire de la société un réseau en reliant à travers lui-même les unités sociales qui lui sont reliées⁷ ». Par-là, on voit très clairement que les individus se déplacent entre eux, trouvent une forme de mobilité entre différentes collectivités et dans des rituels sociaux avec autrui. Cette mobilité au sein de l'espace entre les collectifs, ainsi que la mise en scène de certains rituels sociaux, nous les questionnerons également. Nous avons répertorié quatre collectifs principaux dans l'œuvre de Kechiche, et sur lesquels va s'axer notre recherche :

- La famille
- Le groupe d'amis
- Les travailleurs et travailleuses
- Les institutions publiques représentant l'Etat

⁶ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, Tome 2 : Les relations en public, op.cit.*, pages 33 à 34.

⁷ *Ibid*, Chapitre V : « Les signes du lien », page 181.

Bien qu'il paraisse rapide d'affirmer que ces collectifs se trouvent être les seuls présents dans le cinéma de Kechiche (il existe forcément d'autres microcosmes sûrement moins perceptibles, et peut-être pourrait-on même établir des groupes à l'intérieur des groupes), ce sont eux qui nous sont apparus les plus clairement après visionnage des films. La famille et le groupe amical sont des collectifs sur lesquels on s'attarde davantage dans ses œuvres. Autrement dit, les personnages qui les composent possèdent de véritables arcs narratifs, évoluent au cœur du récit, et nous les suivront durant l'entièreté des films. Dans ces deux grands groupes on nous donne à voir une part importante de personnages très différents les uns des autres. Ils sont parfois dominants avec des forts caractères, bavards, ou davantage soumis et plus en retrait. Ces différentes caractérisations entraînent forcément des attractions différentes dans le groupe et ajoutent à la force et au dynamisme de celui-ci. C'est pourquoi ces deux collectifs concentreront une part importante de notre travail. Le collectif des individus travaillant pour des institutions publiques est secondaire et symbolise une force de domination pour les personnages principaux. Nous y reviendrons quand nous détaillerons davantage notre plan en fin d'introduction.

Il nous semblait aussi important en préambule de revenir sur la notion d'individualité, car même si le collectif reste important chez Kechiche, l'individu prédomine au sein du récit. En effet, ce que nous avons observé et analysé après avoir vu ou revu les films de notre corpus, c'est qu'ils ont tous en commun de se focaliser sur un personnage principal, souvent dépeint, caractérisé, par le prisme d'un collectif qui trouve sa place seulement au second plan du récit. Comme nous l'avons esquissé dans cette introduction, le collectif n'est collectif que parce qu'il se compose de plusieurs individus, plusieurs personnes seules qui se retrouvent entre elles. Les films de Kechiche se concentrent presque exclusivement sur un seul individu, mais qui trouve sur sa trajectoire personnelle un ou plusieurs collectif(s) auquel il est, durant le récit, lié. En effet, dans *La Faute à Voltaire*, Jallel (Sami Bouajila) immigré tunisien se rend en France en quête d'une vie meilleure. Dans *L'Esquive*, Krime (Osman Elkharraz) jeune adolescent timide et renfermé intègre la troupe de théâtre de son collègue pour se rapprocher de Lydia (Sara Forestier) dont il est très amoureux. *La Graine et le Mulet* raconte comment Slimane (Habib Boufares), soixantenaire fatigué par une vie de travail décide d'ouvrir un restaurant sur une péniche à Sète, avec l'aide de sa famille, et *La Vie d'Adèle* dépeint le personnage d'Adèle (Adèle Exarchopoulos) quinze ans au début du récit, tombant amoureuse d'une femme. Enfin dans *Mektoub My Love Canto Uno*, Amin (Shaïn Boumédine) étudiant parisien d'adoption rentre à Sète pour passer l'été avec ses amis et sa famille. A travers ces brefs résumés on perçoit que l'envie de Kechiche est avant tout de dépeindre des trajectoires, des histoires individuelles,

et que chaque récit prend comme postulat de départ la position d'un homme ou d'une femme seul(e). Néanmoins ces individus trouvent toujours en toile de fond le collectif. Pour rendre compte de cette idée de façon plus précise, nous avons répertorié chaque personnage principal de chaque film (leurs noms apparaissent en gras), avec les collectifs auxquels celui-ci est mis en relation au moins une fois durant le récit :

La Faute à Voltaire, **Jallel** / Amis / Travail / Institutions publiques

L'Esquive, **Krimo** / Amis / Travail / Institutions publiques

La Graine et le Mulet, **Slimane** / Famille / Amis / Travail / Institutions publiques

La Vie d'Adèle, **Adèle** / Famille / Amis / Travail

Mektoub my love Canto Uno, **Amin** / Famille / Amis

Même si nous nous attarderons parfois sur d'autres personnages plus secondaires, il nous semblait en premier lieu important de mettre en avant la façon dont ces personnages principaux, ces individus à part entière, trouvent place à l'intérieur ou face à ces groupes à un moment donné du récit. A travers ce premier état des lieux sont apparues des questions composant le fil conducteur de ce travail. Quels sont les liens établis entre les protagonistes ? Comment l'individu trouve-t-il sa place au cœur du groupe ? De quelles façons se conforme-t-il à celui-ci pour s'intégrer ? Comment s'affirme-t-il en tant qu'individu face au groupe ? Comment la mise en scène du groupe permet-elle de dépeindre diverses classes sociales ?

Pour tenter de répondre à ces questions, nous nous sommes appuyés sur des sources bibliographiques, notamment périodiques. Kechiche jouit d'une reconnaissance critique importante et ses films ont fait l'objet de nombreux articles et entretiens accordés par le cinéaste lui-même, ce qui a beaucoup facilité ce travail de recherche. Les *Cahiers du Cinéma* ont beaucoup écrit sur ses films et particulièrement sur les questions de la langue et du corps, qui comptent parmi les thématiques centrales de ce mémoire. Kechiche a aussi beaucoup accordé d'entretiens, notamment au début de sa carrière, dans *Libération*, les *Inrockuptibles* ou encore *Le Monde*. Ils nous ont beaucoup aidé dans l'élaboration de ce travail, notamment sur des questions techniques de mise en scène (de nombreux entretiens accordés pour *La Graine et le Mulet*, et beaucoup d'informations données par le cinéaste quant à la façon de filmer les longues séquences de repas, par exemple). Beaucoup moins d'ouvrages ont été néanmoins rédigés sur

son cinéma. Le seul (à notre connaissance, traitant presque exclusivement du cinéma de Kechiche) est celui d'Emna Mrabet, *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche, prémisses et devenir*, premier écrit sur lequel nous avons par ailleurs concentré notre attention au début du Master 1, et qui nous a beaucoup aidé sur les thématiques liées à la culture maghrébine. Enfin, nous avons aussi porté notre regard sur des ouvrages et articles sociologiques plus généralistes et s'écartant du septième art, pour répondre à des questions liées à la famille et à l'adolescence, thématiques importantes de notre première grande partie. Les travaux d'Erving Goffman – déjà cités dans cette introduction - nous ont été d'un grand appui sur la façon dont l'individu se comporte en public, face à autrui.

Problématique et plan

A travers ce mémoire de recherche il s'agira de nous demander comment, à travers ces cinq films, Abdellatif Kechiche rend compte de l'appartenance, de la confrontation, de la domination et de l'émancipation des individus envers un collectif. Finalement, comment est figuré le collectif dans ces cinq films. Nous avons choisi de diviser ce mémoire de recherche en trois parties distinctes.

La première partie tend à montrer la façon dont les individus appartiennent à un certain collectif, et comment ils vivent à l'intérieur de celui-ci.

Le premier chapitre vise à introduire les deux principaux collectifs que nous évoquerons dans ce mémoire, à savoir la famille, le collectif d'amis et les personnages qui les composent. Ces premières pages s'attacheront aussi à mettre en évidence la pluralité des familles et des définitions de celles-ci. On se demandera comment peut se créer une famille, quelle place il y a pour le lien intergénérationnel entre les personnages, et comment une culture commune peut-elle lier des personnages en tant que grande famille. Dans un deuxième temps, nous nous attacherons au collectif d'amis, et aux adolescents qui les composent. Comment les adolescents trouvent-ils leur place dans ces collectifs, comment se conforment-ils au groupe, comment vivent-ils leurs premiers émois, amours, désirs, dans un âge qui est propice à la découverte de soi ?

Le second chapitre s'attardera sur deux lieux collectifs bien spécifiques dans lesquels ces deux grands groupes circulent, vivent et surtout interagissent. Nous verrons d'abord comment la transmission du savoir entre professeurs et adolescents est mise en scène au sein de la salle de

classe. Dans un second temps nous nous pencherons sur le restaurant, lieu public où la famille règne et interagit. Il sera question d'un double degré d'interaction au sein de cet espace. Nous verrons que le restaurant est aussi un lieu de transmission culturelle et intergénérationnelle.

Dans notre deuxième partie nous nous attacherons à retranscrire les rituels de mise en scène collectifs.

Nous proposerons d'abord de revenir sur la mise en scène des séquences de repas d'un point de vue technique et symbolique. De façon plus globale, nous nous demanderons dans ce chapitre comment la nourriture incarne une métaphore sociale et comment elle définit le groupe.

Dans le quatrième chapitre nous analyserons la séquence en discothèque dans *Mektoub My Love Canto Uno*, afin de rendre compte de la mise en scène d'un rituel festif en groupe.

Nous clôturerons ce travail avec notre troisième partie qui s'attardera sur la façon dont le groupe peut parfois dominer l'individu.

Nous nous pencherons dans le cinquième chapitre sur l'exemple précis de l'usage de la langue, avec le racisme et le mépris de classe, et plus globalement les façons dont les mots permettent de déstabiliser un individu lors des séquences de conflit, et comment celui-ci peut se défendre.

Nous terminerons cette troisième partie en questionnant la façon dont le corps individuel peut être dominé par le corps collectif. Quelles forces institutionnelles écrasent l'individu et comment celui-ci tente de s'émanciper du groupe en mettant lui aussi son corps en mouvement.

PARTIE 1 :
Engagement et appartenance au collectif

Chapitre I : Fonctions et représentations des collectifs familiaux et amicaux

Ce premier chapitre dresse un tour des deux principaux collectifs présents dans les films de notre corpus, que nous traiterons de façon récurrente au sein de ce mémoire. Il aura pour but de les présenter, de tenter de les définir, de mettre en avant les personnages qui composent ces collectifs et enfin, de montrer le lien qu'ils possèdent entre eux.

Nous traiterons d'abord du collectif familial en mettant avant les pluralités des familles dans les films de Kechiche, et en nous questionnant sur le lien intergénérationnel entre les personnages. Puis nous évoquerons le collectif d'amis et ses personnages, adolescents confrontés à leurs premiers émois, et dans un dernier temps nous nous demanderons si ces deux collectifs ne peuvent pas parfois se confondre, et quels liens ils entretiendraient ensemble.

I.1 Le collectif familial

I.1.1 Pluralité des définitions et des familles

Kechiche apprécie représenter à l'écran la famille, et nous nous intéresserons ici à trois des films du corpus, *La Graine et le Mulet*, *La Vie d'Adèle* et *Mektoub My Love Canto Uno*. Dans ces trois œuvres, la famille y est présente de plusieurs façons différentes et elle entoure le héros ou l'héroïne principal(e). Il nous faut en premier lieu tenter d'en revenir à une définition précise. La famille provient du terme latin « familia » qui signifie « domesticité, maisonnée » et il est lui-même dérivé du terme « famulus » renvoyant très directement au mot « esclave »⁸. Cette étymologie renverrait donc au concept du foyer, de l'intérieur, et possiblement des tâches à fournir pour entretenir cet intérieur. Le *Petit Larousse* la définit d'ailleurs comme un « ensemble de personnes vivant sous le même toit »⁹. Diverses autres définitions seront données à ce mot, la plus commune et la plus répandue étant celle-ci : « Une famille c'est l'ensemble uni que forment les parents et leurs enfants »¹⁰. Les liens du sang semblent alors être l'aspect central permettant de composer une famille, et c'est sur ces liens que l'accent est mis. Néanmoins, on se rend vite compte qu'il existe une pluralité des définitions de ce mot, et que cette définition ne saurait correspondre à l'entièreté des familles. Il semble important de rappeler que toutes les familles ne sont pas composées de parents, beaucoup d'enfants n'ayant plus leurs parents avec eux (le plus souvent pour cause de décès ou d'impossibilité à s'occuper d'eux), se retrouvent sous l'autorité de leurs grands-parents, voire d'un oncle ou d'une tante. De plus, beaucoup de familles incluent dans la leur certains de leurs amis qu'ils considèrent comme liés par des liens du sang. Nous pouvons donc compléter cette définition par une autre qui tend à rappeler que « La famille est un groupe solidaire d'appartenance, composé de ceux qui vont devoir m'aider sans réfléchir ni calculer. On s'y serre les coudes dans une chaîne

⁸ <https://fr.wiktionary.org/wiki/famille>, dernière consultation le 30/11/21.

⁹ *Le Petit Larousse*, 2018.

¹⁰ Serge Vallon, « Qu'est-ce qu'une famille ? Fonctions et représentations familiales », *Vie sociale et traitements*, 2006 (n°89), pages 154 à 161, dernière consultation le 30/11/21, <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2006-1-page-154.htm>.

d'unions réciproques¹¹ ». Le caractère engagé et interdépendant des membres d'une famille n'a pas été mis en avant jusque-là, et c'est une question importante, d'autant que la notion d'entraide reste centrale dans l'œuvre de Kechiche, notamment dans *La Graine et le Mulet*, film dans lequel l'entraide familiale est une clé essentielle à l'avancée du projet de restaurant de Slimane. D'autres définitions plus complètes et plus significatives ont vu le jour au cours de ces dernières décennies. L'anthropologue Claude Levi-Strauss a tenté d'en fournir une définition complète en se basant sur des modèles aux propriétés inchangées dans un grand nombre de sociétés :

« [...] 1) la famille prend son origine dans le mariage; 2) elle inclut le mari, la femme, les enfants nés de leur union, formant un noyau autour duquel d'autres parents peuvent éventuellement s'agréger; 3) les membres de la famille sont unis entre eux par: a. des liens juridiques; b. des droits et obligations de nature économique, religieuse ou autre; c. un réseau précis de droits et interdits sexuels, et un ensemble variable et diversifié de sentiments tels que l'amour, l'affection, le respect, la crainte, etc.¹²».

Cette définition nous semble être la plus accomplie et davantage appropriée à certains films de notre corpus, dont les familles présentes ne sauraient se limiter à un ensemble formé des parents et des enfants. Sans oublier, enfin, les familles recomposées (dont il est question dans *La Graine et le Mulet*), que l'on pourrait définir dans une époque moderne comme étant subordonnées à :

« [...] une expérience interrompue de famille nucléaire d'au moins un des deux conjoints, un nouveau choix de partenaire [...] mettant ainsi en présence un nouveau couple, marié ou non, et des enfants ayant fait partie d'un ou de plusieurs noyaux familiaux antérieurs. L'arrivée d'un nouveau partenaire dans une famille monoparentale crée aussi une famille recomposée¹³ ».

Quoi qu'il en soit, souvenons-nous qu'une certaine variété de définitions existe, que ses définitions se sont précisées et développées au fil du temps, et qu'elles varient néanmoins d'un pays à un autre. Si l'on prend l'exemple des familles homoparentales (constituées donc de deux parents du même sexe), elles sont généralement plutôt bien acceptées dans notre société occidentale. Peut-être pourrait-on dire qu'il existe autant de familles qu'il en existe de définitions. Ces définitions plurielles nous permettent donc de présenter les différentes familles qui composent les films de notre corpus.

¹¹ Serge Vallon « Qu'est-ce qu'une famille ? Fonctions et représentations familiales », *op.cit.*, <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2006-1-page-154.htm>.

¹² Claude Levi-Strauss, *Le regard éloigné*, chapitre III « La Famille », Paris, Plon Edition, 1983, page 71.

¹³ Chantal Van Cutsem, « Introduction : La famille recomposée », 2005, pages 15 à 18, dernière consultation le 21/12/21, <https://www.cairn.info/la-famille-recomposee--9782865865604-page-15.htm>.

Si l'on en revient au corpus principal, on peut dans un premier temps se demander quelles familles sont présentes à l'écran. Nous nous concentrerons, comme dit plus haut, sur les trois films du corpus dans lesquels la représentation familiale est la plus tangible, soit *La Graine et le Mulet*, *La Vie d'Adèle* et *Mektoub My Love Canto Uno*. Dans *La Faute à Voltaire* la présence du collectif familial n'existe pas. Le personnage de Jallel pose les pieds en France en étant seul, il n'a pas de famille auquel il est lié ou même qui ne l'attend. Même si au tout début du film lors de son rendez-vous à la préfecture il mentionne un oncle, on ne le verra pas et il n'y fera plus jamais allusion. La quête d'eldorado de Jallel sur le sol français se fait en solitaire, sans famille à laquelle se rattacher.

Dans *L'Esquive* le personnage de Krimo vit seul avec sa mère. Très vite, on comprend que son père est en prison. Alors que sa mère repasse le linge dans le salon, elle interpelle son fils en lui demandant de se dépêcher de se préparer, lequel lui demande pourquoi. Elle lui répond alors qu'ils doivent aller voir son père, ce à quoi Krimo renchérit : « Je crois pas que je vais venir aujourd'hui », argumentant qu'il préfère passer la journée avec ses amis, avant de lui lancer « Comme ça, ça vous laissera un peu d'intimité », ce à quoi sa mère lui répond : « Oh, tu parles... l'intimité au parloir ». En moins de cinq minutes de film on comprend alors que le père de Krimo est absent du foyer familial, et que c'est sa mère qui se charge seule de son éducation. Une mère qui s'occupe donc des tâches quotidiennes, qu'elles soient liées à l'appartement, au linge, ou à la cuisine. On la verra plus tard déjà endormie dans le canapé alors que Krimo rentre tard un soir, soulignant la fatigue liée à son statut de mère seule. Pour terminer, notons que le personnage de Krimo n'est pas montré évoluant au cœur du collectif familial durant ce film, les scènes chez lui en intérieur étant rares, Kechiche préférant dépeindre le garçon au cœur de son collectif d'amis, en extérieur, ou au sein de la classe, dans des moments de vie qui le placent en dehors du foyer familial.

Passé ces deux exceptions qui ne représentent donc pas de collectifs familiaux, ou alors pas de manière approfondie, penchons-nous à présent sur les trois autres films du corpus, et demandons-nous quelles familles y sont représentées, et quels personnages composent ces familles.

I.1.2 Quels personnages composent ces familles ?

Dans *La Vie d'Adèle* le collectif familial est montré de manière plutôt classique, Kechiche choisissant de représenter le personnage principal comme fille unique grandissant entre ses deux parents. C'est donc une famille pour laquelle notre première définition conviendrait plutôt bien, à savoir l'ensemble uni que forment les parents et leurs enfants. La toute première séquence du film permet par ailleurs de situer socialement le personnage d'Adèle de façon précise : on la voit sortir d'une maison en brique, nichée au cœur d'un quartier résidentiel calme. Une fois sa journée de cours passée, le retour à la maison est marqué par une séquence de repas. La famille est réunie autour des pâtes à la bolognaise, et pas un bruit ne vient troubler l'attention que les membres portent à la télévision dont on entend le son hors champ. Personne ne se parle, sauf lorsqu'Adèle redemande à son père de la servir, mais la scène fait sens d'elle-même sans qu'aucun dialogue ne vienne l'expliquer davantage : Kechiche nous présente la famille d'Adèle dans une scène de repas qui sera récurrente dans ce film pour exposer ce collectif. Elle évolue dans un environnement familial « [...] dans lequel elle vit la satisfaction partielle de la glotonnerie et l'ennui de cette satisfaction comblée ¹⁴ ». On sait qu'on est dans une famille de classe moyenne, en témoignent le plat de pâtes posé au centre de la table (dont nous reparlerons de façon plus détaillée lors de la deuxième partie de ce mémoire), et la maison en brique rouge au cœur du quartier résidentiel. Kechiche se concentre sur les individus, en focalisant sa caméra sur les visages filmés successivement en gros plan. Le seul plan qui viendra unir la famille est le tout dernier de la séquence, un plan d'ensemble qui saisit le trio familial au sein du même cadre, se chargeant alors de nous rappeler que ces trois individus forment une famille et qu'ils sont donc liés entre eux.



Figure 1 : *La Vie d'Adèle*, A. Kechiche, 2013, [00:07:35]

Dans *La Graine et le Mulet*, on pourrait tenter de présenter les collectifs familiaux ainsi : Slimane serait le lien entre deux familles distinctes qui seront amenées à s'unir à plusieurs moments du récit, notamment lorsqu'il s'agira de travailler à la construction du restaurant. La

¹⁴ Patrick Alecian et Anne-Marie Royer, « Adèle, les métamorphoses selon Abdellatif Kechiche », *Adolescence*, 2015, n°1, pages 195 à 204, dernière consultation le 21/12/21, <https://www.cairn.info/revue-adolescence-2015-1-page-195.htm>.

première famille est composée de Souad, son ex-femme, de leurs quatre enfants (deux filles et deux garçons), dont certains ont eux-mêmes des enfants. On peut aussi noter la présence de beaux-frères et belles-sœurs présents dans la grande séquence du couscous au milieu du film, mais dont les liens et fonctions familiales restent étrangères au spectateur. Sa « nouvelle » famille est aussi composée de Latifa sa nouvelle compagne, et de sa fille Rym. Les deux familles sont conjointement liées au personnage de Slimane, personnage taiseux immigré du Maghreb, travaillant à Sète depuis trente-cinq ans sur les chantiers navals, issu de ce qu'on nomme la Génération des Pères, « [...] ces déracinés qui portent en eux une nostalgie, qui ont accepté beaucoup d'humiliation pour leurs enfants¹⁵ ». Il est une évocation directe du père de Kechiche, lequel devait par ailleurs jouer ce rôle avant qu'il ne décède¹⁶. Ce personnage faisant le lien entre ces deux familles est donc représentatif de cette génération d'hommes ayant quitté le Maghreb pour venir s'installer en France et y construire une famille à partir des années 1960. La notion de transmission émane alors directement d'elles et « De là les préoccupations [...] de la plupart des parents à partir du moment où ils ont décidé de se fixer dans le pays d'accueil, qui, pour nombre de leurs enfants est leur pays de naissance [se posent ainsi] : comment être là où ils se trouvent sans pour autant renoncer à être de là où ils “ ont été ” et où ils auraient pu être ? [...] Le problème est alors de savoir ce qu'il est possible de transmettre aux enfants, comment et sous quelles formes [...] ¹⁷ ». Ces questionnements légitimes fondent ainsi le projet de restaurant de Slimane, dans le but de léguer un héritage à ses enfants et à sa belle-fille. Ils soulignent aussi l'envie du héros d'ouvrir un lieu consacré exclusivement à la préparation du couscous, se chargeant ainsi de faire perdurer ses racines maghrébines et de les transmettre.

A l'instar de celle de *La Graine et le Mulet*, la famille de *Mektoub My Love Canto Uno*, n'entre pas clairement dans la définition classique de ce terme. Elle s'articule autour d'Amin le personnage principal, entouré de sa mère, son père qu'on voit très peu dans le film, son cousin Tony, Hatika sa tante (et mère de Tony), son oncle Kamel, et enfin son autre tante Camélia qui arrivera plus tard au milieu du film. Il y a une indétermination quant à l'identité de chacun et chacune. En effet, les termes « oncle » et « tante » restent vagues, on ne sait pas vraiment à qui

¹⁵ Abdellatif Kechiche, cité par Marie-Noëlle Tranchant, « Histoires de famille à la Mostra de Venise », *Le Figaro*, 5 septembre 2007, page 5.

¹⁶ Jacques Morice (propos recueillis par), « Abdellatif Kechiche en dit plus sur le travail, le cinéma, le sexe », *Télérama*, 2013, dernière consultation le 21/12/21, <https://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2013/abdellatif-kechiche-je-suis-tres-jaloux-des-audaces-cinematographiques-de-catherine-breillat,97946.php>.

¹⁷ Ahsène Zehraoui, « Transmissions inter-générationnelles au sein des familles franco-maghrébines : portée et limites », *Migrations société*, 2009 (n°123-124), pages 195 à 204, dernière consultation le 10/01/22, <https://www.cairn.info/revue-migrations-societe-2009-3-page-195.htm>.

les personnages sont réellement liés (par les liens du sang) mais on sait qu'ils font bel et bien partie de la famille d'Amin. Ce qui ressort du film c'est davantage l'impression d'une grande tribu qui entoure le héros. Comme dans *La Graine et le Mulet*, c'est une famille d'origine Magrébine, tunisienne, culture symbolisée par le restaurant familial, nous y reviendrons plus longuement au sein du second chapitre. Des histoires internes entre les membres de la famille peuplent le récit en sous-texte : on apprend par exemple lors d'une discussion entre Amin et sa mère que la sœur de celle-ci (la tante d'Amin, donc) a été trompée à de multiples reprises par son ex-mari, le père de Tony, et qu'elle peine à s'en remettre. Dans *La Graine et le Mulet*, ce sont les histoires de tromperies du fils qui peuplent également le récit. On voit d'ailleurs sa compagne Julia (jouée par Alice Houry) qui, se doutant de l'adultère commis par son mari, explose de rage un peu avant le repas final devant Slimane indifférent. Ces sous-histoires peuplent le récit de façon anecdotiques, venant complexifier la relation familiale et épaissir les rapports entre les êtres.

I.1.3 Quels liens entre les générations ?

Après les avoir présentés, penchons-nous maintenant sur les relations qu'entretiennent ces personnages entre eux, sur les sentiments que les membres de la famille éprouvent les uns pour les autres, et sur les questions intergénérationnelles qui émanent de ce type de collectif. Quels liens entretiennent ces générations et quels sont leurs rapports au sein du groupe ? Si l'on doit revenir sur la notion d'intergénérationnalité, il faut d'abord ajouter que ce terme général peut être convoqué avec divers concepts sociaux, et ne se résume pas aux liens familiaux. L'expression lien intergénérationnel :

« [...] est aujourd'hui fort usitée en sciences humaines, sociales, économiques, juridiques... comme si elle correspondait à des normes ou à des pratiques clairement définies. [...] il est possible de considérer les générations familiales (les générations dans une même lignée, au sein d'une relation de parenté) ; les générations sociales (les générations par âges : les jeunes, les personnes âgées... ; les générations historiques : les personnes ayant connu la Seconde Guerre mondiale, celles ayant vécu Mai 68... ; les générations statutaires : les parents, les grands-parents...) ; voire les générations

professionnelles (personnes qui dans un cadre professionnel ont vécu un apprentissage initial et une expérience professionnelle communs)¹⁸ ».

Cette définition englobe donc un ensemble de sociabilités, mais si l'on doit en rester strictement à la famille on peut dire que « Le seul point commun, finalement, est que le lien intergénérationnel met en contact, généralement, des personnes d'âges différents¹⁹ ». Dans ce cadre familial nous nous concentrerons donc exclusivement sur cette différence d'âge, et sur la façon dont les membres d'une même famille entretiennent des rapports d'amour. Concernant ces rapports d'amour entre générations, et plus particulièrement entre les parents et l'enfant, Thierry Blöss souligne dans l'introduction de son ouvrage *Les liens de famille, sociologie des rapports entre générations* que « Si, jusqu'à la fin du XVIIe siècle, la société de l'Ancien Régime manifeste une grande indifférence à l'enfance, l'amour maternel ou paternel n'ayant qu'une très faible valeur sociale et morale, le XVIIIe siècle, baptisé siècle des Lumières, est le théâtre de profonds changements dans les relations familiales²⁰ ». La modernité amènera notamment le concept de solidarité familiale, qui jusqu'alors n'existait pas et « [...] les relations familiales seraient doublement affectées par le développement des sociétés occidentales²¹ », et ce notamment avec l'arrivée de l'école qui engendrera la naissance de nouvelles relations.

Dans *La Vie d'Adèle*, il n'y a pas de proximité physique entre le personnage principal et ses parents, ou de conversations profondes qui lieraient les personnages. C'est davantage une forme de pudeur qui est à l'œuvre et qu'on observe notamment dans une séquence qui intervient après qu'Adèle ait échangé son premier baiser avec une camarade de classe, plus tôt dans la journée. Elle rentre chez elle, et nous la retrouvons à table au moment du repas. Il n'y a pas de communication verbale explicite entre les membres de la famille, si ce n'est que sa mère remarque qu'Adèle « est dans la lune ». Kechiche filme successivement au sein d'un même plan les visages d'Adèle puis de sa mère, par un travelling qui fait le lien entre elles. La mère d'Adèle remarque enfin le sourire discret de sa fille, et en conclut finalement qu'elle a « [...] l'impression qu'il y en a une qui a passé une bonne journée ». Cette scène mise sur un jeu de

¹⁸ Gilles Seraphin, « Introduction : Lien intergénérationnel et transmissions », *Recherches familiales*, 2011, n°8, pages 3 à 6, dernière consultation le 30/11/21, <https://www.cairn.info/revue-recherches-familiales-2011-1-page-3.htm>.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Thierry Blöss, *Les liens de famille, sociologie des rapports entre générations*, Introduction, Presses Universitaires de France, 1997, page 2.

²¹ *Ibid.*, page 3.

regards, le montage alterné des gros plans captant leurs sourires mutuels, met en avant l'idée que les parents comprennent qu'Adèle a vécu quelque chose de particulièrement joyeux durant cette journée. Il n'y a néanmoins pas de questions supplémentaires, la mère ne cherchant pas à en savoir davantage.

Le lien entre les générations est montré de façon plus frontale dans *La Graine et le Mulet* et *Mektoub My Love Canto Uno*, étant donné que Kechiche met en scène des familles nombreuses et des classes d'âges variées. Kechiche considère d'abord, que dans ses films le conflit de génération est une « question qui ne se pose pas ²² ». Un point commun à ces deux films est l'affection que les personnages se portent mutuellement, et la façon dont ils l'expriment notamment par une proximité physique évidente. Dans le premier film, lorsque Slimane se rend chez Karima une de ses filles, celle-ci ne cache pas sa joie de voir son père. Kechiche nous montre d'ailleurs un tout autre environnement familial que celui du patriarcat, bien plus bruyant et bien plus vivant, mis en image par un certain dynamisme du cadre : la scène est filmée en caméra à l'épaule, ce qui rend à l'écran une certaine énergie. Cette séquence permet d'établir un lien intergénérationnel montré par la relation entre Slimane et ses deux petits-enfants.

Lorsque plus tard dans la scène il est assis à table, Karima se place derrière lui, et entoure son bras chaleureusement autour de lui en ajoutant : « Ah mon père, heureusement que tu es là toi... ».

On peut lier cette scène avec une même proximité physique évidente entre Amin et sa mère dans



Figure 2 : *La Graine et le Mulet*, A. Kechiche, 2007, [00:21:05]

Mektoub My Love Canto Uno. Un midi, sur le point de partir travailler, elle se place derrière lui pour l'enlacer afin de lui dire au revoir, alors qu'il est assis en train déjeuner. En lui grattant affectueusement la tête, elle s'exclame « allez ciao chéri ». Notons par ailleurs que le mot « chéri » revient à de très nombreuses reprises dans son vocabulaire pour désigner son fils. Plus tard dans le film *Camélia*, la tante d'Amin, revient après plusieurs mois d'absence à Sète et débarque un soir de façon inattendue. Amin, très heureux de la revoir, quitte le bar, et saute à travers la fenêtre grande ouverte sur la rue d'enface où se trouve celle qu'il appelle « Tata ».

²² Christian Fevret et Jean-Marc Lalanne, « "La Graine et le Mulet " : entretien avec Abdellatif Kechiche », *Les Inrockuptibles*, 2007, dernière consultation le 28/12/21, <https://www.lesinrocks.com/cinema/entretien-abdellatif-kechiche-la-graine-et-le-mulet-1207-7827-11-12-2007/>.

Par un raccord dans l'axe de deux plans qui suivent l'action, la scène est rendue très dynamique. Amin l'enlace et lui lance « Tu m'as trop manqué Tata ». La proximité physique des deux personnages ainsi que les mots qu'ils échangent traduisent là aussi une grande affection.

Dans *La Graine et le Mulet*, plus encore que les mots, ce sont les actes qui mettent en avant l'amour des différentes générations pour leur père. Souad, ses filles et ses belles-filles, prépareront le couscous pour la soirée d'ouverture du restaurant, ses fils l'accompagneront plus tard dans les travaux de restauration de la péniche, et Rym se dévouera physiquement, par une danse du ventre, pour tenter de sauver le reste de la soirée. Le projet de restaurant devient alors ce qui va lier les générations entre elles, et ce lien intergénérationnel est aussi montré par le prisme du repas. En dépit du fait que Rym n'a aucun lien du sang avec lui, Slimane entretient un lien très fort avec sa belle-fille, et il semble d'ailleurs souvent plus proche d'elle que de ses propres fils. Cette idée est symbolisée par une scène en particulier. Après la séquence de repas en famille, Slimane (qui n'était pas présent) mange le couscous que son ex-femme lui a laissé - montrant ainsi un lien qui perdure entre les ex-époux, le repas les rassemblant encore malgré leur séparation - dans sa chambre d'hôtel tenu par Latifa, sa nouvelle compagne. Ses deux fils sont également présents, mais une distance se fait sentir par la mise en scène. Filmés en champ contre/champ ils se trouvent sur le lit, alors que Slimane se tient à l'autre bout de la pièce, assis à table. Séparés, ils ne seront jamais filmés au sein du même cadre. C'est alors qu'apparaît Rym



Figures 3 et 4 : *La Graine et le Mulet*, A. Kechiche, 2007, de haut en bas, [00:49:40 à 00:51:52]

dans l'encadrure de la porte. Elle vient saluer son beau-père et les fils de celui-ci, quand Slimane l'invite à venir déjeuner avec lui, alors que ce n'était visiblement pas prévu. Gênée, elle refuse avant de se laisser convaincre. Elle prend alors place à ses côtés, sur la table qui donne face à la fenêtre de l'hôtel. Kechiche met alors en scène ce lien privilégié par le prisme du cadrage. Désormais, Rym et Slimane se trouvent au sein du même cadre alors que les fils de ce dernier sont toujours relégués au second plan. Une distance se creuse, voire une opposition, accentuée par la proposition des deux jeunes hommes à ce que leur père rentre au bled après avoir été licencié. Au contraire, Rym s'oppose aux deux garçons, ne comprenant pas pourquoi Slimane devrait quitter la France et sa famille. La jeune fille se tient aux côtés de son beau-père, et c'est elle qui sera la première à le

soutenir plus tard dans son projet de restaurant, contre l'avis de ses fils. C'est ainsi que ces derniers sont montrés loin de lui, symbolisant logiquement l'espace qui se creuse entre eux, alors que Rym s'est considérablement rapprochée de Slimane. Plus tard, alors que ses fils ont quitté la chambre, Rym s'exclame « Franchement, ils sont trop durs tes fils hein, ils veulent te jeter comme une merde hein ? Tu es chez toi ici, et nous on est ta famille non ? Franchement moi t'es comme mon père, la vérité », affirmant à nouveau son amour pour Slimane qu'elle considère comme son père. La relation et les sentiments qu'entretiennent les personnages apparaissent donc comme réciproques. Il y a un lien générationnel et quasiment filial, dont l'idée est d'ailleurs renforcée par le titre même du film, « [...] la graine désignant Rym et la nouvelle génération ; le mulet, Slimane et l'ancienne génération²³».

I.2 Le groupe d'amis

I.2.1 Des personnages adolescents

Le second grand groupe dont il sera question est celui des amis. Kechiche a mis en scène beaucoup de groupes d'amis, qu'ils soient adultes (les amis de Jallel dans *La Faute à Voltaire*, le groupe d'amis musiciens de Slimane dans *La Graine et le Mulet*), mais il garde une place centrale à la mise en lumière d'adolescents ou de jeunes adultes encore en études, notamment dans ces trois films suivants : *L'Esquive*, *La Vie d'Adèle* et *Mektoub My love Canto Uno*. Notons d'abord que les personnages sont jeunes, collégiens, lycéens voire étudiants. Qu'ils entrent ou sortent de la période adolescente²⁴, ils ont comme point commun de n'être pas encore rentrés dans l'âge adulte. Cette période particulière que Kechiche aime tant filmer permet de faire le récit de « [...] l'indétermination, des sentiments excessifs, de la disponibilité, de l'enthousiasme et de la souffrance²⁵ ». Ce passage entre l'enfance et l'âge adulte a aussi été

²³ Emna Mrabet, *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche, prémisses et devenir*, Paris, Archimbaud éditeur, collection « Théories et Pratiques du Cinéma », 2016, page 162.

²⁴ L'OMS définit l'adolescence comme étant une période allant de 10 à 19 ans.

²⁵ François Dubet, « Des jeunesse et des sociologies : le cas Français », *Sociologie et sociétés*, vol. XXVIII, n°1, 1996, pages 23 à 25, dernière consultation le 13/12/21, <https://www.erudit.org/fr/revues/socsoc/1996-v28-n1-socsoc82/001202ar/>.

« analysé comme une de ces périodes au cours desquelles les individus franchissent des étapes décisives pour la suite de leur existence sociale²⁶ », l'aspect social étant intrinsèquement lié à l'aspect collectif dans ces films. Leur jeunesse permet alors de faire le récit d'une certaine émancipation et, bien qu'elle soit individuelle, celle-ci trouve en toile de fond le collectif d'amis qui accompagne ou, au contraire, ralenti le jeune dans la découverte de ses sentiments. Nous verrons dans cette sous-partie qui composent ces groupes d'amis dans ces trois films, comment le collectif permet de caractériser le personnage principal et enfin les points communs à ces trois films, à savoir la naissance du désir, de l'amour, et la violence des premiers bouleversements émotionnels vécus par chacun et chacune.

Le groupe d'amis dans *L'Esquive* se forme entre collégiens et autour de la représentation de la pièce *Le jeu de l'amour et du hasard*²⁷ de Marivaux. Celui que nous allons suivre se compose donc de Lydia, Krimo, Frida, Nanou, et Fathi. Ce dernier est à l'origine l'ami de Krimo, et Frida et Nanou sont les amies de Lydia. Des personnages secondaires gravitent autour de ce petit groupe, tel que Rachid qui devait jouer Arlequin avant que Krimo ne le remplace, ou encore Magalie, l'ex-petite-amie de ce dernier. Nous nous concentrerons sur l'étude de ces cinq personnages pour qui les interactions sont les plus importantes, et autour desquels l'enjeu de la pièce de théâtre se porte.

Dans *La Vie d'Adèle*, le personnage principal évolue au sein d'un cercle d'amis plutôt fermé, composé uniquement de filles. Toutes sont dans la même classe de première littéraire au lycée. C'est un groupe d'amies que nous allons suivre au côté du personnage d'Adèle pendant toute la première partie du film, mais qui va ensuite disparaître (de l'écran, et de la vie du personnage) lorsque celle-ci se mettra en couple avec Emma et débutera sa vie d'adulte.

Enfin, dans *Mektoub My Love Canto Uno*, le collectif d'amis se forme de façon plutôt inattendue, sur une chronologie bien précise, durant un été. Cela débute par la rencontre sur la plage de Céline et Charlotte, deux étudiantes, par Amin et son cousin Tony. Les deux garçons vont alors les intégrer à leur « bande » préexistante, qui se compose d'amis d'enfance, voire de certains membres de la famille, et d'Ophélie meilleure amie d'Amin et amante de Tony. Il est compliqué de percevoir tous les liens entre personnages, mais là n'est pas le but. Il s'agit davantage de montrer une grande fresque collective qui vient unir et entourer les personnages

²⁶ Thierry Blöss, *Les liens de famille, sociologie des rapports entre générations*, Presses universitaires de France, 1997, page 11.

²⁷ Comédie théâtrale en trois actes, représentée pour la première fois en 1730.

principaux. Comme dans tous les groupes, les personnages entretiennent des liens différents entre eux. Quand certains sont en retrait, d'autres apparaissent comme plus extravertis et loquaces.

I.2.2 Un jeune en retrait au milieu de ses amis

Une autre prérogative centrale à la mise en scène du groupe d'amis est qu'elle permet de caractériser l'individu, et notamment le jeune. Cela est important étant donné qu'on nous donne à voir des personnages adolescents en pleine découverte d'eux-mêmes, et parfois en pleine confrontation avec autrui. En effet, la façon dont ils interagissent avec le groupe permet de le caractériser.

Dans *L'Esquive*, Lydia est montrée comme une adolescente rebelle par les rapports conflictuels qu'elle entretient avec ses amis, et son besoin d'avoir souvent raison. Lorsqu'elle se brouille avec ses amis, c'est par le biais de la parole (que nous traiterons de façon plus détaillée en dernière partie) qu'elle arrive à asseoir son autorité. On le voit notamment dans une scène de répétition où elle arrive en retard et accompagnée de Krimo, ce qui n'est pas du goût de Frida. Une violente dispute s'en suit entre les deux collégiennes qui dure de longues minutes. Frida montre son agacement à Lydia car elle arrive en retard, mais plus la conversation dure, plus le sujet de la discorde se déplace autour de la présence de Krimo qui gêne Frida, ne supportant pas qu'une autre personne assiste à leur répétition. La conversation s'envenime, un conflit apparaît, les insultes débutent, et Krimo reste mutique, à les observer sans intervenir. Elles sont filmées en champ/contre champ, symbolisant leur mésentente, quand Kechiche filme Krimo en plan épaule seul et muré dans le silence au sein d'un autre cadre, ce qui tend donc à isoler le personnage. On voit aussi une profonde opposition entre Krimo, Lydia et ses amies : Lydia est très loquace, très extravertie, autant que lui est renfermé et timide. Krimo est ainsi caractérisé comme étant opposé à la jeune fille. Nous reviendrons plus longuement sur cette séquence dans notre chapitre cinq en étudiant la place des mots dans ce genre de conflit.

Ce contraste entre les personnages est important dans la façon dont le personnage d'Adèle est présenté par rapport à son groupe d'amis dans *La Vie d'Adèle*. Cela est d'autant plus frappant, car la première fois qu'elle s'exprime à l'écran - au bout de quelques minutes de film - c'est lorsqu'elle se retrouve en groupe. Ce choix de mise en scène nous permet de faire connaissance avec ce personnage par le biais de sa façon de communiquer et d'interagir avec

les autres. Cette première séquence au sein de son groupe d'amis nous montre un personnage en retrait qui ne participe pas à la conversation. Kechiche concentre sa caméra sur elle par le biais d'un gros plan, comme pour nous indiquer que c'est sur ses réactions qu'il faut focaliser notre attention et pas sur la conversation de ses amies, dont des bribes résonnent hors champ. Celles-ci discutent de Thomas, autre personnage du lycée qui observerait continuellement Adèle. À la suite de l'arrivée du jeune homme un peu plus loin dans la pièce, les questions s'enchaînent sans qu'Adèle ne puisse réellement s'exprimer. Ses amies vont même jusqu'à répondre à sa place, lorsque l'une d'elle lui demande « T'en penses quoi, t'aimes bien ? », c'est une autre qui répond : « Comment ne pas l'aimer, attend... ». L'insistance des amies d'Adèle se fait sentir. La distance aussi quand cette dernière ne semble clairement pas intéressée par Thomas. Quand bien même elle le fait savoir, ses amies renchérissent de plus belle : « Attend c'est con, vous vous plaisez ». La mise en scène traduit cette distance par un champ contre/champ qui oppose Adèle à ses amies. Lorsque la discussion repartira un peu plus tard sur un autre sujet, Kechiche focalisera sa caméra uniquement sur l'héroïne isolée au sein du cadre, visage baissé, mâchoire serrée, murée dans le silence, renforçant sa mise à l'écart du groupe. C'est donc par ce biais que le personnage d'Adèle nous est présenté : en retrait du groupe, à l'écart, incluse dans les discussions mais néanmoins sans véritable espace pour s'exprimer.

Dans *Mektoub My Love Canto Uno*, le personnage d'Amin est montré en décalage avec le reste de ses amis, en retrait, observateur, contrairement aux autres qui sont dans l'extravagance, la parole, le geste et la démonstration. Lui c'est le confident, celui auquel son amie Ophélie peut se confier durant des heures. C'est par le biais de son regard que nous avons accès à ce groupe, lui qui observe la vie de ses amis et leurs relations se dérouler sous ses yeux. Cette relation entre ces deux personnages, fondée sur un certain type d'amour, est aussi le signal extérieur d'un sentiment de jalousie. La question de la jalousie est centrale entre plusieurs personnages de ce collectif, étant donnée la place importante des relations amoureuses et amicales. Si beaucoup de ces relations ne durent pas (à l'image de celle de Tony et Charlotte), celle d'Ophélie et Amin persiste ; une très grande complicité est montrée entre eux durant tout le récit, par le biais de leur proximité physique, ainsi que des discussions qu'ils entretiennent (Ophélie se confie beaucoup à lui sur sa relation avec Tony, mais aussi sur Clément, son fiancé envoyé en mission sur le porte-avion Charles de Gaulle). Lors d'une scène où les deux protagonistes discutent en se promenant le long de la plage, Amin propose à Ophélie de poser nue pour lui. Le personnage de Céline les rejoint quelques instants plus tard par le biais d'une

entrée théâtrale dans le champ. Elle se place entre eux de façon à bloquer littéralement l'espace entre Amin et Ophélie, et à couper leur proximité, eux qui se trouvaient auparavant au sein du même cadre. Céline ne cache pas sa jalousie lorsqu'elle s'exclame de façon pressente « Qu'est-ce que vous faites ? Vous discutez de moi ? [...] Je vous ai observé tout à l'heure, je vois que vous parlez sans moi ». Elle se prête alors à un jeu de questions-réponses face à Ophélie qui ne dissimule pas son énervement « T'es jalouse qu'il me parle, ou t'es jalouse que je lui parle ? ». Amin devient alors sans le vouloir le centre de la conversation, et l'objet de la jalousie entre les deux jeunes femmes. Céline est mise de côté, et la seule façon qu'elle trouve de répondre à Ophélie c'est en tentant de la déshabiller, les mots ne lui suffisant pas pour masquer sa jalousie. S'en suit un jeu où les deux femmes tentent de se déshabiller mutuellement, déclenchant une certaine sensualité au sein de cette séquence. Amin est exclu du cadre par le biais d'un champ contre/champ où il observe les deux filles face à lui. Deux cadres se distinguent avec deux actions différentes au cœur de la séquence : un cadre où se déroule une action physique filmée en caméra épaule très mobile qui suit les mouvements de jeunes filles visiblement jalouses l'une de l'autre, et un cadre plus passif, où Amin les regarde en riant sans les arrêter, toujours filmé en caméra épaule mais moins mobile. Le regard d'Amin s'oppose alors au mouvement des jeunes femmes et marque une opposition entre ces personnages. Il devient un spectateur privilégié. Dans ce film, la relation que chacun entretient aux autres est très largement symbolisée par le prisme des regards, traduite par une place prépondérante laissée au montage alterné. Nous y reviendrons de façon plus détaillée lors de l'analyse de séquences de fête dans notre chapitre quatre. Bien que ce personnage ne soit pas autant en retrait par rapport à son groupe d'amis contrairement aux deux autres cités plus haut, Amin obtient néanmoins une place à part : celle de l'observateur, celui qui regarde bien plus qu'il ne parle, ce qui permet dans une certaine mesure d'établir un parallèle entre lui et Krimeo.



Figures 5, 6 et 7 : *Mektoub My Love Canto Uno*, A. Kechiche, 2018, de haut en bas, [01:58:30 à 01:59:46]

Les trois personnages principaux des trois films cités ont donc en commun de rester en retrait face à leur groupe d'amis. Ils ne sont pas les plus bavards, restent à l'arrière des conversations et observent ce qu'il se passe autour d'eux, ce que Kechiche confirme : « Nombre de mes

personnages dans mes films sont bavards, mais les personnages principaux sont silencieux²⁸ ». Cette particularité est accentuée par la relation que chacun tend à avoir avec ses amis, et c'est par le biais de leurs interactions que ces personnalités se révèlent à l'écran.

I.2.3 Aliénation et conformisme de l'adolescent face à ses amis

Dans les trois films de notre corpus Krimo tombe amoureux de Lydia dans *L'Esquive*, Adèle vit sa première expérience de couple avec Thomas, avant de tomber amoureuse d'Emma dans *La Vie d'Adèle*, et dans *Mektoub My Love Canto Uno*, les différents jeunes créent des relations amicales et amoureuses et Amin se rapproche d'Ophélie sa meilleure amie. Les jeunes sont en quête d'eux-mêmes, à la croisée de l'enfance et de l'âge adulte. Car pour beaucoup de jeunes adolescents il apparaît compliqué de s'émanciper, notamment face à son groupe d'amis. En effet, « Les jeunes qui cherchent une reconnaissance d'ordre collectif n'échappent pas toujours au danger du conformisme et de l'aliénation²⁹ ». Etant donné que ces personnages vivent leurs premiers émois, leurs premières relations amoureuses et sexuelles, il ne leur est pas simple de réussir à rester eux-mêmes face au regard de l'autre. On nous donne à voir des personnages qui se conforment à leur groupe d'amis ; ils sont jeunes, inexpérimentés, ils n'ont pas les mots pour défendre leurs convictions ou leur amour. Cette idée du conformisme est notamment présente dans *L'Esquive* et *La Vie d'Adèle*.

Dans le premier film, c'est Lydia qui se conforme à ses amies, et qui renie la naissance de ses sentiments envers Krimo (car plus le film avance, et plus il devient clair qu'elle s'attache elle aussi au jeune collégien). Ce dernier est, au contraire, un personnage réellement libre qui n'hésite pas à s'intégrer à la troupe, à s'émanciper de ses amis qui considèrent d'ailleurs le théâtre comme un « truc de pédé ». Il ne prête jamais attention à ce que ses amis vont penser de lui, il agit avec instinct et liberté. Krimo est un personnage qui ne se conforme pas face à ses amis, et ce malgré sa timidité. Il ira faire du théâtre alors que ça ne l'intéresse pas, seulement par amour pour Lydia.

²⁸ Abdellatif Kechiche, entretien avec Elise Domenach et Philippe Rouyer, « Echapper aux règles pour voir la vie se créer », *Positif*, n°562, décembre 2007, page 16.

²⁹ Violaine Caminade de Schuytter, sous la direction d'Andréa Grunert, *Et les jeunes...*, « En être ou pas : jeunesse en mal de groupe », collection « CinémAction », Charles Corlet, 2016, n°161, page 160.

Cette question de l'aliénation et du conformisme est également présente dans *La Vie d'Adèle*, où le personnage principal n'avouera jamais à ses amies son attirance pour une autre fille. Elle se laisse tant bien que mal entraîner dans un début de romance avec Thomas, relation qui lui permet de continuer à se conformer à son groupe par le biais d'une histoire d'amour hétérosexuelle. Cette relation a été impulsée par ses amies qui l'ont – en quelques sortes – contrainte à se lancer dans cette romance. Cette question de l'aliénation est notamment présente par le prisme du langage, de la façon dont les mots sont prononcés pour tenter de faire naître cette relation. Après avoir passé un après-midi avec Thomas, Adèle subit un interrogatoire de la part de ses amies. Les questions s'enchaînent sans attendre les réponses d'Adèle : « Raconte avec Thomas, c'était comment ? », « T'as couché avec ? », « T'as dormi chez lui ? ». Elles vont même jusqu'à discuter entre elles, excluant Adèle de la conversation. L'une d'elle s'exclame « Allez les détails », ce à quoi une autre lui répond « Ouai, moi aussi je veux les détails ! ». Les questions continuent de plus belle, ne lui laissant pas la possibilité de s'exprimer. Quand Adèle explique enfin qu'ils ont simplement passé l'après-midi ensemble, ses amies ne la croient pas. De nouveau, Adèle est exclue par le cadre de son groupe d'amies, opposée à elles par un champ contre/champ. Lorsqu'Adèle voudra se confier à quelqu'un, c'est vers Valentin qu'elle se tournera. Elle laissera le collectif de côté pour se tourner vers lui. C'est à lui seul qu'elle dira qu'elle souhaite quitter Thomas ne trouvant pas sa place au sein de ce couple. Valentin, au contraire, lui laisse l'espace nécessaire pour s'exprimer, sans la brusquer ni la juger. Plus tard lorsqu'elle rencontrera Emma, Adèle ne parlera pas d'elle à ses amies, et elle n'avouera jamais publiquement ses sentiments à son égard. « Adèle se sépare du groupe et prend alors le risque d'aller vers ce qui est nouveau pour elle³⁰ » comme le symbole d'une d'ancienne vie, métaphore d'un certain conformisme balayé par l'arrivée d'Emma, et enfin la possibilité de se sentir véritablement soi.



Figures 8 et 9 : *La Vie d'Adèle*, A. Kechiche, 2013, de haut en bas, [00:19:57 à 00:20:15]

³⁰ Patrick Alecian et Anne-Marie Royer, « Adèle, les métamorphoses selon Abdellatif Kechiche », op.cit., <https://www.cairn.info/revue-adolescence-2015-1-page-195.htm>.

I.3 Porosité et liens communs entre la famille et le groupe d'amis

I.3.1 Comment une culture commune peut-elle sceller un lien familial ?

Comme nous l'avons esquissé dans notre première sous-partie, les nombreuses définitions (plus ou moins précises) de la famille nous font penser qu'il existerait une certaine porosité entre le groupe d'amis et la famille. En effet, celles que nous avons citées montrent qu'il est compliqué de clairement définir ce terme et ces deux collectifs pourraient trouver des points communs. Une composante importante du lien familial serait une culture commune. Dans ses films, Kechiche nous donne à voir des personnages issus de l'immigration maghrébine qui se retrouvent par le biais d'une culture qui leur est propre, composante importante qui lie la famille et de façon plus globale les êtres entre eux. C'est une façon pour les personnages issus de l'immigration de trouver en France ce qu'ils ont laissé dans leur pays d'origine, à savoir un chez-soi et une famille. Cette culture peut être déterminée par plusieurs facteurs différents : la langue, le nom, une religion commune, les centres d'intérêts... Nous verrons qu'ils peuvent synthétiser des premiers éléments de réponses quant à la création d'une unité familiale, puis dans un second temps nous présenterons des rites familiaux vécus entre amis afin de créer une vie de famille.

Dans *La Faute à Voltaire*, Jallel, jeune tunisien sans papiers, trouve refuge dans un foyer pour adultes dans le quartier de Belleville à Paris. Le mot *famille* renvoie étymologiquement à la maisonnée, à l'intérieur, ce à quoi le foyer du film peut nous faire penser. C'est dans cette grande maison collective que Jallel va donc poser ses valises, et rencontrer plusieurs personnages, Franck (Bruno Lochet), Antonio (Olivier Loustau) ou Nono (Sami Zitouni) qui vont très vite devenir des amis proches. Nono est Français d'origine Algérienne. Le premier lien entre les deux personnages se fait par le prisme de la musique arabe que le jeune homme écoute. Jallel s'exclame alors « C'est beau cette musique », ce à quoi Nono enchaîne en lui demandant s'il est *rebeu*³¹. Une conversation en arabe va confirmer ce lien. Franck a quitté les lieux, Jallel et Nono se retrouvent seuls à partager une langue et une culture commune. Cette

³¹ Provient du terme *beur*, donné en verlan, qui désigne les immigrés Maghrébins ainsi que leurs descendants en France.

culture qui permettrait de créer un lien privilégié est également présente lors de la première rencontre entre Jallel et Nassera au restaurant où elle y travaille. A son arrivée, on y joue une musique orientale. Nassera demande à écouter Cheb Mami³² et Jallel se retrouve en retrait à assister à une scène où les serveuses fredonnent les paroles avec leur patron. Il les observe de loin. Jallel se tient assis à une table au fond du bar, une certaine distance est montrée avec Nassera qui, elle, se tient debout dos à lui, l'air nonchalant au comptoir. Il est spectateur de ce qui se joue, de cette complicité. Pour tenter de s'intégrer, il va mettre la chanson demandée une seconde fois par Nassera, en déposant une de ses pièces de monnaie dans le Juke-box au fond du bar. La caméra s'est rapprochée d'elle comme pour souligner l'attention que la jeune femme lui porte désormais. Lorsqu'elle lui apporte sa bière, le champ contre/champ entre les deux personnages accentue leur rapprochement. Jallel est filmé assis, regardant Nassera qui se tient debout face à lui, dans une position de domination (le fort caractère de Nassera contraste avec la timidité et la réserve de Jallel). Un raccord dans l'axe permet ensuite de passer d'un plan-taille à un gros plan sur les visages des deux personnages, toujours en champ contre/champ. L'environnement du bar n'est maintenant plus visible dans le cadre, notre attention se focalise uniquement sur la conversation entre eux deux, et sur la musique qui persiste en off, créant une continuité au sein de la séquence. Nassera demande à Jallel s'il n'est pas tunisien ce à quoi il lui répond qu'il est algérien. Etonnée elle lui lance alors « Ah j'aurai cru, c'est drôle t'as vraiment le type tunisien ». Sans même le connaître elle le reconnaît par le biais de la culture partagée, point de départ de leur conversation. Le lien familial se transmet aussi par les noms que portent les personnages. En effet, son nom est le même que Leïla la collègue de Nassera postée derrière le comptoir, quand bien même elle vient de Casablanca au Maroc. Elle s'exclame alors qu'ils sont cousins, ce à quoi Jallel réplique « On est tous des cousins », renforçant l'idée d'une certaine familiarité entre les personnages. C'est donc par le biais de cette culture que Jallel arrive à nouer des relations au début du film.



Figures 10, 11, 12 et 13 : *La Faute à Voltaire*, A. Kechiche, 2001, de haut en bas, [00:14:32 à 00:15:30]

La musique de Cheb Mami fait le lien avec la séquence suivante, scène de danse orientale au bar ce qui « [...] permet à Jallel de retrouver sa culture d'origine et de s'affirmer dans sa maîtrise de la langue et de la culture arabes, particulièrement en déclamant à Nasser un poème d'Omar Ibn Abi Rabia^{33 34}». La culture maghrébine est alors ce qui va lier Jallel aux autres. C'est aussi par le biais de la musique arabe que Charlotte et Céline s'intègrent lors de leur première soirée avec la famille d'Amin et de Tony dans *Mektoub My Love Canto Uno*, famille d'origine tunisienne. Céline profitant ainsi de ses talents de danseuse pour débiter une danse du ventre endiablée avec l'un des cousins d'Amin.

La culture commune permettant une intégration au sein d'une nouvelle famille est aussi présente dans *La Graine et le Mulet*, notamment avec le couple franco-maghrébin formé par Mario (Bruno Lochet) et Lilia (Leila D'Isserno). Lors de la scène de couscous, Mario explique la difficulté pour lui d'apprendre à parler arabe, il s'exclame « On parle pas beaucoup arabe à la maison ». Leurs enfants, fruits de cette mixité, comprennent la langue et la famille de leur mère sans problèmes. La langue permet aussi d'exclure Mario, lorsque sa femme et ses amies parlent arabe. Mais elle permet aussi de créer un lien privilégié au sein de la relation, comme lorsque Lilia tente de lui apprendre certains mots. Le couscous qu'ils partagent est également un facteur culturel important de l'intégration au sein de cette famille.

I.3.2 Des rites familiaux partagés entre amis

Pour Claude Lévi-Strauss « la famille prend son origine dans le mariage³⁵ ». En effet, le mariage serait une composante essentielle à la création d'une famille. Par exemple, dans *La Faute à Voltaire*, quand Jallel débute une relation amoureuse avec Nasser et qu'il s'apprête ensuite à l'épouser pour obtenir des papiers français, il s'apprête alors aussi à fonder une famille avec elle. Or, le rituel du mariage aurait aussi ses limites et ne serait plus un facteur unique à l'établissement d'une famille. Thierry Blöss cite dans son ouvrage Jean-Claude Kaufmann³⁶ pour qui :

³³ Poète arabe (644-712).

³⁴ Emna Mrabet, *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche, prémisses et devenir*, op. cit., page 156.

³⁵ Claude Lévi-Strauss, *Le regard éloigné*, op.cit., page 71.

³⁶ Sociologue français né en 1948, spécialiste de la structuration des normes dans la vie quotidienne contemporaine.

« [...] le changement majeur de ses dernières années réside dans la structuration progressive d'un nouveau modèle de formation des couples. Le mariage ne forme plus le couple, il tend à le parachever et à institutionnaliser le cadre de la socialisation préalablement mis en place. Il est précédé par une cohabitation qui apparaît de plus en plus comme une nouvelle séquence dans le cycle conjugal. Le couple commence par les sentiments, les échanges rationnels et amoureux, hors de tout cadre institutionnel et même domiciliaire³⁷ ».

A travers cette citation, on perçoit que le mariage ne serait plus l'unique et première composante à la création d'une famille. L'union serait désormais d'abord symbolisée par les sentiments qu'éprouvent hommes et femmes entre eux. Par exemple, dans *La Graine et le Mulet* Slimane et Latifa ne sont pas mariés mais forment néanmoins un couple et une famille à part entière. De même, dans *Mektoub My Love Canto Uno* Ophélie qui doit se marier avec Clément mais le trompe avec Tony, semble entretenir un lien bien plus fort avec ce dernier, quand bien même leur relation reste illégitime. Il est intéressant de souligner que Clément (à qui elle est donc fiancée) n'est qu'un élément lointain qu'on évoque rapidement pour prendre quelques nouvelles. Il est parti en mer alors que Tony est à côté, tout proche, sur la terre ferme. On perçoit une opposition clairement établie entre ces deux personnages. Le personnage d'Ophélie, pleinement intégrée à ce collectif, est considéré comme un membre à part entière de la famille. Ce lien familial est notamment mis en avant lors d'une séquence à la plage entre les femmes de la famille. Les personnages interprétés par Hafsia Herzi, Delinda Kechiche, et Hatika Karaoui se retrouvent dans un premier temps tous les trois, un peu à part du reste du groupe à discuter de la soirée de la veille, puis plus globalement des relations qui se tissent entre les jeunes durant ces vacances. Kechiche alterne cette séquence avec des plans d'ensemble des trois femmes assises sur le sable à savourer leurs pâtes, puis des plans rapprochés sur leurs visages. Au montage les plans s'alternent entre eux dans une certaine rythmique. On passe d'un gros plan sur la bouche de Camélia en train d'engloutir son déjeuner, puis à un plan rapproché sur le visage de la mère d'Amin, à un autre plan d'ensemble des trois compères au sein du même cadre. Cela permet de rendre le moment vivant. Elles s'expriment avec la même aisance favorisée par ce cadre convivial, qui fait qu'on en oublie le caractère un peu indiscret de cette conversation. Ce groupe est compacte, ne possède qu'une voix à l'unisson qui bavarde autour de la relation qu'entretiennent Ophélie et Tony. Chacun y va librement de son petit commentaire sur les plus jeunes, les relations qui se tissent, les amours et les amitiés de chacun et chacune. Quand Ophélie arrive ensuite au sein du petit groupe, on ressent sa gêne lorsque la

³⁷ Thierry Blöss, *Les liens de famille, sociologie des rapports entre générations*, op.cit., page 27.

conversation en vient vite à tourner autour de Tony. La mère d'Amin se joue d'ailleurs de ce trouble en s'exclamant alors : « Tony, qu'est-ce qu'il s'occupait d'elle... elle était toujours derrière lui, elle voulait toujours lui donner la main ». Même si ces personnages n'ont aucun lien du sang entre eux ils se connaissent depuis toujours et ont grandi ensemble, ce qui tendrait à les caractériser d'une certaine façon comme frères et sœurs. Cela est enfin souligné par le champ lexical utilisé par la mère d'Amin quand elle parle d'eux, à savoir « mes enfants » ou « ma chérie » (elle emploie le même mot pour désigner son fils Amin) et décrit Clément comme quelqu'un qui « a grandi avec nos enfants ». Ici, la langue et l'utilisation qui en est faite permet de sceller les relations entre les personnages à travers un lien familial.

Chapitre II : Des lieux de transmission entre les collectifs

Dans ce second chapitre nous présenterons deux lieux collectifs récurrents dans l'œuvre de Kechiche, l'école et le restaurant. L'école est l'un des lieux principaux dans lequel se déroule l'action dans *L'Esquive* et *La Vie d'Adèle*, et le restaurant se trouve être une entreprise familiale à la fois dans *La Graine et le Mulet* et dans *Mektoub My Love Canto Uno*. Ils nous permettront ainsi de mettre en avant les prémisses de la mise en scène du collectif au sein d'un même lieu, mais aussi l'idée que la transmission entre les individus émane directement de ces espaces.

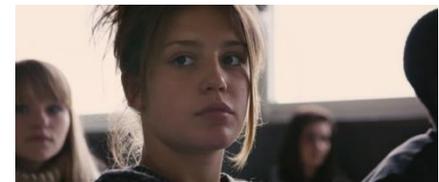
Dans un premier temps nous verrons que l'école est un lieu où le savoir est transmis entre plusieurs personnages, et étudierons que la mise en perspective de la littérature et du théâtre dans cet apprentissage. Puis nous évoquerons le restaurant, l'idée qu'il existerait plusieurs interactions différentes entre divers collectifs, et enfin la transmission culturelle et familiale qui émane de ce lieu.

II.1 L'école

II.1.1 Un lieu de transmission entre professeurs et élèves

Par essence, l'école est un lieu où les professeurs transmettent le savoir à l'élève, deux collectifs distincts qui « vivent » ensemble. Dans *L'Esquive* et *La Vie d'Adèle*, de nombreuses séquences de classes sont mises en scène car les jeunes filmés sont respectivement des collégiens et lycéens. Le professeur est le personnage qui symbolise le corps enseignant, et se fait le représentant d'un métier. Dans *L'Esquive*, la professeure jouée par Carole Franck est celle qui guide les élèves dans la représentation de leur pièce de théâtre, celle qui les conseille, qui les fait répéter, qui les bouscule aussi parfois comme lorsque Krimo peine à jouer une des scènes du *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux. Dans les deux films, on retrouve la posture commune au professeur, situé derrière son bureau, toujours à distance de l'élève. Chacun reste donc à sa place, mais le lien entre ces deux collectifs (les élèves, et le professeur incarnant donc le corps enseignant) est établi par la parole qui résonne à travers la pièce, celle qui transmet le savoir.

Dans *La Vie d'Adèle* la toute première séquence de classe débute avec une des élèves filmées en gros plan récitant un passage de l'ouvrage de Marivaux : « Je suis femme, et je conte mon histoire ». Cette séquence se construit ensuite au montage avec la succession de plans sur d'autres lycéens, en gros plan ou en plan taille, puis la voix du professeur se fait entendre hors champ avant que celui-ci n'apparaisse un peu plus tard dans le cadre. Cette voix se fait le relais du savoir entre le texte et les élèves, notamment lorsqu'il demande à la première d'accentuer ce passage : « Je suis femme, et je conte mon histoire ». Le professeur se fait alors le tributaire du savoir. Il exprime ainsi l'importance dont il ne faut pas hésiter à affirmer sa vérité. Sa voix hors champ permet aux élèves d'être guidés dans leur apprentissage mais aussi dans leur propre émancipation. On voit par la suite une certaine égalité entre professeur et élèves, avec une même échelle de plans, filmés successivement en champ/contrechamp, lorsque le professeur apparaît ensuite au sein du cadre. Ce choix du champ contre/champ leur



Figures 14, 15 et 16 : *La Vie d'Adèle*, A. Kechiche, 2013, de haut en bas, [00:01:44 à 00:02:18]

permet aussi de se faire face au sein du récit, et parfois de s'opposer. Notons par ailleurs que Kechiche se concentre réellement sur l'individu en tant que tel, en focalisant spécifiquement sa caméra sur un élève au sein du cadre, et non pas plusieurs. Il choisit ici de montrer l'individu qui constitue le collectif. Car la transmission du savoir est perçue différemment selon chaque élève. Par exemple, pour Adèle la lecture de ces textes fait écho avec sa vie personnelle et résonne donc particulièrement en elle. Nous y reviendrons dans notre seconde sous-partie.

Dans *L'Esquive* la toute première séquence de classe se construit à peu près sur le même modèle, les élèves sont filmés de façon individuelle, accompagnés en hors champ de la voix de la professeure avant son entrée au sein du cadre. Un champ contre/champ s'opère entre les jeunes et l'enseignant. La voix du professeur constitue par la même occasion que dans *La Vie d'Adèle* l'écho de cette transmission, et une certaine continuité au sein de la séquence. Bien que la caméra se focalise davantage sur le personnage incarné par Carole Franck, et que les échelles de plan au sein de la scène soient plus nombreuses dans *L'Esquive* (avec notamment l'utilisation d'une caméra à l'épaule), la construction de la séquence reste la même : elle se fait au montage par l'alternance de plans sur l'élève puis la professeure qui se répondent, par le biais du champ contre/champ.

Adèle, dans *La Vie d'Adèle*, va à son tour transmettre le savoir qu'elle a reçu de ses professeurs lorsqu'elle était lycéenne. Invitée à dîner chez les parents d'Emma, ils lui demandent quel métier elle aimerait exercer plus tard ; elle répond « instit », puis, tentant de se justifier face aux regards embarrassés d'Emma et de sa mère - mettant alors en exergue la différence de milieux social entre elles et Adèle - elle réplique : « Ma scolarité ça a beaucoup compté pour moi et ça m'a appris beaucoup de choses [...] j'aimerai bien transmettre ». On la retrouve dans la deuxième partie du film devenue institutrice en classe maternelle, débutant sa vie professionnelle. Le collectif d'enfants y est cette fois représenté comme une masse, Kechiche ne va pas s'intéresser à un élève en particulier mais va plutôt se pencher sur le groupe. Le plan d'ensemble est privilégié afin de représenter le pluriel, plutôt que l'individuel. Les plans de coupe sur les élèves sont présents mais plus rares, et ils se concentreront sur plusieurs élèves à la fois. Ils ont vocation à dynamiser la scène par l'alternance d'échelles de plan, plutôt qu'à se concentrer sur un élève en particulier au sein du récit. A l'inverse des séquences de classe lorsqu'Adèle était lycéenne et où Kechiche se focalisait uniquement sur un élève à la fois, dans cette scène de classe il filme le groupe, caméra à l'épaule. La transmission passe aussi par un

mouvement de caméra précis, lorsqu'Adèle raconte une histoire aux enfants et qu'ils lui répondent tous en cœur. Kechiche filme son visage, et dévie ensuite la caméra par un panoramique vers le groupe d'enfants, qui s'exclament tous en chœur « le loup est revenu ». La parole est ainsi transmise directement aux enfants, et c'est le mouvement de caméra qui se fait le relais de la transmission porté par la voix d'Adèle.



Figures 17 et 18 : *La Vie d'Adèle*, A. Kechiche, 2013, de haut en bas, [01:42:25 à 01:42:28]

Dans les deux films, le professeur apparaît comme un personnage en représentation face à ses élèves, face à son public, et utilise sa voix comme un outil de savoir. Il y a une proximité entre lui et ses élèves qui se aussi fait sentir par l'utilisation des mêmes échelles de plan.

II.1.2 Transmettre par la littérature et le théâtre

Pour transmettre, les professeurs (celle de *l'Esquive* et ceux de *La Vie d'Adèle*) s'appuient sur l'apprentissages et l'analyse de textes, notamment ceux de Marivaux. Dans *La Vie d'Adèle*, « Toute la première partie du film recèle une multiplication de références et d'analyse littéraire cheminant avec Adèle comme autant de prémonitions, de commentaires et de réflexions traduisant ce qu'elle est amenée à vivre³⁸». Nous pouvons par ailleurs faire un lien direct entre le titre de l'ouvrage *La Vie de Marianne* et le titre du film *La Vie d'Adèle* qui racontent tous les deux l'émancipation d'une femme, et sa découverte du sentiment amoureux. C'est aussi par cet ouvrage que Thomas (le premier petit ami d'Adèle) et la jeune fille entament leur première discussion ensemble. « Il y a beaucoup de description, il développe les sentiments mais en même temps il se met dans la peau d'une femme » explique Adèle à Thomas, lui parlant de son attachement à cette œuvre. A travers cette réplique on comprend la façon dont Kechiche lui-même peint le personnage d'Adèle dans ce film, jalonnant les âges de sa vie. A la manière

³⁸ Emna Mrabet, *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche, prémisses et devenir, op.cit.*, page 196.

de Marivaux, il narre l'émancipation de son héroïne d'adolescente à jeune adulte, sur plusieurs années.

Plus tard dans le film l'une de ses professeures, prenant comme sous-texte la tragédie d'Antigone³⁹, commente l'œuvre ainsi :

« L'enfance c'est l'âge où on n'est pas encore assez grand, on n'est pas encore assez mûr, on n'est pas encore assez fort. [...] Antigone elle est encore petite, mais elle ne veut pas être petite, elle ne peut plus être petite ce jour-là [...] c'est le jour où elle va dire non et c'est le jour où elle va mourir [...] La tragédie c'est l'inéluctable, la chose à laquelle on ne peut échapper, quoi que l'on fasse ».

Le personnage d'Antigone se fait l'écho du personnage d'Adèle, d'autant que cette séquence de classe précède son premier baiser avec une des filles de sa classe. Comme Antigone, Adèle s'apprête à grandir, à vivre son premier chamboulement intérieur, à enterrer d'une certaine façon sa vie d'avant (son enfance) et sa précédente expérience hétérosexuelle. Kechiche filme la jeune femme en gros plan durant plusieurs secondes marquant son attention sur ce qui est dit, son visage se faisant l'écho de la transmission de la voix de sa professeure qui résonne hors champ. La notion de coup de foudre est aussi évoquée de façon plus frontale en classe. « Rapprochant un passage de ce roman inachevé de Marivaux d'un extrait de *La Princesse de Clèves*, le professeur interroge les élèves sur [...] l'impression de prédestination que l'on ressent parfois lorsque l'on rencontre quelqu'un⁴⁰ ». A nouveau, l'étude du texte de Marivaux fait sens avec ce que va vivre Adèle dans sa vie future. Ici, on peut voir que l'idée d'un potentiel coup de foudre est transmis par le professeur aux élèves (par l'analyse du texte, donc) mais aussi au spectateur qui peut lui-même l'interpréter comme un signe à la suite du récit, comme la prédestination de ce que va vivre Adèle. Dans une des séquences du film, qui suit le conflit entre Adèle et ses amies, celles-ci l'ayant « accusée » d'homosexualité, elle entend en larmes « [...] un vers de Francis Ponge, qui retourne les connotations du mot "vice" pour en faire une affirmation de soi. Tout dans la littérature semble faire signe à Adèle et accompagne

³⁹ Dans la mythologie Grecque Antigone est la fille d'Œdipe. Sophocle en a fait une tragédie, écrite aux alentours de 441 avant J.-C.

⁴⁰ Franck Nouchi, « " La Vie d'Adèle " » : deux femmes s'aiment, corps et âme », *Le Monde*, 2013, dernière consultation le 12/02/22, https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/10/08/la-vie-d-adele-place-au-film-et-quel-film_3491671_3246.html.

personnellement son éclosion ⁴¹». Le discours produit par l'œuvre résonne fortement à travers le vécu de l'héroïne, et nous transmet un sens précis de l'état émotionnel dans lequel se trouve Adèle. Le professeur ajoute ensuite que « Dans ce texte, on parle de scrupules maladifs [...] On parle d'un vice intrinsèque à l'eau, de l'apesanteur. ». Le terme « apesanteur » peut d'ailleurs ramener la jeune femme à son état émotionnel, son vide intérieur, et le mot « vice » à l'homosexualité, signifiée comme tel par ses amies dans la séquence précédente. Le mal-être d'Adèle est aussi renforcé par le regard que lui portent les autres élèves. Kechiche les filme alors se retournant de leurs chaises dans sa direction, alors que la jeune femme sèche ses larmes en contre/champ.

Dans les deux films, l'individu se retrouve en difficulté, soumis aux regards du reste de la classe témoin de l'état émotionnel dans lequel se trouve leur camarade. *Le Jeu de l'amour et du hasard*, pièce de théâtre qui raconte une histoire d'amour et dont « le conditionnement par l'origine sociale est ainsi clairement présenté comme étant au cœur même de la pièce [...] ⁴² », est directement mis en abyme avec les personnages de *L'Esquive*. La représentation de cette pièce fait directement allusion à l'amour que Krimo éprouve envers Lydia, et à la difficulté qu'il a à sortir de sa propre condition sociale. Elle permet ainsi de mettre en parallèle le récit cinématographique et le texte de Marivaux. « Krimo chemine ainsi sur la voie des sentiments amoureux au gré des mots de Marivaux ⁴³ ». Cette idée est notamment présente lorsque Krimo est amené à performer une des scènes de la pièce devant ses camarades ; une fois de plus, son mal-être et la difficulté d'interprétation du rôle d'Arlequin est transmis directement à ses camarades, eux-mêmes en position de spectateurs. La salle de classe est mise en scène à l'image d'une scène de théâtre où les autres élèves l'observent en difficulté interpréter son texte, comme s'ils assistaient à une représentation théâtrale. La séquence est filmée avec deux caméras à l'épaule. Il y a trois axes sur lesquels Kechiche se concentre lors du montage : la professeure, Krimo et les élèves. L'interaction est vraiment centrée sur Krimo et sa professeure, et c'est leurs regards qui s'opposent par un champ contre/champ. Les plans de coupe sur les élèves interviennent pour montrer leurs rires face au déguisement d'Arlequin que porte le jeune garçon, où leur ennui face à sa récitation monotone. La caméra épaule traduit un certain

⁴¹ Jean-Marc Lalanne « " La Vie d'Adèle " : Kechiche décoche un époustouflant coup de cinéma », *Les Inrockuptibles*, 2013, dernière consultation le 28/01/22, <https://www.lesinrocks.com/cinema/vie-dadele-chapitres-12-kechiche-decoche-epoustouflant-coup-cinema-19120-08-10-2013/>.

⁴² Emna Mrabet, *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche, prémisses et devenir*, op.cit., page 233.

⁴³ *Ibid.*, page 235.



Figures 19, 20 et 21 : *L'Esquive*, A. Kechiche, 2004, de haut en bas, [00:50:25 à 00:51:44]

dynamisme mais aussi une certaine tension qui grimpe au fur et à mesure que la professeure perd patience face à son élève. Excédée elle s'écrie : « Essaye de jouer quelqu'un qui a du pouvoir, essaye de frimer... [...] essaie de sortir de toi pour aller vers un autre langage ». Les rôles s'inversent, et c'est elle qui se met à performer, faire de grands gestes, et hausser le ton. C'est elle qui prend la place de Krimo dans le jeu de la représentation. Le jeune garçon lui fait face, dépouillé de ses mots face à sa colère. Pour le cinéaste « Il s'agissait surtout de montrer le professeur comme une métaphore du metteur en scène⁴⁴ ». Krimo reste quant à lui incapable performer, de « sortir de lui-même », d'être quelqu'un d'autre, à l'instar d'Arlequin qui « [...] peine au final à incarner un maître [...] »⁴⁵.

La transmission s'effectue donc par la littérature, et Kechiche propose par l'analyse de ces textes une certaine mise en abyme du film en lui-même et des sentiments des jeunes protagonistes. Adèle et Krimo sont deux élèves mis à nu face à leurs camarades, et leurs différents sentiments se superposent au discours de l'œuvre étudiée en cours.

II.2 Le restaurant

II.2.1 Lieu public, interactions privées

Comme nous l'avons déjà esquissé dans notre première partie, le restaurant est une entreprise familiale présente à la fois dans *La Graine et le Mulet* et dans *Mektoub My Love Canto Uno*. Dans le premier film, c'est toute la famille de Slimane qui se rassemble autour de

⁴⁴ Jean-Marc Lalanne, « " L'Esquive " : entretien avec Abdellatif Kechiche », *Les Inrockuptibles*, 2004, <https://www.lesinrocks.com/cinema/entretien-abdellatif-kechiche-lesquive-0104-7820-07-01-2004/>.

⁴⁵ Emna Mrabet, *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche, prémisses et devenir*, op.cit., page 235.

lui et l'entoure dans son projet d'ouvrir un restaurant dans le port de Sète, et dans le deuxième film le restaurant est tenu par la mère et la tante d'Amin et plusieurs membres de la famille y travaillent également. A l'instar de l'école, ce lieu est par essence un espace collectif où différents groupes se croisent. La famille -propriétaire du restaurant- rencontre divers personnages avec lesquels elle interagit. L'un des points communs entre les séquences de restaurant est la mise en scène d'une double interaction entre deux collectifs distincts, le collectif familial et d'autres individus. Cette première sous-partie a donc pour but de montrer comment la famille communique entre elle et avec autrui sur des sujets parfois privés au sein d'un espace public, qui plus est un espace de travail.

C'est ce qui se joue dans la dernière grande séquence de *La Graine et le Mulet* qui met en scène plusieurs groupes qui se retrouvent dans le restaurant de Slimane pour la soirée d'inauguration. Les fonctionnaires de Sète ont été conviés, les amis de Slimane sont présents pour jouer de la musique, ainsi que sa nouvelle compagne accompagnée de sa fille Rym. La famille de Slimane a aidé à préparer le couscous, et Olfa (l'une de ses filles, jouée par Sabrina Ouazani) est chargée de recevoir les invités à l'entrée de la péniche. Chacun aide à servir les convives, se glisse entre les tables, et la séquence est filmée avec « [...] seulement deux valeurs de plans : le plan d'ensemble et les gros plans [...] »⁴⁶. L'utilisation d'une caméra épaule permet de suivre facilement un ou plusieurs personnages en mouvement, comme certains membres de la famille qui se rassemblent pour des discussions privées. On le voit notamment avec l'espace du sous-sol où les femmes de la famille (Lilia, Karima et Olfa) se retrouvent pour commencer à dresser les assiettes de couscous. Kechiche suit les trois femmes en train de s'activer tout en plaisantant sur la façon dont les habitants de la ville se comportent avec elles, comment certains d'entre eux les appellent « chérie », ou la façon dont un autre a demandé à Lilia si elle avait des « vrais seins ». La conversation familiale plutôt discrète bénéficie d'un espace isolé qui permet de protéger cette interaction privée du reste des convives. Les trois femmes profitent ainsi de quelques minutes de liberté dans leur discussion, avant de retourner à l'étage au côté des convives, de jouer un rôle, de prétendre que si la graine n'est pas encore là c'est parce que « le bateau de pêche a eu du retard ». Au sein de cette séquence, on nous donne à voir une interaction privée au sein d'un espace qui l'est tout autant. En effet, « La famille est ainsi : publique dans

⁴⁶ Abdellatif Kechiche, entretien avec Stéphane Delorme et Jean-Michel Frodon, « Je tiens au peut-être », *Cahiers du Cinéma*, n°629, décembre 2007, page 16.

certaines de ses fonctions, privée et secrète dans d'autres⁴⁷», leur fonction privée étant ici symbolisée par cette discussion au sous-sol.

Un peu plus tard au cours de la soirée Rym et sa mère font leur entrée dans le restaurant. Karima qui se trouve au bar les accueille et les embrasse de manière glaciale. Ce sera le seul rapprochement entre les trois femmes. Alors que l'action était auparavant filmée avec une caméra épaulement plutôt aérienne et dynamique qui suivait les personnages, un contraste important a lieu dans la façon de mettre en scène cette interaction. Les trois femmes sont maintenant



Figures 22 et 23 : *La Graine et le Mulet*, A. Kechiche, 2007, de haut en bas, [02:02:15 à 02:03:10]

filmées en champ/contrechamp, Rym et sa mère d'un côté, Karima de l'autre. En arrière-plan se trouve son frère Riad. Sa présence dans le cadre à ce moment accentue la présence du clan familial d'un côté, en opposition à la « nouvelle » famille de leur père. La scène est toujours filmée en caméra à l'épaule, mais les plans sont plus fixes. On note également le regard fuyant de Karima devant les deux femmes, le visage presque constamment tourné vers la salle, comme pour se raccrocher à autre chose qu'à cette arrivée imprévue qu'elle aurait aimé éviter. Elle va même jusqu'à laisser son frère Riad se charger de leur trouver une place à table, prétextant des « choses à régler ». La distance est creusée entre les trois femmes. A peine Rym et Latifa ont quitté l'entrée de la péniche que Karima, se rapprochant de Lilia, lui murmure à l'oreille : « Connasses, je peux pas me les piffer j'te jure ». Toutes les deux sont adossées de dos au bar, filmées en gros plan, toujours en caméra à l'épaule. Cette échelle de plan les isole des autres convives et même du lieu, le chuchotement de leur conversation accentuant aussi l'aspect discret de leur discussion et le fait qu'elles ne peuvent plus s'exprimer librement, à la différence de la scène plus tôt au sous-sol. Lorsqu'Oufa arrive ensuite à leur niveau, elle ne cache nullement sa colère s'écriant à l'arrivée de la nouvelle compagne de son père : « Désolé, c'est une insulte à maman là », mais Lilia lui demande de se faire plus discrète : « Pense à ton père, et puis tu sais ils ont pas besoin de connaître nos histoires ».

⁴⁷ Serge Vallon, « Qu'est-ce qu'une famille ? Fonctions et représentations familiales », *op.cit.*, <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2006-1-page-154.htm>.

On retrouve une certaine proximité face aux personnages, comme si Kechiche voulait à nouveau nous inclure au cœur de leur conversation, au plus proche d'elles. La mise en scène traduit donc un décalage entre deux types d'interactions distinctes : une distance lorsque Karima se retrouve face à Rym et Latifa, distance également appuyée par le caractère formel de leur conversation et les banalités qu'elles s'échangent, puis à nouveau une certaine proximité lorsqu'on retrouve Karima et Lilia discuter toutes les deux à l'écart du reste du groupe, chuchotant discrètement pour garder leur discussion privée.

Dans *Mektoub My Love Canto Uno*, le restaurant est tenu par la tante et la mère d'Amin. De temps en temps, ce dernier et Tony viennent y aider leurs mères. Dans la toute première séquence de restaurant, les deux garçons leur présentent Charlotte et Céline, et Kechiche met en scène une première interaction entre deux types de collectifs : familial et amical. Le restaurant est un lieu convivial mais aussi un lieu de travail donc deux types de conversations s'entremêlent, ce qui rend la séquence extrêmement vivante et réaliste. Elle se découpe à travers deux types d'interactions distinctes : Tony présente les deux jeunes filles à sa mère et sa tante, et à peine quelques minutes plus tard il se fait réprimander pour n'avoir pas assuré son travail de la journée. Une opposition se fait alors sentir entre le lieu du travail et la discussion privée dans un espace qui lie deux groupes bien différents. Cela passe notamment par la mise en scène et la façon dont Kechiche va entremêler deux interactions entre deux groupes différents, ainsi que par le montage de la séquence.

Cette séquence débute donc par l'arrivée de Tony et d'Amin dans le restaurant, accompagnés de Charlotte et Céline. Elle est filmée avec deux caméras, chacune sur un axe précis. Les



Figures 24 et 25 : *Mektoub My Love Canto Uno*, A. Kechiche, 2018, de haut en bas, [00:31:08 à 00:31:13]

garçons se dirigent vers le bar, où se trouvent Delinda la mère d'Amin. La construction d'un champ contre/champ au montage permet de séparer les personnages et leur fonction au sein du cadre : Tony présente Charlotte à sa tante, puis sa mère. On note ici une première opposition car ils se retrouvent séparés par ce champ contre/champ. La mère de Tony est filmée en train de travailler derrière le bar, ce qui dénote avec l'attitude de son fils draguant Charlotte sous ses yeux. L'interaction se fait aussi

en arrière-plan, où l'on voit la sœur de Tony qui travaille. Delinda se tourne alors vers elle et s'exclame en rigolant « Tu as vu ton frère », pointant alors du doigt le caractère dragueur de Tony. Cette interaction est coupée du reste du groupe dans le sens où personne ne peut vraiment les entendre, mais elle est néanmoins intégrée dans la séquence pour montrer les discussions entre les membres de la famille face au comportement de Tony. Un plan de coupe sur le visage de sa mère, visiblement agacée par le comportement de son fils, vient opposer les personnages. Cette séquence très vivante (par l'utilisation d'une caméra épaule et par les discussions parallèles entre les personnages) se construit aussi sur l'interaction de personnages qui rentrent dans le champ, à l'instar de Delinda, la mère d'Amin, qui vient participer à une conversation qui ne la concerne pas, Tony discutant uniquement avec Charlotte à cet instant. Une fois les présentations faites, Kechiche filme Delinda et Hatika qui commentent la beauté des jeunes filles. On nous donne à voir leur interaction privée - elles sont isolées au sein du cadre - et ce plan est introduit au cœur de la séquence par le montage. Alors qu'il s'apprête à quitter le restaurant avec les filles, Tony est finalement rappelé par sa mère qui lui réclame une explication, celui-ci n'étant pas venu travailler plus tôt dans la journée. Une seconde interaction se crée alors au sein de la famille et Tony se fait

réprimander par sa mère et sa tante tel un petit garçon. Dans le même temps, Amin qui vient de rejoindre le petit groupe est pris à parti par sa mère qui s'exclame : « Je savais pas que t'aimais les blondes », en référence aux cheveux de Céline. Kechiche concentre alors sa caméra sur les deux personnages uniquement, avant de revenir (toujours par le biais du montage) par un raccord dans l'axe sur le plan entre Delinda et Tony, où la mère d'Amin jongle elle-même entre



Figures 26 et 27 : *Mektoub My Love Canto Uno*, A. Kechiche, 2018, de haut en bas, [00:33:20 à 00:33:32]

les deux discussions en sortant et en entrant du cadre. Le montage crée une certaine dynamique entre deux interactions différentes : d'un côté on complimente joyeusement les jolies vacancières que les garçons viennent de rencontrer, et de l'autre on blâme Tony qui n'est pas venu aider sa famille plus tôt dans la journée. Dans cette séquence, il y a différents degrés et niveaux d'interaction entre les personnages à la hauteur des collectifs présents : le collectif d'amis, celui de la famille, et enfin celui du travail. Cela implique donc plusieurs niveaux de discussion à imbriquer au sein d'une même séquence.

II.2.2 Une transmission culturelle et intergénérationnelle

Comme nous l'avons évoqué en première partie, la culture est ce qui pourrait permettre de relier les êtres entre eux et de créer une nouvelle famille. Dans le cadre du restaurant, la culture est transmise par le lieu et les plats préparés, d'autant que Kechiche nous donne à voir deux familles issues d'une culture maghrébine.

Dans *Mektoub My Love Canto Uno*, c'est l'un des premiers endroits dans lequel Amin et Tony emmènent Charlotte et Céline, rencontrées quelques heures plus tôt à la plage. Dès leur entrée dans le restaurant, Tony pointe en premier lieu sa « déco typiquement tunisienne », comme pour souligner une caractéristique propre à cet endroit, en témoignent par ailleurs les nombreuses photos accrochées ou encore la fresque d'un vieux port en Tunisie, peinte sur l'un des murs. Les personnages sont filmés face à cette grande fresque, renforçant la force et la présence de cette culture. Par-là, Tony communique aux jeunes filles une part de sa culture familiale, visible à l'intérieur même du restaurant. Plus tôt dans la soirée, la ville de Hammamet⁴⁸ avait aussi été longuement évoquée par Kamel, l'un des oncles des garçons, comme lieu de résidence d'une partie de leur famille.



Figure 28 : *Mektoub My Love Canto Uno*, A. Kechiche, 2018, [00:30:22]

Dans *La Graine et le Mulet*, la transmission culturelle de la famille aux convives se fait par le choix du plat que l'on sert : il s'agit du couscous, plat typiquement maghrébin qui symbolise (comme dans *Mektoub My Love Canto Uno*) leurs origines. Ce plat est préparé en famille, plus tôt dans le film. On note qu'une musique extradiégétique est présente au tout début de cette scène et qu'elle sert par la suite de lien à la grande séquence de repas en fin de film. Ainsi, elle permet de créer une certaine continuité entre la préparation du plat en amont, puis son service à table. Dans la séquence finale, la musique est cette fois diégétique, réellement jouée par les musiciens et amis de Slimane situés au fond de la péniche. Leur distance au sein du cadre est vite « démentie » par des plans épaule, insérés au sein de la séquence. Ce cadre plus serré accentue alors la présence de ces musiciens au cœur de l'action. Cette musique est aussi ce qui fait le lien et permet de créer une cohésion sur l'ensemble de la séquence, ramenant alors la culture familiale en son centre. Les musiciens se font le relais de cette transmission culturelle aux invités. D'ailleurs, lorsque les convives discutent entre eux la musique est

⁴⁸ Ville portuaire située au nord-est de la Tunisie.



Figures 29, 30 et 31 : *La Graine et le Mulet*, A. Kechiche, 2007, de haut en bas, [02:27:15 à 02:28:28]

toujours aussi forte, ce qui rend difficilement perceptible les conversations à table. Enfin, celle-ci symbolise aussi la « puissance vitale et énergétique, [et] établit un montage parallèle entre la course désespérée de Slimane et la danse éperdue dans laquelle s'investit Rym pour faire oublier l'absence de la graine aux convives présents⁴⁹ » à la toute fin de la séquence. Cette transmission intergénérationnelle est perceptible par le montage alterné des deux scènes : l'écroulement de Slimane d'un côté, et la danse effrénée de Rym de l'autre, unit par cette même musique qui perdure. Ces deux scènes se répondent et se font écho : la mort de Slimane face à la vie de Rym. La transmission générationnelle est aussi visible par la scène de danse finale de la jeune femme où elle se retrouve

entourée par les musiciens. Cette scène est filmée en caméra à l'épaule et se construit au montage avec plusieurs échelles de plan (plans d'ensemble et gros plans) où Rym est entourée des amis de Slimane. Ils forment un cercle protecteur dans lequel, avec leur musique, ils l'encouragent dans son rythme. Elle est d'abord filmée en plan d'ensemble permettant d'effectuer les différents raccords nécessaires, et de la montrer entourée des autres musiciens, comme protégée par ses aînés. Le lien intergénérationnel passe par la proximité des corps, d'un corps jeune et d'autres plus âgés. Deux grains de peaux se confrontent alors, traduisant les marques du temps. Les musiciens d'abord assis autour d'elle se lèvent ensuite, puis se rapprochent de Rym. On ne fait maintenant plus la distinction entre leurs corps et celui de Rym, comme si Kechiche ne nous donnait plus qu'à voir un seul et unique corps en mouvement, en quelques sortes l'avènement d'un corps commun. On pourrait également évoquer l'idée d'une certaine transmission artistique entre le savoir de chacun. Ainsi, la musique signale la virtuosité et l'attachement à une culture des amis de Slimane, ainsi que leur technicité et leur expérience, alors que la danse du ventre s'apparenterait davantage à la jeunesse, la fougue et la spontanéité de Rym. A propos du ventre de Rym, filmé en gros plan, Kechiche confiait qu'il pensait « [...] que ça lui irait bien d'avoir un ventre plus rond, qu'on puisse croire qu'il y ait de la vie dans ce

⁴⁹ Emna Mrabet, *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche, prémisses et devenir*, op.cit., page 191.

ventre, quelque chose qui vibre⁵⁰ ». A travers cette séquence, la transmission générationnelle est donc symbolisée par la façon de filmer les peaux, et la proximité des corps au sein d'un même plan qui se répondent dans une certaine unité.

⁵⁰ Christian Fevret et Jean-Marc Lalanne, « " La Graine et le Mulet " : entretien avec Abdellatif Kechiche », *op.cit.*, <https://www.lesinrocks.com/cinema/entretien-abdellatif-kechiche-la-graine-et-le-mulet-1207-7827-11-12-2007/>.

PARTIE 2 :
Mise en scène de rituels collectifs

Chapitre III : Le rituel du repas, porte d'entrée à la mise en scène du groupe

Afin de questionner plus spécifiquement la mise en scène du collectif dans l'œuvre d'Abdellatif Kechiche d'un point de vue technique, penchons-nous sur la question des repas et des séquences qui en résultent. Pour faire suite à notre précédent chapitre, rappelons que les lieux où l'on mange sont très présents dans son cinéma. Dès son premier film *La Faute à Voltaire*, le bar-restaurant est un des lieux principaux où se déroulera par la suite l'action. C'est ici que Jallel fait la connaissance de Nassera. La répétition de ce motif se poursuit dans les films suivants, entre le restaurant familial de *La Graine et le Mulet*, le Kebab du premier rendez-vous amoureux d'Adèle dans *La Vie d'Adèle*, ou enfin le restaurant tunisien de la tante et de la mère d'Amin dans *Mektoub My Love Canto Uno*. Les séquences de repas sont donc très présentes au sein de la filmographie de Kechiche. On mange beaucoup dans son cinéma, d'abord parce que Kechiche lui-même « [...] aime voir les gens manger et [...] a l'impression que ça reflète beaucoup quelque chose d'eux⁵¹ » comme l'expliquait Adèle Exarchopoulos à l'occasion de la sortie en salles de *La Vie d'Adèle*, après que Kechiche ait lui-même énoncé que les repas « [...] sont des moments de vie que j'aime⁵² ». Mais outre le plaisir et la convivialité de ce genre de séquences, ce dispositif lui permet aussi d'observer à la loupe les relations humaines. Ce rituel du repas est donc le moyen pour lui de mettre en scène le groupe et de filmer les diverses interactions, puis de mettre en avant un regard social sur les collectifs en question.

A travers ce troisième chapitre nous nous étudierons d'abord la question de l'espace et du temps d'un point de vue technique au sein de ces séquences. Puis, nous terminerons ce premier tour d'horizon de la mise en scène du repas par le motif social, et le fossé qu'il peut créer entre plusieurs collectifs.

⁵¹, Adèle Exarchopoulos « Je voulais que le nu soit un déguisement », *Télérama*, visionné pour la dernière fois le 2/03/21, <https://www.youtube.com/watch?v=0bAzZb4pafg>.

⁵² Abdellatif Kechiche, entretien avec Stéphane Delorme et Jean-Michel Frodon, « Je tiens au peut-être », *Cahiers du cinéma*, n°629, décembre 2007, page 16.

III.1 Espace, temps et dispositif technique

III.1.1 Mettre en scène le partage au sein d'un lieu clos

Nous étudierons dans un premier temps quelques séquences de repas qui nous semblent pertinentes à analyser, d'abord pour leur cadre, c'est-à-dire l'endroit dans lesquelles elles ont été tournées, et pour la façon dont les personnages se tiennent ou se déplacent dans cet espace réduit. Puis, nous verrons que ces séquences permettent de mettre en scène le partage entre les différents protagonistes, et d'instaurer – dans la plupart d'elles – un aspect convivial lié à ce partage entre toutes et tous, au sein de séquences plutôt longues.

Dans la majorité de ses films, Kechiche met en scène le repas dans un lieu clos, un endroit fermé, en intérieur. C'est le cas dans *La Graine et le Mulet* où les séquences de repas ont lieu dans la maison familiale, puis dans la vieille péniche désormais transformée en restaurant. Dans *La Vie d'Adèle*, à l'exception de la longue séquence avec les amis d'Emma (dans le jardin attenant à la maison), elles ont aussi été tournées en intérieur. Un espace clos pour filmer les personnages est tout d'abord une indication quant au collectif présent à l'intérieur du lieu. Dans *La Graine et le Mulet*, on met en scène un groupe fermé au sein d'un espace lui-même fermé, une famille unie qui se retrouve pour le couscous habituel autour de la table de Souad, ex-femme de Slimane. Nous avons ici l'exemple d'un groupe soudé dont sont exclues Latifa et Rym, respectivement nouvelle compagne et belle-fille de Slimane. Les convives, nombreux, se retrouvent tous autour de la table qui paraît bien petite pour accueillir autant de monde. Chacun est serré contre l'autre, les corps se touchent, il faut « faire de la place » pour les retardataires, se décaler pour que chacun puisse trouver un endroit où s'asseoir, et il n'y a pas ou peu d'espace pour circuler. Les assiettes passent entre les mains de chacun, le groupe n'est plus qu'une masse compacte entourée par les quatre



Figure 32 : *La Graine et le Mulet*, A. Kechiche, 2007, [00:40:00]

murs de la pièce. On a ici l'image d'un « clan » qui entoure de Souad assise en bout de table. Il d'agit donc d'appuyer l'idée d'un groupe dans lequel il sera difficile de pénétrer et de se faire une place, l'espace étant déjà conquis. Le rejet de Rym et de sa mère est d'autant plus visible que cet espace est justement conquis par des personnages n'étant même pas de la famille.

L'un d'eux s'exclame même : « Bon appétit la famille » alors qu'il se révèle être seulement un ami, mais ici les liens d'amitié et d'affection se confondent avec les liens du sang. Cette séquence est assez longue, environ une vingtaine de minutes. Au départ Kechiche souhaitait qu'elle dure en temps réel, aussi longuement qu'un vrai repas. Lors d'un entretien accordé aux *Cahiers du Cinéma* à l'occasion de la sortie du film il expliquait qu'au départ « [...] cette scène de repas dure le temps d'un repas, il y a cinquante pages de scénario ⁵³ ». Kechiche ajouta aussi dans un autre entretien qu'il dû « [...] beaucoup coupé dans la scène. Elle s'apparentait un moment donné presque à un long métrage. Il y avait des conversations sur la pêche, le monde ouvrier, le travail du père. J'ai dû supprimer des pans entiers⁵⁴ ». On observe une certaine porosité entre un espace clos, difficilement respirable tant le lieu paraît petit pour accueillir un si grand nombre de personnes, et la durée de la séquence. En somme, le lieu clos est ici constitutif d'une grande liberté pour les personnages, et la durée de celle-ci met en perspective un moment de partage des protagonistes entre eux, permettant ainsi de dessiner les relations entre chacun et chacune. Les conversations entre les convives apparaissent d'une grande fluidité, et le temps est donné pour se laisser aller à des sujets de discussions légers comme lorsque les personnages interprétés par Leïla D'Issernio et Bruno Lochet plaisantent sur certaines anecdotes de leur vie sexuelle. Kechiche ne coupe pas la séquence, il laisse les comédiens libres de la faire monter en puissance, comme une discussion de la vie de tous les jours qui prendrait une tournure inattendue.

Dans *La Vie d'Adèle* la nourriture est une échappatoire pour le personnage d'Adèle qui s'y réfugie souvent, puisqu'elle « engloutit tour à tour kebab, spaghettis, tartines, sucreries... elle mange sans complexe, sans prêter attention aux autres personnages [...] ⁵⁵ ». La toute première séquence de repas du film est celle où Adèle et ses parents sont attablés à l'intérieur de leur maison, face à la télévision. Le plus souvent le repas se déroule en le silence avec pour unique voix celle du téléviseur qui s'invite comme le quatrième membre de la famille. A table, c'est le père d'Adèle « roi de la bolognaise⁵⁶ » qui prépare son fameux plat, plat au motif social

⁵³ Abdellatif Kechiche, entretien avec Stéphane Delorme et Jean-Michel Frodon, « Je tiens au peut-être », *Cahiers du cinéma*, n°629, décembre 2007, page 16.

⁵⁴ Christian Fevret et Jean-Marc Lalanne, « " La Graine et le Mulet " : entretien avec Abdellatif Kechiche », *op.cit.*, <https://www.lesinrocks.com/cinema/entretien-abdellatif-kechiche-la-graine-et-le-mulet-1207-7827-11-12-2007/>.

⁵⁵ Laurent Detrain, « La chair et la chère dans " La vie d'Adèle " », *La Celsathèque*, publié le 27 octobre 2013, dernière consultation le 12/02/22, <https://celsatheque.wordpress.com/2013/10/27/la-chair-et-la-chere-dans-la-vie-dadele-dadbdellatif-kechiche/>,

⁵⁶ La mère d'Adèle le présentera ainsi à Emma lorsque cette dernière viendra dîner chez eux.

fort et répétitif sur lequel nous reviendrons plus tard. Kechiche ne tardera pas à nous immerger aussi au cœur de la famille d'Emma par le même prisme d'une séquence de repas. Une opposition apparaît alors entre les deux familles. Chez Adèle on mange ses pâtes bolognaises sans un bruit face à la télévision, alors que chez Emma on boit un verre debout en cuisine avant d'aller manger, on trinque, on s'embrasse, on parle d'art (c'est en tout cas ce que Kechiche choisit de nous montrer). Une opposition très claire se dessine donc sur la façon dont chacun se tient et circule au sein de l'espace. Si chez Adèle on est assis, c'est qu'on se presse de manger et de façon individuelle (le nez collé à l'assiette pour Adèle). Il n'y pas de conversation entre les membres de la famille. Kechiche se concentre de longues secondes sur les visages d'Adèle et de ses parents. Adèle mange vite, mache, avale, se resserre encore et encore. Elle va même jusqu'à demander à sa mère de la resservir alors qu'elle n'a même pas encore terminé son assiette. Au contraire, chez Emma on prend le temps. Le temps de s'accueillir, de se présenter, de boire un verre avant de passer à table. Lors de la séquence de la rencontre entre Adèle et les parents d'Emma, le beau-père de cette dernière affirme qu'il est « toujours agréable de cuisiner avec un petit verre de vin blanc ». De cette façon il met en avant l'aspect plaisant que lui procure la préparation du repas. Préparer à manger se fait pour lui tout en douceur et avec une sorte de légèreté. Ce contraste saisissant entre les deux familles est aussi marqué du point de vue de la mise en scène. Chez Emma, Kechiche alterne au montage les plans larges et les plans taille,



Figure 33 : *La Vie d'Adèle*, A. Kechiche, 2013, [01:26:04]

alors que chez Adèle le gros plan est roi. Dans la cuisine de la jeune artiste on circule plus librement, la caméra est moins statique et un travelling suit les uns et les autres dans un espace plus libre. Il y a un vrai temps pour la rencontre entre Adèle et les parents d'Emma

en amont du repas. Même si on retrouvera les personnages filmés en gros plan lorsqu'ils passeront à table, le fait qu'ils soient dans un premier temps tous debout renforce cette idée de liberté de mouvement, et donc de liberté tout court. Ils se retrouvent tous au sein du même cadre ce qui tend à les lier entre eux, alors que chez Adèle les personnages sont séparés au sein du cadre.



Figures 34, 35 et 36 : *La Vie d'Adèle*, A. Kechiche, 2013, de gauche à droite [01:35:30 à 01:35:37]

Lorsque que les parents d'Adèle vont à leur tour recevoir Emma, chacun se met à table directement sans préambule. On retrouve les personnage assis. Les mouvements des uns et des autres sont davantage contraints et le gros plan appuie l'idée d'un certain enfermement au sein de l'espace. On se concentre davantage sur l'individu en tant que tel, un individu séparé de son espace de vie. Il n'y a pas de liberté de mouvement les personnages étant tous collés à leurs chaises. L'opposition entre ces deux mises en scènes symbolise l'opposition entre les deux familles, et donc entre Adèle et Emma.

Dans *Mektoub My Love Canto Uno*, au contraire la séquence de repas sur la plage se différencie de celles citées plus haut, car elle se déroule en extérieur et n'a pas vocation à donner une indication sociale sur le groupe filmé ou sur l'avancée du récit en tant que tel. Cette séquence se déroule le lendemain d'une sortie en boîte de nuit, alors que le petit groupe passe une journée à la plage. Les commérages entre les personnages interprétés par Hafsia Herzi, Delinda Kechiche et Hatika Karaoui (respectivement la tante, la mère d'Amin, et la mère de Tony) vont bon train concernant la soirée de la veille, entrecoupés de remerciement à celui qui a préparé le plat de spaghettis. « Momo, trop bonnes tes pâtes » s'exclame s'ailleurs Camélia. Cette séquence est avant tout une ode à l'instant, une invitation au moment présent comme l'explique Thomas Rapenne, dans un article sur le symbole social des spaghetti dans le cinéma de Kechiche. Il ajoute qu'il « [...] n'existe ici aucune fonction symbolique des spaghetti, absolument rien d'autre que la beauté de l'instant, de l'enjouement général⁵⁷ ». Cette séquence n'a pas vocation à raconter quelque chose précisément, ou à faire avancer le récit, et elle apparaît comme une exception. La longue durée de cette scène (environ une dizaine de minutes) permet également de mettre en exergue ce partage entre les personnages, et de leur laisser le temps de s'exprimer, de faire avancer la conversation au rythme de chacune, mais surtout de célébrer l'instant présent au sein d'un espace ouvert.

⁵⁷ Thomas Rapenne, « Les spaghetti à la sauce tomate dans le cinéma d'Abdellatif Kechiche », *Good Time*, 2020, dernière consultation le 9/02/22, <https://goodtime-webzine.com/2020/04/03/les-spaghetti-a-la-sauce-tomate-dans-le-cinema-dabdellatif-kechiche/>,

III.1.2 Dispositif technique au sein du cadre clos

Après avoir présenté quelques séquences de repas et le lieu dans lequel elles sont tournées, voyons comment Kechiche les met en scène d'un point de vue technique. Ce lien entre un espace le plus souvent clos et un temps dilaté réclame selon le réalisateur un certain dispositif technique et souvent collectif qui va se soumettre à l'acteur. La volonté de Kechiche est avant tout de rendre une certaine liberté quand bien même le cadre reste fermé et les personnages assis. Dès lors, comment mettre en scène ces scènes ? Comment libérer l'acteur de la contrainte du lieu clos dans lequel il se trouve, et de sa position statique ?

Premièrement, avant le tournage le temps est donné aux acteurs dans le cadre de répétitions effectuées sans, puis avec l'équipe technique : « Au départ les répétitions se passent avec les comédiens, puis on finit par répéter tous ensemble, avec les techniciens [...] »⁵⁸ Ce fût le cas pour la séquence du couscous dans *La Graine et le Mulet*, longue d'une vingtaine de minutes et répétée longuement en amont. A propos cette séquence, Kechiche explique dans les *Cahiers du Cinéma* « [qu'] elle n'est pas improvisée sur le tournage. Il y a mille tentatives avant le tournage. On répète le film, y compris des scènes qui ne sont pas dans le film mais qui pourraient y être »⁵⁹. Les acteurs ont donc eux aussi répétés pendant un mois. Les dialogues sont par ailleurs tous très écrits, mais il s'agit pour Kechiche de faire en sorte qu'ils aient la possibilité de s'éloigner du texte une fois sur le plateau. Les acteurs ne sont alors plus contraints d'énoncer une phrase à la virgule près. Kechiche souhaite ensuite que l'acteur prenne le pas sur le personnage, que celui-ci mange réellement avec envie, et ne fasse pas semblant d'avoir faim. Il peut même attendre que les acteurs aient réellement faim pour tourner. A propos de la séquence de fête avec les amis d'Emma dans *La Vie d'Adèle*, il explique « [...] j'attends qu'ils soient vraiment affamés pour tourner, et ils savent ce dont j'ai envie, qu'ils doivent manger de manière instinctive, oublier qu'ils mangent »⁶⁰. Là encore le dispositif technique se soumet aux interprètes. Il n'y a pas de limite liée au temps, dans le sens où aucun horaire n'est véritablement respecté. La séquence de repas à la plage dans *Mektoub My Love Canto Uno* en est un parfait

⁵⁸ Abdellatif Kechiche, entretien avec Stéphane Delorme et Jean-Michel Frodon, « Je tiens au peut-être », *Cahiers du cinéma*, n°629, décembre 2007, page 15.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Abdellatif Kechiche, entretien avec Jean-Philippe Tessé, « Tomber le masque », *Cahiers du cinéma*, n°693, octobre 2013, page 13.

exemple. A l'occasion de la sortie en salle du film les acteurs principaux ont accordé une interview à *Transfuge*, et Shain Boumédine expliquait qu'ils ont « [...] essayer d'oublier le temps, de ne pas compter, d'être disponibles ». Ophélie Bau ajoute à ce propos : « Abdellatif nous rappelait sans cesse : "Il n'y a pas de top chrono, c'est quand vous voulez, on a tout notre temps, on est là pour ça". On avait le temps pour tout. Pour attendre le soleil, le vent...Il faut aussi du temps pour que les choses se développent, pour qu'elles surviennent sans les provoquer, sans les forcer⁶¹ ».

D'un point de vue purement filmique ensuite, cette liberté de temps est le résultat d'une des spécificités de Kechiche quant à sa façon de mettre en scène. Il affectionne particulièrement les longues prises qui permettent de dérouler l'action sans limite de temps. Car si les acteurs sont contraints par le lieu et leur position, il faut rendre une certaine liberté par le biais du dispositif technique mis en place. Dans ce cas, l'acteur n'est pas forcé de se positionner en fonction de la caméra, c'est le cadreur qui vient à l'acteur et non l'inverse. La prise longue permet donc de faire durer une scène sans la couper. Ensuite, Kechiche demande à ses chefs opérateurs de privilégier une caméra portée à l'épaule, réclamant ainsi à ses techniciens d'être les plus mobiles possible. Kechiche choisit d'utiliser deux caméras, et chacune d'elles filment alternativement en plan d'ensemble et en gros plan. Ce choix d'avoir deux caméras sur le plateau, le réalisateur l'explique par le fait que les acteurs ne savent jamais exactement quand ils seront filmés et cela les obligent ainsi à faire abstraction de l'objectif et à rester concentrés durant la séquence. Kechiche insiste sur le fait qu'avec deux caméras chacun sait qu'il peut potentiellement être filmé à tout instant, et cela condamne un éventuel relâchement de la part des acteurs qui pensent ne pas être dans le champ. « Ce qui aide beaucoup quand on filme avec deux caméras c'est que tous ceux qui sont filmés sont impliqués. En champ contre/champ, si la caméra n'est que sur moi, la tension n'est que sur moi : vous avez beau être impliqué dans votre jeu, cela n'a rien à voir. Alors que si vous avez une caméra sur vous, on est embarqués dans un même bateau et il y a une solidarité qui se fait entre nous⁶² ». Le fait de travailler avec deux caméras permet aussi à l'une d'elle de se concentrer sur un détail en plus gros plan, lorsque l'autre continue de cadrer en plan d'ensemble, et donc plus largement le groupe. Il importe pour

⁶¹ Ophélie Bau, Shain Boumédine, Lou Luttiau, propos recueillis par Jean-Christophe Ferrari, « Je n'ai pas de problème avec le corps, ni avec la sexualité, ni avec la sexualité au cinéma », *Transfuge*, n°118, avril 2018, page 54.

⁶² Abdellatif Kechiche, entretien avec Stéphane Delorme et Jean-Michel Frodon, « Je tiens au peut-être », *Cahiers du cinéma*, *op.cit.*, page 17.

Kechiche d'avoir un cadre d'ensemble, de prendre une certaine distance sur une scène, mais aussi d'avoir la possibilité de « zoomer » au sein de ce cadre. C'est d'ailleurs pour cela qu'il affectionne le gros plan, qui lui permet de « [...] voir au plus près, voir ce qu'on ne voit pas⁶³ ». Ainsi, ce dispositif permet de prendre en compte le cadre clos avec un plan d'ensemble, puis de pouvoir potentiellement libérer le personnage de ce cadre (ou au contraire l'enfermer encore plus) avec un plan rapproché qui le coupe du reste de la tablée. C'est ce même dispositif technique qui a été utilisé pour la séquence du repas avec les amis d'Emma dans *La Vie d'Adèle*. Longue d'une vingtaine de minutes, elle a été tournée avec deux caméras, permettant d'une part de capter les convives en tant qu'une seule masse (un groupe au sens littéral), et d'autre part de se focaliser davantage sur le visage d'Adèle, souvent seule au milieu des amis d'Emma. A la sortie du film en octobre 2013, Sofian El Fani le chef opérateur s'était confié dans un entretien aux *Cahiers du Cinéma* sur cette technique du gros plan : « On a besoin d'une caméra légère et discrète, pour que la technique ne dérange pas la mise en scène ou les comédiens et pour que les cadres ne s'épuisent pas, comme on travaille en longues prises à l'épaule, en restant réactif au jeu⁶⁴ ». Cela les laisse relativement libérés de tout inconvénient technique, dans le sens où ils n'ont pas à penser à l'endroit exact où ils doivent se positionner, ou au placement de la caméra. Les séquences de repas permettent la création d'un dispositif technique qui peut engager le collectif, dans le sens où Kechiche faisant durer ces séquences sur une longue durée, une cohésion se noue au cœur de l'équipe technique. Cela oblige les cameramen ainsi que les preneurs de son à agir et à s'adapter sur l'instant. Ce qui se passe à l'écran entraîne des conséquences sur l'équipe technique, et repose sur une attention constante.

Nous avons donc vu que le cadre clos du repas est constitutif d'une grande liberté quant à la durée de la séquence. Les acteurs ne sont pas contraints dans leur façon de jouer de prendre en compte une limite de temps. Cette liberté de temps, Kechiche la met en place grâce à une liberté technique, notamment par la mobilité des caméras qui suivent les acteurs.

⁶³ Abdellatif Kechiche, entretien avec Stéphane Delorme et Jean-Michel Frodon, « Je tiens au peut-être », *op.cit.*, page 17.

⁶⁴ Sofian El Fani, entretien avec Cyril Béghin, « Le secrets du gros plan », *Cahiers du cinéma*, n°693, octobre 2013, page 18.

III.2 Le repas, marqueur social

III.2.1 Symbole social de la nourriture

Dans les films de Kechiche la nourriture est un symbole social très fort. Celle-ci est « [...] une substance vitale aussi spirituelle que terrestre. [...] Denrée symbole, elle se trouve au cœur des cérémonies religieuses ou des rites sociaux ponctuant la vie. Identitaire, elle aide à élaborer les liens, haines ou prédilections entre les groupes. Avec les habitudes et les codes organisés à son sujet, elle fonde (exprime) les distinctions entre les classes, les régions ou les groupes ethniques⁶⁵ ». Ce que mangent les personnages est chargé de sens. Outre la condition sociale qui peut être mise en exergue par le prisme de la nourriture, elle permet aussi de caractériser le personnage. On se souvient d'Adèle dévorant un kebab durant sa première sortie avec Thomas dans *La Vie d'Adèle*. Elle aurait pu choisir une crêpe ou une gaufre – comme le lui propose d'ailleurs Thomas- mais elle se dirige vers un plat salé, consistant, bien garni. Car Adèle est une gloutonne, une bonne vivante, elle dévore avec beaucoup d'appétit : « Adèle, c'est l'instinctivité même⁶⁶ ». Elle est d'abord caractérisée par sa façon de manger, de façon brute, la bouche ouverte, car « Adèle est une ogresse comme les affectionne Kechiche, elle satisfait par sa voracité nutritive et sexuelle l'obsession quelque peu monstrueuse du cinéaste pour la glotonnerie [...]⁶⁷ ». L'appétit sexuel est alors une prolongation de l'appétit tout court et la façon dont elle dévore chaque plat est en corrélation avec la façon dont elle dévore Emma durant les scènes de sexe puis durant la séquence finale où elles se revoient après quelques années pour une dernière étreinte dans un bar. Il y a donc un lien entre nourriture et sexualité, qui permet de caractériser l'apprentissage d'Adèle, un apprentissage sexuel qui passe en premier lieu par une glotonnerie débordante.

Mais revenons au symbole social de la nourriture en lui-même. Pour cela, il faut évoquer la récurrence de la présence des pâtes dans le cinéma d'Abdellatif Kechiche. Ce plat est utilisé à

⁶⁵ Trudy Bolter, *Les cinéastes et la table*, « Avant-goût », Charles Corlet, collection « CinémAction », 2003, n°108, page 8.

⁶⁶ Laurent Detrain, « La chair et la chère dans La vie d'Adèle », *op cit.*, <https://celsatheque.wordpress.com/2013/10/27/la-chair-et-la-chere-dans-la-vie-dadele-dadbdeellatif-kechiche/>.

⁶⁷ Jean-Philippe Tessé, « Le cœur battant », *Cahiers du cinéma*, n°693, octobre 2013, page 8.

de nombreuses reprises dans ses films et il permet de symboliser socialement le groupe de la classe populaire. Les pâtes sont, par ailleurs, souvent préparées avec de la sauce tomate, permettant d'apporter un aspect plus gourmand que le simple féculent en lui-même. Thomas Rapenne explique que :

« Si les personnages de Kechiche raffolent des spaghetti à la sauce tomate, c'est d'abord parce qu'ils sont identifiés dans l'imaginaire collectif comme le " plat du pauvre ". Les spaghetti sont un plat popularisé par la classe pauvre de l'Italie du Sud au cours du XIXème siècle en raison de son prix très abordable. [...] L'histoire a par conséquent affectée au plat la situation sociale de la classe qui l'a fait naître⁶⁸ ».

En effet, comme décrit ci-dessus les pâtes étant d'abord très peu onéreuses elles sont utilisées pour décrire une classe sociale. Cette récurrence des pâtes à la bolognaise permet donc, dans un premier temps, de définir socialement la famille d'Adèle (ici une classe sociale populaire), puis dans un second temps d'établir une opposition entre celle-ci et celle d'Emma. De façon frontale Kechiche met en scène la rencontre entre les deux familles : chez Emma on déguste des fruits de mer, chez Adèle on en reste aux traditionnelles pâtes bolognaises. Les fruits de mer viennent là aussi caractériser la famille d'Emma, une classe sociale plus élevée. Lors de la scène de rencontre, le beau-père d'Emma ajoute d'ailleurs en parlant du plat qu'il a préparé : « Adèle, moi j'ai été chercher ce qu'il y avait de mieux ». Là où chez Adèle on mise et on misera (la rencontre avec Emma se déroulera un peu plus tard dans le récit) sur la simplicité, dans la famille d'Emma on fait l'effort d'aller chercher ce qu'il y a de meilleur, cela impliquant ainsi l'aspect coûteux du plat et certains moyens financiers. Dans cette séquence, Adèle voyant qu'on lui a préparé un plat entier de fruits de mer avoue très vite, visiblement mal à l'aise, qu'elle n'aime pas cela : « Ce qui vient de la mer, c'est vrai j'ai un peu de mal, mais je ne suis pas difficile alors ça va aller. ». La nourriture devient une métaphore sociale qui symbolise le fossé entre les personnages. Emma s'adresse alors à sa mère, qui s'inquiète de n'avoir rien prévu d'autre à manger : « Justement ça va être l'occasion de l'initier, ne t'inquiète pas ». Le repas s'apparenterait alors à un rite de passage afin d'accéder à une classe sociale supérieure. Adèle n'apprécie pas les fruits de mer mais c'est Emma qui va lui faire découvrir cela, qui va l'initier et la diriger vers une autre classe sociale que la sienne.

Dans *Mektoub My Love Canto Uno*, les pâtes permettent une fois encore de mettre en exergue une caractérisation sociale du groupe, lors de la scène de repas sur la plage. C'est

⁶⁸ Thomas Rapenne, « Les spaghetti à la sauce tomate dans le cinéma d'Abdellatif Kechiche », *op.cit.*, <https://goodtime-webzine.com/2020/04/03/les-spaghetti-a-la-sauce-tomate-dans-le-cinema-dabdellatif-kechiche/>,

l'oncle Kamel (que chacun remercie d'ailleurs chaleureusement à tour de rôle) qui a préparé le plat, une nouvelle fois des spaghettis à la bolognaise. Chacun se sert généreusement, et le petit groupe déguste debout ou assis le déjeuner dans des assiettes en carton. Cette scène, par le choix de la nourriture et le cadre (les personnages mangent assis sur le sable, dans des assiettes en carton) permet à nouveau de représenter une classe populaire, et de mettre en avant l'aspect convivial entre toutes et tous. De plus, les pâtes étant un plat universel mangé et apprécié partout dans le monde, elles deviennent aussi une allégorie permettant de représenter ce groupe cosmopolite : un collectif de plusieurs générations, origines et cultures différentes.

III.2.2 Le repas creuse un écart social entre les individus

Les séquences de repas permettent de mettre en exergue la différence sociale entre plusieurs personnages, entre plusieurs collectifs. Au cinéma « la plupart du temps, on combine histoires sentimentales et amoureuses et histoires sociales. La façon la plus traditionnelle d'imbriquer une histoire sentimentale et un sujet social, c'est de faire s'aimer deux personnes que leurs conditions semblent séparer⁶⁹ ». Cette citation décrit très justement le récit de *La Vie d'Adèle*, et les séquences de repas vont participer à mettre en lumière l'écart social entre Adèle et Emma. Lors de l'anniversaire de cette dernière dans la deuxième moitié du film, c'est Adèle qui prépare activement la soirée. Notons d'ailleurs le fossé social évident marqué par le fait que c'est elle qui se trouve en cuisine, puis elle qui se charge de la vaisselle après que les convives ont quitté le lieu. Adèle est active dans la préparation de cette soirée lorsqu'Emma est davantage passive. La jeune femme a d'ailleurs préparé des pâtes bolognaises que son père avait pour habitude de lui faire lorsqu'elle était plus jeune. C'est un plat symbolique qui la relie directement à un souvenir familial. Adèle a misé sur la simplicité d'un plat avant tout convivial, et peu sophistiqué. Durant la soirée Emma parle d'art avec ses amies, quand Adèle, mal à l'aise, préfère s'occuper de servir ses convives, s'inquiète de savoir si son plat est apprécié et propose de resservir chacun dès que les assiettes se vident. C'est en effet « [...] la rencontre de deux milieux sociaux très différents, avec leurs codes tacites, leurs choix culinaires, leurs non-dits, leurs " champs du possible " aux angles plus ou moins ouverts⁷⁰ ». Sous le regard des autres, le

⁶⁹ Michel Chion, *Ecrire un scénario*, Edition des Cahiers du Cinéma, 2007, page 125.

⁷⁰ Arnaud Schwartz, « " La Vie d'Adèle ", violence de l'intime », *La Croix*, 2013, dernière consultation le 12/02/22, <https://www.la-croix.com/Culture/Cinema/La-vie-d-Adele-violence-de-l-intime-2013-10-08-1036694>.

malaise d'Adèle n'est que plus visible. En effet, elle n'est pas soumise aux regards des amis d'Emma, qui en vérité ne s'intéressent que très peu à elle, mais à son propre regard. Ces derniers se montrent cordiaux avec elle, la remercient pour son plat et ne semblent pas tenir compte de sa méconnaissance en art. C'est Adèle elle-même qui se rend compte qu'un fossé se creuse. L'écart social entre les deux jeunes femmes est notamment montré par une discussion entre Emma et ses amies sur les peintres Egon Schiele et Gustav Klimt. Adèle demande à l'une d'elles ce qu'elle fait dans la vie, ce à quoi celle-ci lui répond qu'elle écrit une thèse sur le peintre Egon Schiele⁷¹. Adèle réplique en affirmant ne pas connaître cet artiste. L'amie d'Emma se tourne alors directement vers cette dernière et lui demande : « Tu ne lui as pas parlé d'Egon Schiele ? » et ce sans même intégrer Adèle dans cet échange, mettant alors en exergue une certaine infantilisation à son égard. La discussion dévie ensuite sur les deux peintres, et Emma explique qu'elle préfère Klimt. Un débat s'amorce entre les deux femmes et Adèle est mise de côté. Elles sont filmées en champ contre/champ, Adèle et Emma d'un côté et les amies de cette dernière de l'autre. Notre attention en tant que spectateur se focalise donc sur cette opposition entre les deux jeunes femmes : Emma parle avec aisance, Adèle écoute. De plus, le fait qu'elles se trouvent au sein du même cadre accentue la façon dont Adèle est mise à l'écart de cette discussion qu'elle peine à comprendre, d'autant que la mise au point se fait généralement sur elle au détriment d'Emma, ce qui



Figures 37 et 38 : *La Vie d'Adèle*, A. Kechiche, 2013, de haut en bas, [01:50:58 à 01:51:15]

accentue naturellement notre regard sur la jeune femme. Adèle n'arrive pas à s'intégrer dans des conversations sur l'art car elle n'a pas les connaissances pour le faire, pour partager, pour argumenter. C'est alors que la nourriture intervient pour combler ce fossé : lorsqu'Adèle ne sait pas vers qui aller, vers qui se tourner, c'est sur le plat qu'elle se dirige, comme un dernier allié. On la voit alors resservir les invités plusieurs fois, s'inquiéter de savoir si tout le monde apprécie, et proposer du fromage. Quand Samir le personnage joué par Salim Kechiouche tente quelques minutes plus tard d'engager la conversation avec elle, c'est d'abord en s'intéressant au plat qu'elle a préparé. S'enchaînent alors quelques répliques entrecoupées de silences gênés de la part des deux personnages :

⁷¹ Egon Schiele (1890-1918) est un peintre Autrichien, dont Gustav Klimt (1862-1918) fût l'initiateur et le professeur. Nous pouvons mettre en relation cette discussion et la préférence qu'Emma porte à Klimt comme une métaphore de son personnage, elle-même initiatrice d'Adèle.

« Elles sont super bonnes tes pâtes », « J'adore la sauce », « Tu les as faites avec des tomates fraîches ? », « Ça va, c'est pas trop piquant ? ». S'en suit une conversation où chacun à leur tour les deux protagonistes se demandent quels métiers ils exercent dans la vie. Cette conversation en apparence banale dénote avec celle tenue par les amis d'Emma, beaucoup plus intime et privée, traitant de l'orgasme féminin et de sa représentation en peinture. L'opposition entre les deux groupes est aussi représentée par le prisme du cadrage qui les scinde en deux, Adèle et Samir étant filmés en champ contre/champ et isolés du reste des invités. On découvre à la fin de leur interaction qu'ils se trouvaient finalement à la même table que les amis d'Emma, alors que tout au long de la séquence ils étaient isolés par le cadrage. Emma et ses amis sont filmés en arrière-plan, la mise au point faite sur Adèle et Samir. Ce plan d'ensemble filmé avec une courte focale permet alors de les replacer au sein des amis d'Emma, tout en traduisant l'espace qui les sépare.



Figures 39, 40 et 41 : *La Vie d'Adèle*, A. Kechiche, 2013, de haut en bas, [01:56:25 à 01:56:42]

Dans *La Graine et le Mulet* l'écart social va se manifester à la fin du film, lors de la soirée d'ouverture du restaurant. La famille a convié les employés de la mairie de Sète. Cet écart était déjà visible lorsque Rym et Slimane s'étaient présentés à eux afin d'exposer leur projet de restaurant, mais il atteindra son paroxysme dans la séquence finale. Alors que les femmes s'affairent en cuisine à préparer la graine, Slimane s'occupe d'accueillir les convives à l'entrée de la péniche. Il circule entre les tables, serre quelques mains, remercie chacun d'être venu. Il arrive ensuite à la table où se trouve la fonctionnaire de mairie rencontrée au tout début de son projet. Au côté de l'adjoint au maire, elle le félicite chaleureusement. Après ces félicitations d'usage, les discussions reprennent entre les notables sans prendre en considération la présence de Slimane à leurs côtés. Cet écart est aussi marqué de façon évidente par sa posture, debout, alors que les convives sont assis à table. Cet écart social est aussi caractérisé par l'usage de la langue arabe. Emna Mrabet écrit à ce propos « [qu']ils parlent entre eux et, même lorsqu'ils s'adressent à Slimane, ce sont eux qui parlent de lui comme un tiers absent, tandis que lui garde le silence. A la fin de la scène, la femme de l'adjoint au maire trinque en disant " *Inch Allah* " avant d'ajouter : " Je crois que c'est comme ça qu'on dit chez vous ". Cette

dernière phrase établit une frontière entre un " chez vous " et un " chez nous ", renvoyant Slimane à ses origines et à son altérité, l'excluant encore davantage du groupe⁷² ». Il y a un véritable mépris de classe, ici signifié par la langue qui renvoie Slimane à un « chez lui » qui ne serait donc pas la ville de Sète, alors que c'est pourtant ici qu'il vit, qu'il a construit une famille et qu'il a travaillé durant des années. Paradoxalement cette première soirée au restaurant est ce qui va permettre de souder la famille, mais c'est aussi ce qui va achever de la séparer du reste de la communauté de Sète. Slimane et sa famille vont alors être perçus comme des personnes étrangères, étrangères à la ville et même au pays.

⁷² Emna Mrabet, *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche, prémisses et devenir*, op.cit., page 169.

Chapitre IV : Analyse de la séquence de discothèque dans *Mektoub My Love Canto Uno*

Après avoir évoqué l'aspect social engendré par les séquences de repas, penchons-nous maintenant sur le rituel de la « fête » à travers un exemple bien précis : la longue séquence de discothèque finale dans *Mektoub My Love Canto Uno*. Cette séquence étant extrêmement riche (notamment du point de vue de sa durée d'une vingtaine de minutes), nous en proposerons une analyse à travers plusieurs axes bien spécifiques nous permettant de rendre compte de l'émulation collective attachée à ce rituel festif.

Dans un premier temps nous nous pencherons sur le lieu de la discothèque en tant que tel, sur le dispositif technique mis en place pour filmer le groupe et la façon dont ce lieu clos peut permettre à certains protagonistes de bénéficier d'une certaine discrétion quant à leurs discussions. Puis nous évoquerons le regard qui semble être le point central de cette séquence. Comment se construit-il, comment signifier le regard entre plusieurs protagonistes, et comment Kechiche lui-même regarde ses personnages, et notamment les femmes ? Enfin, nous nous demanderons comment réussir à rendre compte du temps qui passe au sein de cette séquence, notamment grâce au rôle de la musique ?

IV.1 Dans la discothèque

IV.1.1 Un dispositif technique qui s'adapte au lieu et aux interprètes

Dans un entretien accordé à *Transfuge* à l'occasion de la sortie du film, Shaïm Boumedine explique que cette séquence a été « tournée en deux nuits. [...] Les prises étaient très longues si bien qu'on en oublie presque qu'on est en train de tourner⁷³ ». Ophélie Bau ajoute « [qu'] il y avait tellement de caméras qu'on ne les voyait plus⁷⁴ ». Filmer avec plusieurs caméras permet de capter plusieurs actions et interactions simultanément, de pouvoir les lier entre elles et de réécrire la séquence sur la table de montage. Ces différentes caméras participent à la construction d'une action par le biais de plusieurs angles de vue différents, et permettent de dynamiser une scène par plusieurs échelles de plan. Prenons un exemple précis au sein de la

séquence : Ophélie et Amin se trouvent sur la piste de danse et Camélia s'amuse à renverser son verre sur la jeune femme. Au montage, Kechiche construit sa scène par l'alternance d'un plan taille face aux personnages, et d'un autre filmé plus loin dans l'espace au milieu de la piste de danse, bien en retrait des trois protagonistes. Ainsi, la scène est rendue extrêmement vivante par la foule qui entoure les personnages et qui est montrée par le deuxième plan. Pour ce deuxième plan, le cadreur



Figures 42 et 43 : *Mektoub My Love Canto Uno, A.*, Kechiche, 2018, [02:36:07 à 02:36:12]

capte ce qui est loin de lui et nous donne à voir des individus partiellement cachés par le monde qui les entoure. Il y a là l'idée d'une certaine liberté de mouvement et d'une certaine spontanéité des acteurs, non soumis à un découpage précis. Leurs mouvements sont libres et peuvent être reconstruits au montage par ces deux angles de vue. Les acteurs – de façon générale - ne sont pas contraints par la présence d'une seule caméra. Ophélie Bau explique par ailleurs dans *Transfuge* que « Plus il y a de caméras, moins on les voit. S'il y avait une seule caméra, nous aurions été très conscients de sa présence⁷⁵ ».

⁷³ Ophélie Bau, Shaïm Boumedine, Lou Luttiau, propos recueillis par Jean-Christophe Ferrari, « Je n'ai pas de problème avec le corps, ni avec la sexualité, ni avec la sexualité au cinéma », *Transfuge*, n°118, avril 2018, page54.

⁷⁴ *Ibid.*

Cette liberté est aussi constitutive de l'utilisation de caméras à l'épaule. D'une part, avec une caméra épaule les questions de raccords au montage se posent moins, ce qui facilite le montage des plans entre eux pour une séquence de cette ampleur. De plus, les cadres peuvent suivre aisément les acteurs et leurs danses. A ce propos, Ophélie Bau explique que

« les danses n'étaient pas chorégraphiées en amont, mais complètement improvisées. Même celles où nous dansons à plusieurs⁷⁶ », ce qui démontre que les cadres doivent toujours être sur le qui-vive, au plus près des acteurs et actrices. Le cadre technique tout entier se soumet alors à l'acteur et au lieu ; un endroit fermé rempli par la foule, où l'espace peut parfois manquer pour circuler, et où les cadres doivent pouvoir être les plus mobiles possible.

IV.1.2 Montrer ce qui ne doit pas être vu

Dans cette séquence, les personnages communiquent entre eux très largement à propos de sujets souvent privés et intimes. La discothèque offre une discrétion aux personnages, d'autant que la musique permet de camoufler leurs discussions. Cette séquence permet donc de mettre en exergue des rapprochements entre chacun et chacune, des jeux de regards, des danses... Le nombre de personnages présents dans cet espace clos renforce l'idée qu'ils peuvent interagir plus librement car ils sont – en quelques sortes – cachés par la foule. A l'occasion de la sortie en salles du film, Luc Chessel expliquait dans *Libération* « [qu'on] voit que le grand dispositif de liberté totale que le film met en place [...] est une machine à produire de l'insu, à retrouver du secret là où il est partout étalé, visible. Ils [les acteurs] sont filmés à leur insu, moins celui des acteurs que celui des personnages, admirables et qui savent ce qu'ils sont en train de vivre⁷⁷ ». Ces interactions reposent sur ce qui doit être caché, ne doit pas être vu, comme lorsque Tony tente d'embrasser Ophélie au bar alors que leur relation est sensée rester confidentielle. Kechiche filme leur discussion avec une caméra en courte focale, accentuant alors une certaine profondeur de champ. Il se tient loin d'eux, en retrait, les laissant s'exprimer

⁷⁵ Ophélie Bau, Shaïm Boumédine, Lou Luttau, propos recueillis par Jean-Christophe Ferrari, « Je n'ai pas de problème avec le corps, ni avec la sexualité, ni avec la sexualité au cinéma », *op.cit.*, page 52.

⁷⁶ *Ibid.*, page 54.

⁷⁷ Luc Chessel, « " Mektoub, my love ", l'été retrouvé », *Libération*, 2018, dernière consultation le 22/04/22, https://www.liberation.fr/cinema/2018/03/20/mektoub-my-love-l-ete-retrouve_1637679/.

dans un cadre libre. D'autres personnages passent devant le cadre, renforçant encore cette idée que Kechiche saisit à distance une discussion privée et intime. Le champ est notamment coupé par un individu qui danse. Il y a l'idée d'un certain voyeurisme exacerbé par la façon dont le plan est filmé, comme si on cherchait à nous en montrer le plus possible, au loin. Tony se penche vers Ophélie : « Il n'y a personne qui regarde », ce à quoi elle lui répond « Si, il y a plein de monde. Il y a Céline derrière toi. Il y a Amin qui nous regarde ».



Figures 44 et 45 : *Mektoub My Love Canto Uno*, A. Kechiche, 2018, de haut en bas, [02:30:15 à 02:30:20]

La musique assourdissante permet également aux deux protagonistes de garder leur discussion à l'abri des écoutes indiscrettes. La scène est ensuite coupée par un plan d'insert d'Amin les observant en contre/champ. Ce regard est créé au montage. Il voit ce que nous voyons, et le montage de la séquence ne cesse de nous le rappeler avec les inserts sur son visage.

Plus tard dans la séquence, Céline apparaît au bar aux côtés de Tony et d'Ophélie. Ils discutent brièvement ensemble puis elle repart, laissant à nouveau les deux amants seuls. Tony demande ensuite à Ophélie en parlant de Céline : « Pourquoi tu la chauffes pas ? [...] Il n'y a personne qui vous regarde ». Tony ne veut pas que le rapprochement entre Ophélie et Céline reste secret, il souhaite qu'il soit vu de tous, peut-être pour lui-même profiter du spectacle. Mais comme il le dit si bien personne ne les regarde, renforçant l'idée que la foule permet de protéger les interactions entre chacun et chacune. Ils s'embrassent alors et se laissent aller à de plus amples rapprochements. L'idée de montrer ce qui ne doit pas être vu est aussi présente au sein même de la façon de filmer. Plus tôt dans la séquence, Tony force Amin et une touriste étrangère qu'ils viennent de rencontrer à s'embrasser. Au montage, la scène est construite avec deux plans, chacun filmés de deux angles différents. Pour le premier plan, le cadreur est situé derrière les personnages. Il se fraye un chemin, les suit, et se déplace sur le côté pour pouvoir filmer leurs visages. La caméra tourne - littéralement - autour du petit groupe, et donne l'impression que le cadreur cherche à trouver sa place auprès d'eux pour avoir leurs visages dans le champ. Il est au plus près de l'action. Le cadreur s'adapte à leurs positions et pas le contraire. Concernant le

Figures 46 et 47 : *Mektoub My Love Canto Uno*, A. Kechiche, 2018, de gauche à droite, [02:22:54 à 02:23:04]



second plan (filmé par une seconde caméra), il se trouve cette fois face aux personnages. Au montage, l'alternance de ces deux plans permet de dynamiser la scène et de rendre compte de façon plus détaillée de l'action qui a lieu. Camélia arrive ensuite et s'interroge devant le petit groupe « Qu'est-ce qu'il y a ? », Amin lui répond en riant « Non rien... ». Camélia n'a rien vu. Ils ne se voient pas entre eux, mais nous spectateurs voyons tout. L'enjeu de cette séquence est justement de nous donner à voir ce que les personnages ne perçoivent pas entre eux. Nous avons accès à toutes leurs interactions simultanément, comme si Kechiche cherchait à nous en montrer le plus possible, grâce au dispositif technique en constante mobilité.

IV.2 Regards

IV.2.1 Le regard d'Amin

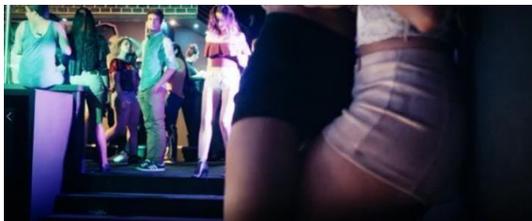
En guise d'introduction, souvenons-nous que l'on peut distinguer « [...] trois types de regards qui prennent de l'importance en conjonction avec l'expérience cinématographique : le regard de la caméra vers l'action, le regard du spectateur vers l'écran, et, enfin, les regards mutuels des personnages intra-diégétique⁷⁸ ». Rappelons que le film repose entièrement sur le regard d'Amin. C'est d'ailleurs par ses yeux que Kechiche nous donne à voir la relation cachée entre Tony et Ophélie lors de la toute première séquence du film, et c'est à nouveau son regard qui est mis en exergue lorsqu'il observe cette dernière sur la plage. Dans cette séquence de discothèque, le regard d'Amin nous accompagne du début à la fin. C'est avec lui que l'on pénètre dans cet espace et que l'on en sort. Kechiche le filme caméra à l'épaule se frayer un chemin au milieu des autres fêtards. Puis, un deuxième plan appuie à nouveau son regard sur l'espace rempli de monde. Par un panoramique Kechiche nous présente le lieu, puis, grâce un mouvement de caméra sur la gauche, recentre son axe sur le regard d'Amin. A la fin de la séquence, c'est à nouveau avec son regard que l'on quitte la discothèque. La caméra le suit en plan-épaule marchant autour de la piste de danse, seul dans le cadre, à l'écart du groupe. Lui le « [...] personnage à part. Il refuse les avances sans le dire, se contente de tourner autour des corps sans y toucher, se protégeant derrière un grand sourire. [...] il est un observateur

⁷⁸ Thomas Elsaesser et Malte Hagener, *Le Cinéma et les sens*, collection « Le Spectaculaire », Presses Universitaires de Rennes, 2011, page 110.

passif [...]»⁷⁹ ». Durant cette séquence c'est donc Amin le regard central : il observe ses amis danser, son cousin draguer et embrasser des vacancières, quand lui reste observateur, en retrait. Il symbolise aussi le regard du cinéaste qui observe le collectif à distance, puis dépeint ce qu'il voit. Par-là, Amin est « [l']Alter ego de Kechiche, relais essentiel à la réussite de son dispositif (voyeur et " voyant ")⁸⁰ », et c'est ce que le reste de la séquence va achever de nous faire voir.

IV.2.2 Le regard d'Amin vers Ophélie

Une deuxième question se pose désormais. Si Amin est un observateur, comment mettre en scène ce regard ? Comment montrer au spectateur qu'il regarde inlassablement Ophélie sa meilleure amie ? Comment créer ce regard au sein de la séquence ? De deux façons au moins. Soit au sein même du plan où l'on voit clairement Amin regarder Ophélie, soit par la création d'un champ/contrechamp au montage, où l'association de leurs deux visages nous impose l'idée du regard. Celui d'Amin est très souvent dirigé vers son amie Ophélie. Extravertie, elle danse, et lui l'observe en retrait. Ce regard existe donc parfois au sein du plan. C'est le cas avec un plan précis en toute fin de séquence, lorsqu'Ophélie et Céline dansent ensemble, et qu'Amin les regarde. Ce plan est filmé avec une courte focale permettant une grande profondeur de



Figures 48 et 49 : *Mektoub My Love Canto Uno*, A. Kechiche, 2018, de haut en bas, [02:38:50 à 02:39:02]

champ. Au début, la mise au point est faite sur Amin, présent en arrière-plan et regardant les deux jeunes femmes danser au premier plan. Notre regard se focalise alors naturellement sur lui. Puis Kechiche remonte sa caméra jusqu'à leurs visages et la mise au point se fait sur elles, et c'est désormais Amin qui passe en arrière-plan. Nous portons désormais notre attention sur les jeunes femmes, tout comme le protagoniste principal qui continue de les observer inlassablement.

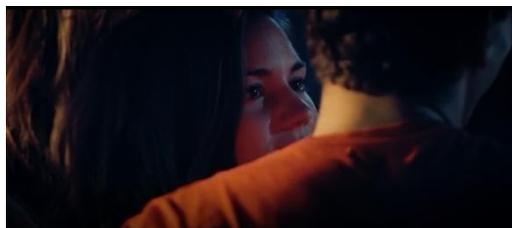
⁷⁹ Marcos Uzual, « Avec " Mektoub My Love ", Abdellatif Kechiche éclabousse la Mostra », *Libération*, 2017, dernière consultation le 22/04/22, https://www.liberation.fr/cinema/2017/09/08/avec-mektoub-my-love-abdellatif-kechiche-eclabousse-la-mostra_1594949/.

⁸⁰ Camille Nevers, « Ciné / " Mektoub My Love ", chaleurs d'été », *Libération*, 2018, dernière consultation le 22/04/22, https://www.liberation.fr/cinema/2018/12/21/cine-mektoub-my-love-chaleurs-d-ete_1699232/.

Le regard d'Amin est présent au sein même du plan, il les regarde réellement durant l'action, et ce regard ne résulte pas d'une construction au montage.

Mais, le regard d'Amin sur Ophélie résulte souvent de ce deuxième cas, c'est-à-dire d'une construction au montage où se succèdent deux plans. Comme l'explique Emmanuelle Jay dans son ouvrage *Le montage, technique et esthétique*, « [...] monter des regards c'est finalement l'art de mettre en lien des événements, des actions, des émotions qui sont séparés à l'état de rushes mais qui deviennent liés par le montage⁸¹ ». Prenons un exemple précis au sein de la séquence : le petit groupe est accoudé au bar et commande à boire. Amin de son côté est légèrement en retrait, aux côtés de la touriste étrangère que son cousin Tony vient de lui présenter. Elle lui pose quelques questions et semble intéressée par lui, mais leur interaction est entrecoupée de quelques silences gênés. L'intérêt de la touriste pour Amin ne semble pas réciproque, l'indifférence de celui-ci étant marquée par son regard fuyant. C'est alors que son regard s'échappe vers sa gauche et qu'un plan d'Ophélie apparaît en contre/champ. Elle est filmée en gros plan, légèrement cachée par d'autres

personnages devant elle. Elle ne sait pas qu'elle est regardée par Amin. En réalité, elle ne l'est pas directement. Car Amin (ou plutôt ici l'acteur Shaïn Boumédine) ne la regarde sûrement pas au sein de l'action, son regard résulte d'une construction des deux plans au montage. Cette construction d'une interaction par le regard est récurrente au sein de la séquence, et elle rend compte du désir d'Amin pour Ophélie. Lorsqu'Ophélie danse (en situation d'activité, donc) Amin la regarde, passif, et son



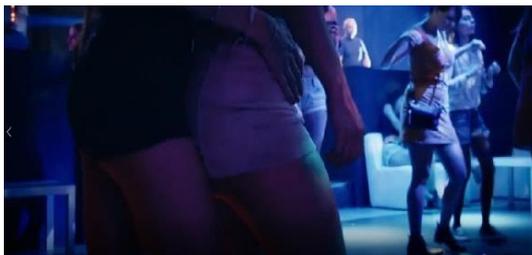
Figures 50 et 51 : *Mektoub My Love Canto Uno*, A. Kechiche, 2018, de haut en bas, [02:22:34 à 02:22:36]

regard se construit par un champ contre/champ au montage. Ce désir est justement accentué par les danses d'Ophélie et la façon dont celles-ci sont filmées, reflétant par ailleurs le désir du réalisateur, ses choix de direction et de mise en scène, et donc le propre regard de Kechiche sur elle.

⁸¹ Emmanuelle Jay, « *Le montage, technique et esthétique : fiction, documentaire, série, nouvelles écritures* », collection « Focus Cinéma », Armand Colin, page 105.

IV.2.3 Un regard de désir sur les femmes

Cette séquence de discothèque fonctionne donc aussi sur le désir éprouvé par le personnage principal. Le regard d'Amin devient intrinsèquement lié au regard du spectateur. On voit la même chose que lui, et d'une certaine façon on éprouve le même désir que lui. Cela fonctionne d'abord par l'espace clos qui contraint les corps à se toucher, puis cela fonctionne par la façon dont Kechiche choisit de filmer ces corps, de les rendre désirables. Il faut ainsi noter la création d'un regard de désir par la façon dont les femmes sont filmées, qui constitue à la fois le regard du spectateur et celui d'Amin. Très souvent, Kechiche filme leurs poitrines ou leurs fesses, et délaisse leurs visages. Cette caméra objectifie ces femmes comme étant uniquement des corps en mouvement, et non plus comme des personnages en tant que tels. La



Figures 52, 53 et 54 : *Mektoub My Love Canto Uno*,
A. Kechiche, 2018, de haut en bas, [02:39:08 à
02:39:52]

scène de danse finale entre Ophélie et Céline fonctionne justement sur un certain désir pour ces personnages. La scène est découpée en plusieurs échelles de plan : d'abord un gros plan, où la caméra, au plus près des personnages, filme leur baiser (plan qui a été rajouté au montage), puis en caméra épaule de façon très dynamique, qui tourne autour des personnages et se rapproche d'eux. Enfin, cette caméra s'arrête à hauteur de leurs fesses, et les filme au plus proche pendant de longues secondes. Quand elles dansent, leur visage n'est plus filmé, elles ne sont représentées que par le prisme de leur corps et n'existent plus en tant que personnages. A nouveau, la scène est coupée par un plan d'insert d'Amin, symbolisant par ce contre/champ son regard, voyeur comme nous de ces corps en mouvement.

Le cadrage suscite le désir du spectateur, autant que celui d'Amin. C'est ainsi que, plus tard dans la séquence, Camélia et Ophélie sont filmées en train de danser en contre-plongée, mettant en avant les courbes de leurs corps, leurs visages hors-cadre. La caméra épaule traduit aussi cette sensualité et permet aux cadreur de les suivre au plus près. Chaque femme est objectifiée ainsi alors que ce n'est pas le cas pour les hommes, quasiment jamais filmés en train de danser. Ils observent, et comme Amin restent passifs face aux femmes, actives, le corps toujours en

mouvement. « [...] La répartition des rôles est passablement genrée : les filles dansent, les hommes reluquent. Les actrices offrent leurs formes en pâtures à la caméra, qui les dévore du regard⁸² ». Par ses choix de mise en scène, Kechiche nous oblige à les observer d'une certaine façon, et par là met en exergue son propre regard sur elles, un regard de désir d'un homme sur des femmes.

IV.3 Signifier le temps qui passe

IV.3.1 Rendre compte d'une certaine durée

L'enjeu de cette séquence est de construire celle-ci sur une certaine durée, et de faire ressentir au spectateur l'écoulement du temps. Premièrement, cela est possible par l'évolution des personnages présents au sein de l'espace filmique. Dès le deuxième plan du film, lorsque Tony et Ophélie sont sur la piste de danse, ils rencontrent une touriste étrangère avec laquelle ils discutent brièvement. Plus tard, on la retrouvera bien intégrée au petit groupe, en train de danser avec Amin, puis de rigoler aux côtés de Tony ; ce qui démontre le temps passé et que la jeune femme a été intégrée au groupe le temps d'une soirée. Son personnage a évolué dans l'espace filmique, du statut d'inconnue elle est devenue une copine avec laquelle on danse toute la nuit. L'action qui avance est symbolisée globalement par les personnages qui circulent entre eux, comme lorsque Céline danse avec Amin, puis avec Ophélie à la fin de la séquence. Le mouvement de chacun, de façon plus générale, tend à montrer l'écoulement du temps.

L'alternance des scènes de discussions (souvent au bar) avec les scènes de danse permet d'alterner entre différents rythmes, et elles proposent deux sortes d'approches, deux types d'expériences spectatrices : les scènes de danse montrent ce qui est de l'ordre du sensoriel, ce qui se ressent plus qu'il ne se comprend. Les scènes de discussion font appel à notre écoute et davantage à notre attention sur ce qui est dit. Ainsi, il y a deux regards différents sur la séquence qui se croisent, et qui parviennent à créer une sorte d'évolution sur la durée de celle-ci. Cette séquence propose donc deux types d'approches calquées sur deux types de rythmes : un rythme passif à l'observation des personnages qui dansent, et un rythme actif à l'écoute et la compréhension de leurs discussions.

⁸² François Bégaudeau, « La lumière et c'est tout », *Transfuge*, n°118, avril 2018, page 47.

Par-là, ces deux rythmes participent à montrer l'écoulement du temps, comme dans une véritable discothèque où chacun irait danser, puis se dirigerait vers le bar pour discuter, pour enfin retourner sur la piste de danse. L'alternance de ces scènes met en exergue une durée propre à ce genre de soirée ; les mouvements perpétuels des personnages et leurs diverses « activités » renforcent l'idée que le temps s'écoule.

VI.3.2 La musique, fil conducteur de la séquence

En lien avec ce que nous avons dit plus haut, les différentes musiques contribuent elles aussi à percevoir une durée. Les musiques qui se succèdent participent à construire des actions distinctes, parallèles, ayant lieu sur une même temporalité, qui unifient l'ensemble de la séquence. Elles peuvent changer un rythme, ou au contraire irriguer, unifier une scène, notamment une scène de danse. Une dizaine de musiques se succèdent durant la séquence. Sur une seule musique, plusieurs actions peuvent avoir lieu simultanément. Par exemple, Amin Ophélie et Camélia se trouvent sur la piste de danse et en montage alterné on voit Tony commander à boire avec les touristes étrangères au bar. Ainsi, la musique unifie l'ensemble et elle lie les actions des différents personnages, car on comprend que sur une même temporalité plusieurs actions ont lieu simultanément. Puis, quelques secondes plus tard, on entend une musique différente et on revient à Tony, toujours au bar avec les touristes, qui viennent de se faire servir. Ce changement de musique induit la durée écoulée entre deux actions. La musique sert ainsi d'ellipse, elle permet de pouvoir sauter d'une scène à une autre. Prenons un autre exemple précis au sein de la séquence : Tony et Ophélie sont tous les deux au bar en train de discuter, puis la musique change brutalement au moment où autre plan apparaît : on voit Ophélie aux côtés d'Amin et de Camélia sur la piste de danse, pendant que débute la chanson *You Make me feel (mighty real)*⁸³. L'alternance (voire la coupe brutale au montage de deux rythmes bien différents) entre les deux musiques et les deux plans permet de changer le rythme : Tony et Ophélie au bar discutent et sont filmés en plan taille avec une caméra épaupe plutôt

⁸³ Chanson écrite par Sylvester James en 1977 et reprise par Jimmy Somerville en 1989.

fixe, puis le plan suivant, beaucoup plus mobile, nous donne à voir les personnages en train de danser ; ce plan bascule ensuite en contre-plongée lorsque Camélia monte sur le podium. Cette ellipse musicale nous emmène vers une autre scène, un autre rythme. Cette « cassure » nous signifie alors que l'on perd la linéarité de ce qui fait une même durée, un rythme uni. La séquence nous emmène d'une discussion vers une danse, donc deux scènes aux rythmes presque opposés, et la musique achève de couper ces deux scènes entre elles.



Figures 55 et 56 : *Mektoub My Love Canto Uno*, A. Kechiche, 2018, de haut en bas, [02:32:00 à 02:32:10]

Voyons maintenant comment, à l'inverse, une musique peut parfois unifier l'ensemble d'une scène. Comme l'explique Michel Chion dans son ouvrage *La musique au cinéma*, « Si l'on considère qu'un film est à la base un ensemble d'éléments circulants qui, grâce à la nature rythmique du cinéma, peuvent passer du son dans l'image, du réel dans l'imaginaire, la musique apparaît alors comme un matériau privilégié dans cette circulation⁸⁴ ». Il rajoute plus loin que « le thème musical de chanson, en particulier, [...] incarne au cinéma l'élément circulatoire par excellence [...] comme un élément d'unification et d'irrigation⁸⁵ ». La musique irriguerait donc le film et pourrait le plonger dans une certaine unité. Une unité du rythme pourrait aussi se créer par le montage des plans, et le tempo de la musique. Plus tard dans la séquence, Kechiche nous donne à voir deux plans de Camélia et Céline, montés l'un à la suite de l'autre, qui dansent chacune dans deux cadres différents. Ce sont deux plans qui se répondent, se font face, avec



Figures 57 et 58 : *Mektoub My Love Canto Uno*, A. Kechiche, 2018, de haut en bas, [02:25:58 à 02:26:08]

des corps en mouvement en rythme avec le tempo répétitif de la musique électronique. La musique permet ainsi de lier plusieurs personnages qui ne se trouvent pas au sein du même cadre. Elle crée une certaine linéarité. Il y a une symétrie entre la durée du plan, le mouvement des personnages et le rythme de la musique qui unifient et -reprenant le terme de Chion – irriguent l'ensemble, On retrouve cette même idée lors de la scène de danse sur la chanson *You Make me feel Mighty Real*.

⁸⁴ Michel Chion, *La musique au cinéma*, Fayard, 1995, page 214.

⁸⁵ *Ibid*, page 215.

Cette scène se construit au montage avec l'alternance de plusieurs échelles de plans et différents angles de prises vue. Tout le groupe d'amis est présent au sein de la scène, reliés entre eux par ces différents plans qui la composent. C'est la musique qui structure l'ensemble par sa mélodie et sa façon de découper les plans. Cela est aussi renforcé par les mouvements des personnages qui bougent en rythme. L'ajout de ces plans accordés au rythme de la musique et les mouvements des personnages créent une sorte de « musique commune », un rythme identique et continu, qui complète celui de la musique déjà existante et forment entre eux un tout commun.

PARTIE 3 :
Quand le collectif domine l'individu

Chapitre V : Le poids de la langue

Dans cette dernière partie nous verrons que le groupe peut bien souvent dominer l'individu de plusieurs façons différentes, et que cette énergie collective peut être écrasante pour le personnage seul.

Dans un premier temps, nous nous concentrerons sur le poids et l'usage de la langue parfois utilisée par le groupe pour contraindre et dominer l'individu.

V.1 Asseoir son autorité par la langue : l'exemple des fonctionnaires de mairie dans *La Graine et le Mulet*

Dans cette première sous-partie nous verrons la façon dont les institutions publiques, qui représentent une certaine forme d'autorité, utilisent la langue pour dominer les individus. Il sera question du cas des fonctionnaires de mairie de la ville de Sète, chargés de recevoir le projet de restaurant de Rym et Slimane ; une longue séquence leur est consacrée au milieu du film. Cette séquence est composée de trois scènes où les deux personnages rencontrent successivement trois employés de mairie différents. D'une durée d'une quinzaine de minutes, elle marque une séparation entre le monde administratif et les attentes des principaux protagonistes. L'utilisation de la langue y est importante car elle permet de montrer le mépris de classe auquel Rym et Slimane sont soumis. Les amis de ce dernier, attablés à la terrasse de l'hôtel de sa nouvelle compagne s'exclament d'ailleurs, plus tôt dans le film, à propos de son projet de restaurant : « De toute façon pour eux [les employés de mairie], du moment que c'est pas une mosquée le projet va être retenu », soulignant déjà la nature de leurs relations avec ces institutions publiques.

Dans un premier temps, quelques mots sur la mise en scène qui permet de mettre en lumière cet écart social lors de la rencontre avec la première fonctionnaire. Au début de cette entrevue avec l'une des adjointes au maire, lorsque Slimane et Rym arrivent dans son bureau, elle ne se lève pas pour les accueillir, ce qui met en avant une certaine indifférence. Cette rencontre est filmée en champ contre/champ ce qui permet de signaler une distance entre l'employée de mairie et ses deux interlocuteurs (voir les trois photogrammes à la page suivante). Cette distance est aussi symbolisée par son bureau, marqueur du pouvoir institutionnel, qui sépare les trois personnages au sein du cadre, et l'installe comme détentrice de ce pouvoir. La frontière administrative entre eux est donc déjà préétablie, mais elle est confirmée par la façon dont la langue est utilisée.



Figures 59, 60 et 61 : *La Graine et le Mulet*, A. Kechiche, 2007, de gauche à droite [00:59:25 à 1:06:05]

La séquence débute par la fonctionnaire s'adressant ainsi à Slimane : « Qu'est-ce qu'il nous arrive Monsieur Beji ? », le « nous » rendant cette tournure de phrase très infantilisante. S'en suit un long silence où la femme lit attentivement le dossier qui contient le projet rédigé par Rym et Slimane. Ce silence crée à nouveau une barrière entre deux mondes, entre les institutions et les deux personnages, soumis à la lecture du dossier par la fonctionnaire. Lorsque Rym s'excuse à propos des fautes d'orthographe, elle ne trouve rien d'autre à répondre que « Je vois », un sourire aux lèvres, rendant cette situation particulièrement gênante pour la jeune femme. La parole est spontanément prise par Rym. Elle a les mots pour tenter de défendre ce projet. Slimane reste en retrait, des plans d'insert de son visage, (le corps courbé et silencieux l'excluant du cadre), marquent sa difficulté à s'exprimer face aux questions incessantes de la fonctionnaire sur les démarches financières, auxquelles ni lui, ni Rym ne sont visiblement préparés. La jeune femme semble bien plus à l'aise lorsqu'il s'agit de défendre son projet sur des questions plus personnelles – et secondaires – comme celles de la carte du restaurant, ou encore la possibilité de louer la péniche pour des fêtes, des mariages, ou pour le mois du Ramadan, expliquant alors (d'une voix qui se fait de plus en plus basse, comme si elle n'osait pas le dire) qu'il manque des « choses pour notre communauté » dans la ville. La fonctionnaire répond à nouveau « Je vois », et se tourne directement vers Slimane, marquant alors son désintérêt pour ce que vient d'énoncer Rym. Ce désintérêt montre alors que l'employée de mairie se concentre davantage sur des questions d'ordre économiques et primordiales à l'avancée de projet. Rym semble parler davantage avec son cœur, se référant en premier lieu à des envies personnelles traduisant alors une certaine naïveté face à l'ampleur du projet. C'est alors l'opposition entre deux mondes : les institutions publiques leur réclamant des « devis sérieux, établis » comme ce que demande la fonctionnaire, face à des personnages plus candides, peu conscients des enjeux économiques.

Cette première scène se termine par la fonctionnaire ajoutant à l'attention de Rym « Ecoutez mademoiselle je veux bien, mais peut-être que je n'ai pas assez d'imagination pour spéculer sur ce projet-là ». Accentuant son ton sur « ce », elle marque à nouveau une certaine forme de mépris sur « ce » projet, qu'elle juge par la même occasion comme trop bancal.

Rym et Slimane se dirigent ensuite vers un deuxième fonctionnaire, et le mépris dont il fait preuve à leur égard est encore plus marqué. Kechiche le dépeint comme un personnage pressé, réglant des affaires avec sa secrétaire, et ne daignant pas répondre lorsque Rym lui adresse un « Bonjour ». Il ne les reçoit que trois minutes, (la scène étant filmée en temps réel), et cela debout entre les quatre murs de son bureau. Sa grande taille achève de les dominer physiquement. A nouveau, chaque personnage se trouve isolé au sein du cadre comme dans la scène précédente. La conversation est brève, le fonctionnaire ayant oublié leur rendez-vous et semble pressé. Encore une fois, c'est Rym qui se charge d'expliquer le projet, qui prend le relais de la parole de Slimane.

L'adjoint au maire décide du rythme de conversation, car c'est lui qui pose les questions, des questions rapides dont il n'écoute pas les réponses. Il leur dit « Je vois qu'il vous faut un prêt bancaire. Vous l'avez ? Vous l'avez pas ? » Cette épanaphore⁸⁶ écrase les protagonistes, car il les assaille de questions sans même leur laisser le temps de s'exprimer, sans les écouter, au mépris de leur parole. Il parle bien plus qu'il ne les écoute, maniant les mots avec aisance face à Slimane et Rym, silencieux. Alors que Rym et Slimane quittent les lieux (Kechiche les filme de dos dans le couloir), l'adjoint au maire s'adresse en hors champ à sa secrétaire : « Il faudra veiller à ce qu'ils ramènent tous les documents que je leur ai demandé [...] s'ils n'ont pas de prêt je ne sais pas où va aller leur affaire ». Cette phrase achève de les infantiliser, en les soupçonnant d'être incapables de se souvenir des documents à fournir, et en donnant implicitement l'ordre à sa secrétaire d'y penser pour eux.

La troisième scène participe également à symboliser cet écart social par son cadrage qui emprisonne encore plus les personnages. Ils sont filmés en gros plans, la caméra au plus proche de leurs peaux, et à nouveau Rym et Slimane sont isolés au sein de l'espace. Cette fois, ils se retrouvent dans une pièce avec une nouvelle fonctionnaire de mairie, et aucune lumière naturelle ne filtre, rendant l'ambiance anxiogène. La mise en scène se fait de plus en plus oppressante, l'espace manque autour des visages des protagonistes. Le projet de Slimane et de Rym semble de plus en plus compromis et de plus en plus compliqué à mettre en œuvre, les employés de mairie devant eux multipliant les obstacles. Un piège semble se refermer sur Slimane et Rym, soumis à ces forces administratives qu'ils ne parviennent pas à satisfaire. L'autorité s'exprime à nouveau à travers la parole de la fonctionnaire. Elle débute son discours par : « Moi, je vous préviens ». Avec cette formulation elle les infantilise, les menace presque,

⁸⁶ Figure de style qui consiste à répéter une même formule au début d'une ou plusieurs phrases consécutives.

d'un ton supérieur. A l'inverse des deux premières scènes où Rym prenait la parole et tentait de se défendre, elle reste ici silencieuse et impuissante face au monologue de la fonctionnaire. Cette dernière s'adresse enfin à eux en déclarant « Vous comprenez ce que je veux vous dire ? » sans même attendre leur réponse. L'écart entre deux classes sociales distinctes est à nouveau mis en lumière lorsque l'employée de mairie explique que « Nous, de toute façon, de notre côté, c'est la législation française, et on ne peut pas y déroger. C'est comme ça. Est-ce que vous m'avez bien comprise ? ». Elle se met du côté de l'Etat Français en utilisant le pronom « nous », et une barrière définitive se crée ensuite lorsqu'elle rajoute « de notre côté », symbolisant son côté, l'Etat Français, face au leur, qui ne serait donc pas incarné par ce pays. Sans égards pour la singularité de leur situation humaine, elle les ramène à la réalité économique et juridique à laquelle leur projet ne répond pas.

Cette confrontation entre deux classes sociales est à nouveau visible lors de la dernière grande séquence au restaurant. Les fonctionnaires de la ville ont tous été conviés. A nouveau la frontière entre ces personnages se fait sentir, d'abord par le fait que la toute première notable arrive en voiture aux vitres teintées, la plupart des autres convives étant venus à pied. Plus tard, les fonctionnaires se retrouvent à table tous ensemble. Evitant de se mélanger aux autres convives, ils restent entre eux. Mais c'est une fois de plus par l'utilisation de la parole que cet écart entre deux classes sociales va être à nouveau mis en lumière au sein de cette scène. Slimane est invité à se présenter à leur table. Kechiche choisit de les filmer en caméra à l'épaule, en circulant autour des visages des convives, et en excluant Slimane du cadre. La fonctionnaire de la première scène se tourne enfin vers lui et le définit comme un « exemple de mérite, de persévérance ». L'adjoint au maire se tourne alors vers elle et s'exclame en la regardant : « Une aventure humaine », ce à quoi elle lui répond « Ah oui, une très belle aventure humaine monsieur Béji » toujours face à son collègue et uniquement vers lui, sans daigner regarder Slimane dans les yeux. Une interaction a alors lieu seulement entre eux et Slimane est à nouveau exclu. Après quelques secondes de congratulations elle tourne la lumière vers elle en s'exclamant : « Vous vous souvenez quand vous êtes venu me trouver à la banque [...] personnellement je n'aurai pas parié un sou dessus ». A nouveau le voilà exclu, d'autant qu'il est toujours debout et donc physiquement en retrait. La fonctionnaire de mairie félicite Slimane mais en s'octroyant une forme de mérite, comme si c'était grâce à elle que ce projet avait pu aboutir. Enfin, les notables tentent d'exprimer un « Inch'Allah » collectif en forme de soutien à Slimane, sans même savoir ce que cela signifie et en se targuant de ne pas avoir l'accent pour l'exprimer correctement. Malgré cette condescendance, cette marque de soutien paraît sincère

de la part des fonctionnaires de mairie. On peut clairement l'opposer à l'expression d'un racisme perceptible un peu plus loin dans la séquence lorsque deux restaurateurs discutent entre eux du projet de Slimane et s'exclament à voix basse : « Moi, je vais pas suivre quelqu'un qui n'est pas de chez nous », à nouveau établissant une frontière entre chez Slimane (qui viendrait donc « d'ailleurs ») et chez eux.

V.2 Le conflit : domination de l'individu par le collectif d'amis

Dans un second temps, voyons comment les personnages, ici les adolescents, s'expriment durant le conflit, et comment le groupe assure sa domination sur autrui par le biais de la langue. En guise d'introduction, Erving Goffman explique dans le deuxième tome de *La mise en scène de la vie quotidienne* qu'il existe plusieurs types de violation du moi⁸⁷, autrement dit ce qui peut bousculer, voire dominer ma personne, mon individualité. Il en dénombre six et compte parmi elles ce qu'il nomme les « adresses verbales » définies ainsi : « [...] quand, par exemple, des inférieurs élèvent le ton, ou quand un individu se permet des remarques croisées avec d'autres personnes avec lesquelles il ne mène pas une conversation ratifiée⁸⁸ ». C'est ce que nous allons évoquer dans cette seconde sous-partie, la façon dont l'individu peut être dominé par le groupe, ici dans le cadre d'un conflit où le poids des mots est très important.

Dans *L'Esquive*, le personnage de Krimo est construit en opposition à ses amis, aux autres collégiens. Il est timide, réservé, presque mutique, et observe plus qu'il ne s'exprime. La toute première séquence du film caractérise parfaitement le jeune garçon. Son groupe d'amis est filmé pendant une effervescence verbale, on les entend insulter d'autres collégiens d'une cité voisine, accusés d'avoir volé des affaires de l'un d'entre eux. « Je vais les niquer ces fils de pute », s'exclame l'un d'eux, « Le premier qu'on voit on le baise sa mère » s'écrit un autre. Kechiche filme les personnages au plus près, en gros plan. Mobile, la caméra épaulée suit les joutes verbales entre les personnages, au plus près de leurs visages, ne laissant pas circuler l'air.

⁸⁷ Goffman considère qu'on dispose tous d'un « territoire » personnel, intrinsèquement lié à sa personne et son intégrité. Par exemple, je marche dans la rue d'un point A à un point B. Si je me fais importuner par autrui au beau milieu de mon trajet, mon « territoire » vient alors d'être transgressé.

⁸⁸ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, Tome 2 Les relations en public, op.cit.*, page 59.

Les insultes pleuvent, on parle d'aller directement dans l'autre cité retrouver les voleurs. Les garçons s'expriment les uns après les autres, les mots s'enchaînent, les mêmes insultes reviennent à de nombreuses reprises. Krimo arrive ensuite. Son nom est d'abord cité en hors champ et l'un des garçons s'exclame « Eh, j'espère lui il va pas faire sa putain », mettant déjà en avant une différence entre lui et eux, eux qui seraient prêts à aller se battre dans la cité voisine pour rendre justice à l'un des leurs, et Krimo qui potentiellement refuserait. Il arrive au sein du petit groupe, est filmé de la même manière que les autres collégiens, donc inclus au sein du cadre, mais apparaît néanmoins en retrait par son mutisme. Sous l'incitation des garçons (et sous le poids de leurs insultes) qui répètent en boucle « Vas-y⁸⁹ », et dont l'un d'eux lui crie même « Vas-y fait pas la salope », Krimo est – en quelques sortes - contraint de les suivre. Il part chercher son vélo plus loin, Kechiche le filme courant dans une allée, en plan taille, nous laissant par ailleurs découvrir là où se déroule l'action, au cœur d'une cité, et rendant une grande liberté au garçon. Le titre apparaît à l'écran, *L'Esquive*, comme pour symboliser la première esquive de Krimo face à son groupe d'amis. La suite du récit filmique ne présente pas l'assaut des garçons dans la cité voisine, comme s'il n'avait jamais existé, ou comme si Krimo n'y était finalement jamais allé. Tout au long du film, le jeune garçon est écrasé par le poids de la langue, le poids des mots qu'emploient ses amis et la façon dont ils les utilisent, sans savoir comment se défendre. Dans la toute première séquence de répétition des collégiens, Krimo va se retrouver face à un conflit entre Lydia et Frida. Lydia se trouve accompagnée du jeune homme



sans en avoir informé ses camarades, ce qui gêne son amie. Lydia est constamment dans la représentation, elle se donne en spectacle, joue avec son costume face aux compliments de chacun, et s'exclame, lorsque Frida lui demande si elle n'a pas eu honte de traverser la cité vêtue ainsi, qu'elle « s'en fout des gens ». Lydia parle fort, et ne craint pas le jugement des autres. Quand Frida demande à Krimo s'il va assister à la répétition, c'est Lydia qui répond à sa place.

Figures 62, 63 et 64 : *L'Esquive*, A. Kechiche, 2004, de haut en bas, [00:18:30 à 00:18:50]

⁸⁹ Le terme « Vas-y » apparaît ici comme une épiphore, c'est-à-dire qu'il est répété à de très nombreuses reprises dans la scène.

A ce moment précis, le jeune homme est encore exclu du champ, privé de sa propre parole. Le conflit débute entre les deux femmes, Frida ne veut pas que Krimo assiste à leur répétition ce que Lydia ne comprend pas. Frida craint cette arrivée inattendue au sein de ce cercle fermé. Elles sont filmées en champ contre/champ symbolisant leur mésentente, et à nouveau Krimo se retrouve chassé du cadre. Les joutes verbales entre les deux collégiennes perdurent pendant de longues minutes. Chacune tente de défendre son point de vue, parlant de Krimo comme d'un tiers-absent. Le voilà définitivement exclu de la conversation, et de l'espace filmique. Il est relégué hors champ, et les rares plans d'insert sur lui le montrent le visage défait, assis sur les marches, spectateur de la pièce de théâtre/ du conflit qui se déroule devant lui. Il est au second plan de l'action, et au second plan dans l'espace, en dehors de ce qui se joue, car le jeune garçon « [...] n'a pas sa place, [...] son introversion, son aphonie butée n'éclairent aucune scène quand Lydia, belle paroleuse, rayonne⁹⁰ ». Après quelques instants, les protagonistes se décident enfin à répéter la pièce de théâtre⁹¹. Nous passons donc d'un langage familier à un langage soutenu, à un tout autre degré de performance. Deux langues s'entrechoquent au sein de cette séquence, et on passe de l'une à l'autre en un rien de temps. Il y a ici une performativité de la langue⁹² où le rythme s'accélère ; la voix s'élève, c'est à celle qui parlera le plus fort. Deux langues se mélangent : la langue des personnages (un langage familier), et la langue de Marivaux (un langage soutenu visant à performer théâtralement). Après une brève trêve le conflit reprend à nouveau entre les deux jeunes filles. Chacune tente de dominer l'autre et aucune ne renonce, la discussion devient très vite incompréhensible entre les deux jeunes filles. C'est une véritable « bataille du verbe » où chacune ne veut avoir le dernier mot. « Tout le monde parle, un peu à tort et travers. Le film tente de saisir cela, ce débordement sonore, cette frénésie de vocabulaire qui fait l'ordinaire des conversations adolescentes, en se plaçant au milieu des échanges.⁹³ » Pour tenter de se dédouaner face à son incapacité à répéter son texte, Frida retourne le problème sur Krimo « Mais t'as vu comment il me regarde aussi ? » « Qui ? », « Krimo ! ». Le collégien est filmé en gros plan, assis, l'air décontenancé, soumis aux mots de la jeune fille qui l'exclut encore davantage de leur répétition.

⁹⁰ Jean-Philippe Tessé, « Cité dans le texte », *Cahiers du Cinéma*, n°586, janvier 2004, page 52.

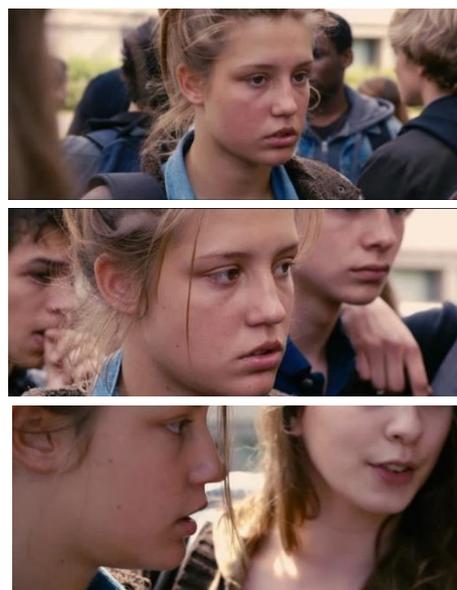
⁹¹ Pour rappel, il s'agit de la comédie *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux.

⁹² Dans son ouvrage *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche, prémisses et devenir*, Emna Mrabet parle de performativité de la langue pour symboliser la façon dont l'usage de la parole devient un véritable spectacle.

⁹³ Jean-Philippe Tessé, « Cité dans le texte », *op.cit.*, page 52.

« Dépourvu de cette arme langagière, la dérobade constitue la seule défense pour Krimo⁹⁴ ». En fait, c'est par le biais des mots que le collectif d'amis écrase Krimo. Jamais il n'est frontalement insulté par les autres collégiens. Il est simplement mis de côté ne possédant par la force de manier les mots à la manière de ses amis, pour se défendre et sortir du conflit. Dans ce même ordre d'idée, notons la scène où Fathi l'emmène déclarer sa flamme à Lydia à bord d'une voiture volée, plus tard dans le film. Par-là, Fathi agit dans son propre intérêt (et dans l'intérêt de tous leurs amis qui n'attendent que cela), en le forçant à avouer son amour à la jeune fille devant les autres collégiens. Il ne respecte donc pas son ami et le soumet aux regards des autres. C'est en ce sens que Krimo est dominé. Enervé, il réagit d'ailleurs ainsi : « De quoi tu te mêles ? ». Finalement, le jeune homme n'arrivera jamais réellement à s'intégrer dans ce groupe et sera toujours mis de côté car il n'a pas les mots : pas les mots pour jouer *Arlequin*, pas les mots pour se défendre en cas de conflits et pas les mots pour déclarer ses sentiments à Lydia.

A la différence de *L'Esquive*, le personnage d'Adèle dans *La Vie d'Adèle* est dominé directement par le poids des mots. Comme nous l'avons déjà esquissé dans notre premier chapitre, la jeune lycéenne est un personnage en retrait de son groupe d'amies qui parlent bien plus qu'elle. Elle écoute et observe plus qu'elle ne s'exprime, ce qui la rapproche de Krimo. La séquence de conflit entre Adèle et ses amies fait suite à sa rencontre entre elle et Emma. Les lycéennes lui demandent des comptes quant à cette « fille aux cheveux bleus » qui est venue la chercher quelques jours plus tôt devant le lycée. L'héroïne se retrouve écrasée par le poids des insultes qui lui sont destinées, « accusée » d'être homosexuelle. Une frontière s'établit donc entre Adèle et ses amies. D'abord par le cadrage, et la façon dont est montée la séquence : Adèle est encerclée de toutes parts, emprisonnée dans le cadre par une caméra épaulée au plus près d'elle, et par les autres adolescents en arrière-plan. Plus la tension grimpe, plus la caméra se rapproche du visage d'Adèle, accentuant la domination à laquelle la jeune femme doit faire face. C'est comme si elle se retrouvait au sein d'une arène. La rapidité des champs contre/champ entre elles et les autres protagonistes achève de nourrir ce climat anxiogène. Ensuite, la domination s'exerce par le prisme de la langue.



Figures 65, 66 et 67 : *La Vie d'Adèle*, A. Kechiche, 2013, de haut en bas, [01:04:20 à 01:05:56]

⁹⁴ Emna Mrabet, *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche, prémisses et devenir*, op.cit., page 174.

Les amies d'Adèle parlent énormément à un débit qui se fait de plus en plus rapide au fur et à mesure que la scène se poursuit, alors qu'Adèle reste (du moins au début de la scène) silencieuse. On peut par ailleurs faire un parallèle avec leur toute première discussion qui constitue la troisième séquence du film. On y voit ce même groupe parler de « niquer » des garçons, en utilisant donc des termes crus pour signifier le rapport hétérosexuel. Séquence dans laquelle (et nous l'avons déjà évoquée dans le premier chapitre) Adèle est justement montrée en retrait ; elle n'écoute plus qu'elle ne parle, comme si ces questionnements adolescents l'indifférait. Dans cette séquence elle se retrouve silencieuse car dominée par les mots, sans capacité de réponse. Celle-ci débute par une simple interrogation : « C'était qui la meuf qui est venu te chercher la dernière fois ? Avec les cheveux bleus, type gouinasse », « Ça se voit à sa tête qu'elle lèche des chattes ». Adèle est soumise aux questions incessantes de ses amies. Quand elle tente enfin de s'exprimer, celles-ci ne lui laissent pas donner sa version des faits, la coupent, préférant interpeller directement Valentin. Elle aurait rencontré Emma « dans un bar gay avec Valentin ». Adèle, gênée, contredit l'information, pendant que ses amies se tournent vers le jeune homme plus loin dans le champ. Celui-ci approuve sans problème, ne se soucie pas de ce que les autres penseront, se montre indifférent : « On est allés dans un bar gay quoi, c'est tout. Voilà. Fin de l'histoire ». Ses mots sont clairs, posés avec conviction, ses phrases courtes, directes et limpides, marquant une opposition face à Adèle qui bégaye, peine à s'exprimer clairement, à reconnaître la simple vérité. Une de ses amies souligne alors son mensonge avec un ton infantilisant et supérieur pour asseoir sa supériorité : « Tu vois tu commences à mentir, c'est pas bien », ce qui à nouveau plonge Adèle dans l'embarras. Elle apparaît en marge de ses amies, différente, notamment quand l'une d'elle lui demande : « Pourquoi tu traînes dans des endroits comme ça, je comprends pas ? ». Par la façon dont cette phrase est formulée, les bars gays ne seraient pas des endroits « comme les autres », et il semblerait étrange qu'Adèle s'y réfugie. Une frontière est donc établie entre elles (hétérosexuelles) et Adèle (qui serait selon elles homosexuelle) : elle est mise en dehors du groupe, exclue, car « différente ». Dans le même temps, le reste des lycéens qui étaient derrière elle se rapprochent, percevant la conversation qui s'envenime. « T'es gouine ? Ah, non... ». Le groupe l'écrase, la domine, l'empêche de s'exprimer et surtout d'être elle-même. Pour tenter de se défendre, Adèle va user des mêmes insultes et se réfugier elle aussi dans la violence verbale face aux autres filles : « Ta gueule » « Sale pute » « T'es conne ou quoi ? », avant d'en venir aux mains, les mots ne suffisant plus. C'est la peur de la différence qui pousse les autres filles à agresser et à exclure Adèle de leur groupe.

Dans la suite du récit, Adèle devenant institutrice retrouvera le pouvoir de s'exprimer face à autrui, pouvoir qu'elle n'a pas eu dans cette séquence. Plus tard, elle transmettra son savoir à ses élèves grâce à cette parole retrouvée.

V.3 Se défendre : la stratégie de l'épuisement du verbe

Il y a dans le cinéma de Kechiche, à de nombreuses reprises, des personnages qui tentent de se défendre en s'épuisant, soit corporellement (nous y reviendrons dans le chapitre suivant), soit verbalement. Dans son ouvrage *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche, prémisses et devenir* Emna Mrabet parle de « l'épuisement du verbe⁹⁵ », ou comment les personnages s'épuisent par le biais de la parole, notamment à travers de longs monologues. En s'appuyant sur ce procédé, nous traiterons dans cette troisième sous-partie des séquences où les individus, acculés par la force collective, cherchent néanmoins à se défendre par le prisme de la parole.

Dans *L'Esquive*, nous retrouvons les collégiens à l'extérieur de la cité. Lydia et Krimo ont été emmenés de force dans une voiture volée afin de discuter de leurs sentiments naissants. Ce plan, élaboré par les trois autres jeunes (Fathi, Sabrina et Frida) met alors Lydia dans une position de soumission, forcée de s'exprimer. Krimo s'impatiente également face au mutisme de la jeune femme : « Lydia, pendant qu'on y est, t'as réfléchi ? ». Devant le stratagème de ses amis et dans une situation inconfortable face à l'attente de Krimo, elle explose quelques secondes plus tard dans un monologue presque cathartique, rendant compte de son état émotionnel :

« Tu crois je peux réfléchir moi ? Moi je peux pas réfléchir moi. T'as vu ce qui se passe là ? Tu crois c'est clair dans ma tête ou quoi ? Tout le monde me prend la tête j'en ai marre, ça fait depuis que tu m'as demandé non-stop j'ai que des problèmes, tout le monde me soule, tout le monde, parce que je dois répondre, tout le monde me met la pression, tu crois je vais réfléchir dans ma tête ou quoi, je peux pas moi, c'est la pression, tu sais c'est quoi la pression ? Tous les jours Magalie elle vient, elle me prend la tête, elle me fait « ouais... », elle me fait, elle me fait passer pour une pute, je vais m'embrouiller avec elle, après ils viennent, ils me mettent la pressions, t'sais quoi même ma pote Sabrina, elle vient, elle me dit « ouais, t'es pas claire », tous les jours j'entends quoi ? J'entends « t'es pas claire, va donner ta réponse, va donner ta réponse... » J'en ai marre putain...c'est trop de pression, je peux pas moi, je peux pas. »

⁹⁵ Emna Mrabet, *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche, prémisses et devenir, op.cit.*, page 285.

A travers ce monologue elle laisse clairement éclater sa colère, en pointant du doigt la façon dont « tout le monde » (répété à de nombreuses reprises), est à l'origine de son mal-être actuel. Elle formule par cette expression générale le fait qu'elle se retrouve soumise à un groupe qui lui « met la pression » face à Krimo. Le « moi je » (régalemment répété à de nombreuses reprises) s'oppose au « tout le monde », soulignant ici que ses amis se sont mêlés d'une affaire privée et intime ne les concernant pas. Lydia, se défend par les mots, des mots répétitifs. Elle pose aussi des questions à laquelle aucune réponse n'est demandée ni nécessaire, comme lorsqu'elle s'exclame « Tu sais c'est quoi la pression ? » sans laisser à Krimo le temps de lui répondre. Submergée par l'émotion, elle se lance « dans une course discursive servant à écouler ce trop-plein d'affect, ne laissant de place à aucune réplique possible⁹⁶ ». Par ailleurs, c'est une scène qui fonctionne en champ contre/champ avec des gros plans sur elle et Krimo dans la voiture, face aux trois autres personnages qui les attendent en extérieur, et filmés en plan large. Cette mise en scène marque alors l'enfermement de Krimo et Lydia, face aux autres collégiens, spectateurs de leur discussion, et tous les deux en retrait (mettant à nouveau en abyme la scène théâtrale). On note aussi l'aspect comique de cette séquence, avec la musique de la radio dans la voiture en fond sonore, pendant que Lydia laisse éclater sa colère.

Dans *La Graine et le Mulet*, Alice Hourri interprète le personnage de Julia la femme de Majid, fils de Slimane. Elle est trompée par celui-ci qui a une liaison avec l'une des notables, liaison que l'on découvre lors de la toute première séquence du film. Slimane, alors en pleine soirée d'inauguration du restaurant, se rend chez sa belle-fille. Il la découvre en larmes, incapable d'aligner deux mots, le souffle coupé. Elle met de longues secondes à réussir à s'exprimer face à l'exaspération de Slimane qui hausse le ton en sa direction : « Mais parle ! ». Sa parole est entrecoupée de quelques sanglots, et elle explique dans un long monologue de plusieurs minutes que la famille de son mari couvre ses nombreuses infidélités, et que Souad, la mère de celui-ci, reçoit même les coups de fil de ses maitresses chez elle, dans une scène que nous avons pu voir plus tôt dans le film. Toute la famille se révèle être au courant des adultères de Majid. Kechiche filme Julia en gros plan pendant que celle-ci s'écrie que « tout le monde le sait ! » face à un Slimane désemparé par la situation, en contre/champ. « La parole de Julia se déverse comme une impulsion, une décharge incontrôlée à laquelle il est impossible de parer, donc de répondre⁹⁷ ». La jeune femme pointe du doigt le clan familial :

⁹⁶ Emna Mrabet, *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche, prémisses et devenir, op.cit.*, page 287.

⁹⁷ *Ibid*, page 286.

« C'est toujours des cris et des problèmes, et elle, elle le sait en bas... Ta Souad là, elle le sait en bas et elle fait comme si de rien n'était non, et c'est moi qui dois encore ravalier ma fierté là, mais là, mais là... Mais vous m'avez piétiné là, mais moi, je suis quoi moi ? J'suis la pauvre conne, quoi, tu vois... Que Souad, ça m'étonne pas d'elle tu sais... parce que tu vois, je sais pas ce qu'elle a avec moi, tu vois, mais elle ça m'étonne pas, ta femme et ta fille là... Et Karima qui vient là...[...] Et c'est moi le problème ? C'est jamais lui le problème, jamais... Mais jamais... Jamais vous vous remettez en question ? Jamais vous vous remettez en question ? [...] Moi je peux pas faire l'hypocrite comme vous. [...] Vous feriez pas des choses comme ça si vous m'aimiez. C'est normal que la maîtresse de mon mari elle connaisse ma belle-sœur ? Elle connaisse mon autre belle-sœur ? Elle connaît ma belle-mère ? Elle prend les messages de son fils et elle lui arrange les coups ! »

Comme dans *L'Esquive*, Julia ne laisse pas répondre son interlocuteur, enchaine et répète les mêmes phrases entrecoupées de larmes. Elle met toute l'énergie qui lui reste pour se défendre face à cette famille qui protège le fils, et qui la délaisse. Ce monologue traduit ainsi sa grande solitude face à un groupe dans lequel elle n'a jamais réussi à trouver sa place. A travers cette séquence, on voit que « la famille broie aussi l'individu, et Kechiche le montre⁹⁸ ». Le champ contre/champ entre les deux personnages traduit aussi cette distance entre le patriarche et sa belle-fille, isolée au sein du cadre. Slimane, épuisé par ce flux incessant de paroles reste mutique face à la jeune femme, le visage baissé, avant de quitter l'appartement.

On peut établir un parallèle entre cette séquence et l'une de *Mektoub My Love Canto Uno*, où le personnage de Charlotte fond en larmes face à Amin, se sachant trompé par Tony avec qui elle entretient une romance durant l'été. Les autres personnages (les amis et la famille d'Amin et de Tony) le savent et couvrent le jeune homme, coureur de jupons. Au côté d'Amin qui tente de la calmer, en vain, elle s'exclame :

« [...] Je tombe amoureuse de lui alors que je sais tout maintenant, je sais tout... Je sais avec Ophélie, avec tout le monde, je sais tout... Pourquoi ? Pourquoi ? [...] S'il avait juste envie de coucher avec moi, il a qu'à me le dire, il a pas besoin de me dire je vais t'emmener en vacances, il a pas besoin de me dire qu'il m'aime, il a pas besoin de me dire que je suis la femme de sa vie, il a pas besoin... Moi aussi j'suis en vacances et j'ai envie de m'amuser, et regarde, regarde où j'en suis ! Y a personne qui mérite ça... [Amin s'exclame alors : " Tout le monde t'aime bien, tu le vois, même ma mère..."] C'est pas des gens qui m'aiment bien, c'est des gens qui ont pitié de moi... C'est des gens qui ont pitié de moi parce que depuis le début, ils le savent tous... ils le savent tous... »

Cette scène repose sur la même construction que celle étudiée précédemment, c'est-à-dire des reproches à destination du groupe qui a couvert le comportement de Tony. A nouveau, ce

⁹⁸ Jean-Philippe Tessé, « La langue d'Abdel et le pays du réel », *Cahiers du Cinéma*, n°629, page 13, 2007.

monologue traduit la grande solitude de Charlotte ; tout comme Julia, elle est isolée et maintenue à l'écart du cercle familial, et ici amical. Elle se retrouve sous l'emprise d'un homme malhonnête, aveuglée par son amour pour lui. Le groupe protège un individu, à défaut d'un autre, et c'est ce que ces deux séquences nous montrent. Après avoir longuement pleuré face à Amin et s'être épuisée émotionnellement, elle retourne dans le bar et retrouve Tony. Il la présente au petit groupe d'amis à ses côtés, sans même l'écouter lorsqu'elle lui signifie qu'elle désire lui parler immédiatement. La jeune femme n'a aucun espace pour s'exprimer. Cela se ressent aussi dans la construction de la scène. Au montage, plusieurs autres plans montrent d'autres interactions entre les personnages et coupent leur discussion, marquant un désintérêt, une discontinuité dans la parole de Charlotte, la rendant alors insignifiante. L'émotive étudiante ne parvient pas à s'exprimer face au « baratineur » Tony. Celui-ci balaie également d'un revers de main la parole de la jeune femme qui tente de lui faire part de ses émotions, par un franc « Viens, on va danser un peu. Viens, ce soir on s'amuse s'il-te-plait ». Il la pousse ensuite dans le bar, toute tentative de discussion est désormais rompue. Charlotte se sera épuisée pour rien.

Dans ces trois séquences ici regroupées, nous pouvons y voir comme point commun une certaine rapidité des paroles assénées qui ne laissent pas de place à une réponse d'un autre protagoniste. Il y a aussi le processus de victimisation de l'individu qui s'exprime, et où s'oppose le « moi je » au « tout le monde » mettant en avant l'idée que les individus sont parfois privés de leur libre-arbitre et soumis au collectif. Soulignons enfin un certain épuisement du corps qui prédomine déjà, avec des personnages en pleurs (Julia et Charlotte), le souffle coupé, l'effort physique prenant le relais de la parole. A travers cette sous-partie, on a déjà un aperçu d'un corps contraint que nous traiterons dans le chapitre suivant. Ce corps contraint étant ici lié à cet « épuisement du verbe ».

Chapitre VI : Le corps en mouvement, domination et libération de l'individu face au groupe

Après avoir présenté la façon dont l'individu se fait dominer par le poids des mots, concentrons-nous dans ce dernier chapitre sur le corps de l'individu, et le rapport de force qui se joue entre les corps des protagonistes et les différents groupes auxquels ils sont soumis.

Dans un premier temps, nous verrons de quelle manière le corps institutionnel domine l'individu, puis nous nous pencherons sur la façon dont celui-ci peut être soumis à l'effort physique que demande le travail. Enfin, nous clôturerons ce dernier chapitre en nous demandant comment le corps en mouvement peut-il lui permettre de s'échapper du groupe. Nous traiterons en dernier point le cas des scènes de danses qui permettent aux protagonistes de se libérer de la domination collective.

VI.I Un corps contraint...

VI.1.1 Par les institutions et la force politique de l'Etat

En guise d'introduction, rappelons que nous pouvons définir les « institutions publiques » comme la représentation de l'Etat par le biais de différents métiers qui exercent son pouvoir. Dans les films de notre corpus, ils se présentent à travers les personnes chargées de délivrer des titres de séjour et des policiers dans *La Faute à Voltaire*, et *L'Esquive*, ou des fonctionnaires de mairie dans *La Graine et le Mulet*.

La Faute à Voltaire est parcouru de figures artistiques et culturelles qui ramènent le héros à cette présence, cette force et cette puissance de l'état Français. C'est réellement la symbolique de l'Etat qui encadre le parcours du héros et son périple à travers les rues de Paris. On la voit par le biais de statues, du nom des rues, ou encore par le nom du métro *Nation* (c'est d'ailleurs en sortant de ce métro que Jallel se fera arrêter par la police lors de la dernière séquence du film, mettant en avant une certaine contradiction), ou bien sûr par le biais du nom du film *La Faute à Voltaire*. L'exemple le plus évident étant la statue sur laquelle s'ouvre le film : *Le Triomphe de la République* de Jules Dalou inaugurée en 1889, exposée place de la Nation à Paris afin de commémorer la République

Française. Celle-ci est filmée en contre-plongée, renforçant ainsi son imposante dimension, mais symbolisant aussi peut-être le point de vue Jallel l'observant de plus bas, à sa hauteur. La statue immobile contraste d'ailleurs avec son corps en mouvement souvent obligé de courir pour fuir la



Figure 68 : *La Faute à Voltaire*, A. Kechiche, 2001, [00:00:05]

police. Ce symbole de liberté n'est par ailleurs représenté que par le prisme de statues, vieilles de plusieurs centaines d'années. Il est alors possible d'opposer l'immobilité des statues qui ont traversé les époques, à la réalité économique contemporaine (le film sort en 2001). La réalité, ce sont les « cinq millions de chômeurs » dont parle un des amis de Jallel au tout début du film, et les sans-papiers nombreux dans les rues parisiennes, ou dans le centre d'accueil où Jallel va trouver refuge. Les institutions publiques contraignent le héros de plusieurs façons. Jallel, avec un titre de séjour provisoire se sait en danger face à la police française, car susceptible d'être reconduit en Tunisie, son pays d'origine, après un simple contrôle d'identité.

Il sait qu'il n'est pas complètement libre, comme lorsqu'il vend des fruits et légumes dans le métro et que l'arrivée imminente de la police le pousse à s'échapper et à laisser son étalage derrière lui. La seule façon qu'il a de fuir c'est de courir, autrement dit de se mettre en mouvement pour échapper aux forces de l'ordre. Son corps est donc toujours en alerte, sur le qui-vive. Un autre exemple a lieu alors qu'il est dans le métro et qu'il se fait arrêter par deux policiers pour un contrôle d'identité. Kechiche montre qu'il est le seul à être interpellé, d'autres personnages passant en arrière-plan sans être inquiétés, toutes blanches, Jallel étant le seul personnage d'origine maghrébine. Dans la séquence finale il se fait arrêter par les forces de l'ordre. Il descend dans le métro *Nation* pour aller vendre ses fleurs. Kechiche le filme en plan large descendre les escaliers du métro. Il disparaît alors du champ pendant de longues secondes, ce qui génère un certain suspens quant à sa situation quelques mètres plus bas.



Figures 69, 70, 71, 72 et 73 : *La Faute à Voltaire*, A. Kechiche, 2001, de haut en bas, [02:01:41 à 02:02:28]

Après quasiment une minute d'attente, Jallel remonte encerclé par trois policiers, menottes aux poignets. Par un panoramique, la caméra glisse vers la gauche nous montrant ce qui était auparavant hors champ, et il est emmené de force dans la voiture des policiers, garée sur le côté. Le corps est contraint, dominé par ces personnages et leurs uniformes qui encerclent Jallel. Le choix de mise en scène de cette séquence - ici un seul plan fixe en retrait de l'action - traduit la distance qui nous sépare désormais de Jallel (lui qui était généralement filmé en gros plan, la caméra au plus proche de lui durant tout le film). La fatalité de cette scène résiderait aussi dans ce plan large : nous sommes contraints d'assister à cette arrestation brutale, et c'est l'entière d'un corps condamné d'avance qui nous est donné à voir au milieu des policiers. La durée de cette séquence appuie cette fatalité. Le choix de ce panoramique résulterait ici d'une volonté de « faire voir », de « montrer », de « rendre compte » de l'arrestation de Jallel le plus clairement, le plus précisément possible, et au sens le plus littéral du terme à nous spectateurs, positionnés extérieurement à l'action que subit le héros.

Après une ellipse, on retrouve Jallel emmené à bord de l'avion qui doit le ramener en Tunisie, encore encerclé par les policiers en uniforme. Cette seconde séquence fait écho à la précédente car elle est cadrée de la même façon. A nouveau le jeune homme est filmé en plan large, traduisant encore la distance qui sépare maintenant Jallel de sa vie d'avant. Dans cette deuxième séquence Kechiche reprend les mêmes choix de mise en scène, en filmant Jallel par un nouveau panoramique, quand celui-ci sort de la voiture de police et monte dans l'avion. Il traduit encore l'impuissance de cette situation à laquelle nous sommes confrontés, et comme précédemment la longueur de la séquence renforce la fatalité de cette situation. Le film se clôt par un nouveau plan sur la statue de Jules Dalou, cette fois-ci de dos, comme pour signifier que la République Française a tourné le dos à Jallel.

Dans *L'Esquive*, le groupe de collégiens est soumis à une fouille très violente de la part de policiers en patrouille. Cette séquence se déroule au moment où Lydia et Krimo discutent dans la voiture (séquence évoquée dans le chapitre précédant). Derrière eux arrivent les forces de l'ordre. « Y a les keufs », avertit Fathi, au côté des deux autres jeunes filles. Une certaine tension naît alors, en contraste avec la scène précédente. Kechiche filme les policiers sortant de la voiture en en caméra-épaule. Ils encerclent désormais celle des enfants. « Papiers du véhicule s'il-vous-plaît » leur demande l'un d'entre eux. La tension monte, et Kechiche rapproche sa caméra des personnages. Les voix s'élèvent, et ils se retrouvent soumis à une fouille corporelle dont l'issue est incertaine. Plaqués contre la voiture, ils sont désormais réduits au silence. La policière arrache le livre de Marivaux des mains de Frida et lui frappe le visage avec. Cette première violence physique entraîne la scène dans une spirale de violence corporelle qui paraît interminable. A son tour, Lydia est frappée par la même policière, et Fathi est giflé par l'un des policiers. Les jeunes sont encerclés, et le montage est rapide (les plans se succèdent de plus en plus vite au fur et à mesure que la tension grimpe). Le choix de filmer en caméra à l'épaule « [...] morcelle leurs visages, et adopte leur point de vue apeuré, comme s'ils n'étaient plus que des animaux livrés en pâture à une autorité hors de contrôle, abusive ⁹⁹ ». Cette violence policière coupe leur parole, ils deviennent mutiques, forcés de se taire. En effet, « après s'être extirpé de la violence verbale et physique par le théâtre, la réalité des rapports de force les rattrape : ils sont de nouveau réduits au silence, leurs corps sont contraints ¹⁰⁰ ». Dans cette séquence c'est le poids de l'institution qui les domine, en même temps que le poids du corps

⁹⁹ Léa André-Sarreau, « Scène culte – « L'Esquive » d'Abdellatif Kechiche, *Trois couleurs*, 2020, dernière consultation le 22/04/22, <https://www.troiscouleurs.fr/article/scene-culte-lesquive-dabdellatif-kechiche>

¹⁰⁰ *Ibid.*

des fonctionnaires. Cette scène, comme celle de *La Faute à Voltaire*, renvoie à la figure métaphorique du corps : dans ces deux films on nous donne à voir à la fois le corps physique et le corps allégorique de l'Etat, deux corps qui se rejoignent pour dominer les personnages.

Au moment de la sortie du film, Kechiche s'est exprimé sur cette scène aux *Inrockuptibles* et expliquait qu'il n'a « [...] pas posé un regard accusateur sur l'homme policier mais sur une fonction, la réalité d'un système dont on ne peut pas faire abstraction lorsqu'on situe une fiction dans une cité. Il y a une grande injustice dans ces contrôles dans des entrées d'immeubles. [...] Pour que ce soit manichéen, il aurait fallu que je montre des adolescents qui n'ont rien fait soumis à la brutalité de la police. Là, leur voiture est possiblement volée... Je n'ai pas l'impression du tout que cette scène soit manichéenne. C'est un témoignage sur quelque chose de très quotidien¹⁰¹ ». A propos de la réalité du traitement des cités dans son film, il ajoute : « Je ne crois pas par ailleurs que le film nie la réalité : le père de Krimo est en prison... Et il y a des contrôles et des arrestations dans les cités, plusieurs par jour¹⁰² ».

VI.1.2 Par le travail

Plusieurs types de travaux sont mis en scène dans les films de notre corpus. Des métiers ouvriers (*La Graine et le Mulet*), des métiers de fonctionnaires (*La Faute à Voltaire*, *La Graine et le Mulet*, *La Vie d'Adèle*) des métiers agricoles (*Mektoub my Love Canto Uno*) ou encore des métiers artistiques (*La Vie d'Adèle*). Néanmoins dans ce dernier cas, notons que le métier de peintre d'Emma n'est jamais montré, il est simplement suggéré (par des conversations autour d'autres artistes, par le repas avec les amis d'Emma ou encore par l'exposition de ses tableaux à la toute fin du film). Emma n'est jamais montrée en train de travailler, à la différence d'Adèle, par exemple, qui est institutrice. Dans ces films, Kechiche montre davantage le travail ouvrier ou agricole, des tâches physiques qui poussent les corps en mouvement, à un certain effort.

¹⁰¹ Jean-Marc Lalanne, « "L'Esquive" : entretien avec Abdellatif Kechiche », *Les Inrockuptibles*, 2004, dernière consultation le 22/04/22, <https://www.lesinrocks.com/cinema/entretien-abdellatif-kechiche-lesquive-0104-7820-07-01-2004/>.

¹⁰² *Ibid.*

En préambule, rappelons que « Travailler, c'est mettre le corps en mouvement. C'est le confronter aux objets, aux environnements et, bien entendu, aux autres.¹⁰³ » Concernant le travail ouvrier auquel nous nous intéresserons, nous pouvons en guise d'introduction citer un extrait d'un article de Thierry Pillon qui rappelle le lien entre la fatigue du corps et ce type de travail :

« Le travail ouvrier s'est d'ailleurs longtemps identifié à la dépense physique. [...] Contrepoint de l'effort et des chocs que provoquent les accidents, la fatigue s'impose comme thème essentiel dans la description du travail ouvrier. Elle est au cœur des récits les plus anciens, comme des plus récents. Aucune activité n'y échappe, aucune période non plus. Mais, si la description des efforts est toujours associée au prix que le corps doit consentir, les formes de cette fatigue sont diverses. Au déploiement de la force, dans les mines, sur les chantiers, dans les usines correspond une fatigue qui prend la forme de l'épuisement, de l'abattement. [...]»¹⁰⁴.

Cette notion « d'épuisement » et « d'abattement » telle qu'elle est décrite ci-dessus est visible dans *La Graine et le Mulet*. Slimane est un ouvrier travaillant sur les chantiers navals de Sète depuis trente-cinq ans. La séquence qui l'introduit nous présente son métier, car on le découvre en train de retaper un vieux bateau. Le corps de Slimane et la vieille carcasse se font face et se rapprochent, mettant ainsi en exergue le corps de l'ouvrier lui-même fatigué et ralenti par son âge. Un plan de coupe nous donne ensuite à voir des ouvriers travaillant le corps courbé, le bruit des outils résonnant en arrière-champ. Puis son patron arrive au loin et l'appelle. Il boite et se déplace difficilement avec une canne. A nouveau, Kechiche nous présente un homme dont le corps est usé, fatigué. Lorsqu'il appelle Slimane, celui-ci ne répond pas et il doit élever la voix plusieurs fois pour se faire entendre. Les deux protagonistes sont filmés en champ contre/champ marquant une distance entre l'ouvrier et son employeur. Slimane est filmé derrière le bateau rouillé, le soleil tapant sur son visage. La symétrie du plan l'enferme lui et un autre ouvrier derrière ces barrières métalliques, et achève l'opposition avec le patron ici hors champ. « Ça fait trois jours



Figure 74 : *La Graine et le Mulet*, A. Kechiche, 2007, [00:04:32]

¹⁰³ Pillon Thierry, « Le corps ouvrier au travail, » *Travailler*, 2014, n°32, pages 151 à 169, dernière consultation le 22/04/22, <https://www.cairn.info/revue-travailler-2014-2-page-151.htm#:~:text=Tel%20qu%E2%80%99il%20appara%C3%AEt%20dans%20les%20t%C3%A9moignages%2C%20le%20corps,et%20ses%20stigmates%2C%20sa%20forme%2C%20ses%20mouvements%2C%20permettant.>

¹⁰⁴ *Ibid.*

qu'on travaille dur » s'exclame Slimane, mettant en avant la dureté physique de son travail, ce à quoi son patron lui répond : « Trois jours c'est trop Slimane, tu comprends ? C'est ça le problème tu comprends ? Le chantier il n'avance plus. » Des directives économiques rentrent alors en jeu, face à Slimane qui explique qu'il a besoin de plus de temps pour achever la réparation du bateau en très mauvais état. La scène suivante se déroule dans le bureau du patron. Les personnages sont toujours filmés en champ contre/champ. « Tu n'es plus rentable, tu es fatigué et tu nous fatigues ». C'est par ces mots que le patron fait comprendre à Slimane qu'il va être licencié. Par sa façon de se tenir, son dos courbé, son visage baissé, Kechiche pointe ses années passées sur le chantier. La fatigue du travail et l'aliénation qu'elle représente sont donc figurées par le prisme du corps, d'un corps en perpétuel mouvement. Rappelons aussi que « Le corps de l'acteur est une présence indéniable, une matière première, brute, si l'on veut, du récit, voire du discours filmique. Hors écran comme sur l'écran, le corps porte des traces qui désignent l'individu ou font de lui un objet en transformation : ce sont les traces de l'âge, des maladies, du sexe, de l'appartenance ethnique¹⁰⁵ ». C'est ainsi que le corps du personnage, Slimane, et celui de l'acteur Habib Boufares ne font finalement plus qu'un. Les traces du temps qui passe que portent Slimane sur son visage sont aussi celles de l'acteur, un homme marqué¹⁰⁶. On retrouve chez lui « le même beau visage creusé par un dense vécu que dans le film¹⁰⁷ ».

Dans la séquence suivante Slimane retrouve des amis, pêcheurs dans le port, alors en plein travail. Ils continuent de s'activer même lorsqu'ils discutent entre eux. La scène est filmée en caméra à l'épaule et celle-ci suit les personnages. C'est un cadre qui est légèrement en retrait, c'est-à-dire que Kechiche s'adapte à leurs mouvements en les filmant en train de trier les poissons. Il suit leurs corps se baisser, se redresser, leurs dos courbés, par des rapides travellings s'adaptant constamment à eux. La discussion suit son cours, en même temps qu'ils continuent de travailler. On perçoit ici qu'ils n'ont pas le temps de s'octroyer une pause. On sent à nouveau que le corps de ces hommes est soumis à une tâche physiquement dure. Kechiche aurait pu

¹⁰⁵ André Grunert, *Le corps filmé*, Préambule « De la construction du corps au cinéma », collection « CinémAction », Charles Corlet, 2006, n°121, page 14.

¹⁰⁶ Christian Fevret et Jean-Marc Lalanne, « " La Graine et le Mulet " : entretien avec Abdellatif Kechiche », *op.cit.*, <https://www.lesinrocks.com/cinema/entretien-abdellatif-kechiche-la-graine-et-le-mulet-1207-7827-11-12-2007/>.

¹⁰⁷ Emily Barnett, Jacky Goldberg, Serge Kaganski, Francis Dordor, « Portrait des acteurs de " La Graine et le Mulet " », *Les Inrockuptibles*, 2007, dernière consultation le 22/04/22, <https://www.lesinrocks.com/cinema/les-acteurs-de-la-graine-et-le-mulet-7818-11-12-2007/>.

mettre en scène cette interaction entre Slimane et ses amis dans un autre cadre, un autre lieu. Il souhaite nous donner à voir des personnages dont le corps est en mouvement, et par là symboliser aussi socialement ces hommes, comme des travailleurs soumis à un métier qui semble éprouvant.

On retrouve le même procédé dans *La Faute à Voltaire*, où Jallel est toujours filmé de la même façon lorsqu'il va travailler. Quand il rentre dans les bar/restaurants pour vendre des fleurs, la caméra est en retrait ; Kechiche choisit de le filmer de l'extérieur du bar à travers les vitres du restaurant. Par ses choix de mise en scène, il nous donne à l'observer en retrait. Cette même scène apparaît à plusieurs reprises, marquant une certaine répétition dans son travail. Son corps est toujours en mouvement de la même façon : il s'approche des clients, se baissent vers eux et dans la plupart des cas réussit à leur vendre ses fleurs. Il leur sourit, puis repart de la même façon qu'il est arrivé. Il est aussi vendeur à la sauvette dans le métro et dans la rue. Son corps se met en mouvement pour gagner de l'argent. Nombre des séquences le montrent en déplacement, comme si ce corps en mouvement caractérisait aussi d'une certaine façon ce personnage. Pour faire un lien avec notre chapitre précédant, corps et parole se rejoignent également. En effet, Jallel utilise sa voix et la répétition d'un même discours pour vendre ses fruits et légumes dans le métro et pour faire venir les clients. Corps et parole ne font alors plus qu'un : ils se soumettent au travail du protagoniste.

Dans *Mektoub My Love Canto Uno*, le travail est en tant que tel est déjà désigné comme fatiguant par Delinda, la mère d'Amin. En effet, lors d'une discussion avec Charlotte et Céline elle s'exclame à propos de son fils : « C'est bon le pauvre, un an à faire le service là-bas à Paris, hein, ça suffit. Il t'a raconté ? Maintenant faut qu'il profite, qu'il s'amuse ». A plusieurs reprises elle somme Amin d'aller se divertir avec ses amis, plutôt que de lui apporter son aide au restaurant. Plusieurs personnages au travail nous sont donnés à voir : la mère et la tante d'Amin possèdent donc un restaurant, et Ophélie travaille dans la ferme de ses parents. Alors que la jeune femme et Amin rentrent un soir tard de la plage, son père lui demande de rentrer les chèvres en urgence dans leur enclos. Le corps d'Ophélie se met alors en mouvement. Elle tend son sac à dos à Amin, et se met à rentrer les animaux dans la ferme. Elle élève la voix, « Allez Chope ! », pousse les chèvres avec ses mains, monte sur les talus, accélère le pas, frappe dans ses mains. Son corps est soumis à cette tâche, et à nouveau sa parole accompagne son corps : les deux sont réunis dans un effort commun. « Tu as vu le temps que tu as mis pour les rentrer là ? Trop tard, il fait chaud là, c'est pas possible ça » s'exclame ensuite son père, mettant en avant l'effort du travail auquel est soumise Ophélie, effort néanmoins insuffisant. Elle doit ensuite

continuer sa tâche pour aller nourrir les animaux. « Ça va chauffer encore ce soir » lui indique une des autres filles travaillant dans la ferme, accentuant encore la pression. L'effort physique est encore mis en lumière, lorsqu'Ophélie – bien que discutant avec Amin qui l'a rejoint dans la ferme – porte dans ses bras une des chèvres pour la nourrir. Elle ne s'arrête jamais, se tient toujours debout et est donc toujours – d'une certaine façon – dans l'effort. Jamais elle ne s'assoit ou ne fait de pause. Plus tard, une autre séquence montre Ophélie à nouveau travaillant dans l'exploitation familiale. La jeune femme rentre dans l'étable et se fraye un chemin en contorsionnant son corps entre les bars métalliques et l'espace réduit. Chacun est filmé en train de traire les chèvres dans un mouvement physique commun, on nous donne à voir un véritable collectif de travailleurs et travailleuses. L'ambiance de travail est néanmoins détendue, et cela est accentué par la musique extradiégétique *Osez Joséphine* d'Alain Baschung¹⁰⁸ qui contraste

avec la première séquence de *La Graine et le Mulet* évoquée plus haut. Les plans sont rapprochés, compte tenu de l'espace réduit, et Kechiche filme notamment les mains des agriculteurs sur les mamelles des chèvres, mettant en avant la corporéité du travail agricole. Le corps d'Ophélie est au plus près des corps des animaux et se confond presque au sein du cadre par leur proximité. La jeunesse d'Ophélie et sa force physique contrastent également avec la fatigue du corps de Slimane,



Figures 75 et 76 : *Mektoub My Love Canto Uno*, A. Kechiche, 2018, de haut en bas [02:01:35 à 02:03:10]

épuisé par de longues années sur les chantiers navals. Sa fatigue corporelle est intense et montrée par son corps vouté, sa sueur et ses lents mouvements, alors qu'Ophélie est davantage présentée comme une travailleuse dynamique, pleine d'énergie lorsqu'il s'agit de s'occuper des animaux. Même si son effort est marqué, sa jeunesse pallie celui-ci et le rend moins pénible. Ce qui explique que la séquence s'inscrit dans une ambiance plus décontractée avec notamment la présence d'une musique en off, alors que dans *La Graine et le Mulet*, il s'agit de montrer de façon brute l'effort physique de l'ouvrier.

¹⁰⁸ Chanteur Français (1947-2009) ; la chanson *Osez Joséphine* est sortie en 1991.

VI.2 ...Qui se libère

VI.2.1 Fuir le groupe

A plusieurs reprises dans les films de Kechiche l'individu parvient à se libérer du groupe à l'intérieur duquel il était auparavant dominé. C'est ce que nous allons évoquer dans cette deuxième partie.

Dans *L'Esquive*, Krimo quitte son groupe d'amis et la représentation théâtrale, en abandonnant le rôle d'Arlequin. Cette esquive est symbolisée par la représentation de la pièce de Marivaux à laquelle assiste Krimo à l'extérieur de la salle municipale, marquée notamment par un champ contre/champ entre son regard et celui de Lydia et Rachid, interprétant respectivement Silvia et Arlequin. 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 plus¹⁰⁹ ». Les deux personnages sont filmés de l'extérieur pour Lydia et de l'intérieur pour Krimo, les opposant à nouveau au sein de l'espace : la liberté pour la jeune fille, et l'enfermement entre les quatre murs de sa chambre pour lui.

Dans *La Vie d'Adèle*, Adèle fuit son groupe d'amies quand elle rejoint précipitamment Emma en sortant de classe, sans un mot. Emma l'attend sur le trottoir d'en face, un champ contre/champ met en perspective leurs regards. Puis Adèle, sans même dire au revoir à ses amis, part la rejoindre. Kechiche les filme maintenant toutes les deux en plan taille réunies au sein du même cadre. En contre/champ le groupe de lycéens regarde Adèle et sa nouvelle amie s'éloigner, tout en l'appelant et en sifflant les deux femmes. Bien que l'héroïne se retourne sur son passage, elle ne les rejoint pas, préférant la compagnie d'Emma. Plus tard dans le film, après l'altercation entre le personnage principal et ses amies évoquée dans le chapitre précédent, les jeunes filles finissent par en venir aux mains, les mots ne suffisant plus à Adèle pour se défendre. Kechiche filme leur bagarre au plus près, caméra à l'épaule, certains lycéens tentant de séparer les deux filles. Finalement, c'est Valentin qui écarte Adèle du groupe, comme un symbole : Valentin étant ouvertement homosexuel, il protège Adèle de la toxicité de ses amies homophobes. A partir de ce moment précis, on ne les reverra plus dans le film, elles auront

¹⁰⁹ Maud Hegelstein , « Le problème de la vie dans le cinéma d'Abdellatif Kechiche », *Cahiers du GRM*, 2014, dernière consultation le 24/04/22, <https://journals.openedition.org/grm/416>.

définitivement disparu de la vie d'Adèle. Leur départ du récit peut symboliser la fin de l'enfance du personnage principal, et son arrivée dans l'âge adulte aussi marquée par sa rencontre avec Emma.

Nous pouvons lier cette idée avec le départ précipité et inattendu d'Adèle du vernissage de l'exposition de peinture d'Emma, à laquelle elle a été conviée. Elle y retrouve les amis de son ex-compagne, tous déjà présents au grand diner donné plus tôt dans le film, que nous avons longuement évoqué dans le chapitre trois. Kechiche la suit en caméra épaupe, marchant seule. Après avoir discuté avec les uns et les autres, retrouvé quelques vieilles connaissances, observé les tableaux, elle revient à son point de départ et observe Emma et Lisa, sa nouvelle compagne, se prenant dans les bras. Son regard est mis en exergue par un plan large (le seul de la séquence), la replaçant dans l'espace, observant les deux femmes plus loin (mais au premier plan de l'image pour nous) dans une position de spectatrice, traduisant l'espace



Figure 77 : *La Vie d'Adèle*, A. Kechiche, 2013, [02:55:26]

qui les sépare désormais. Elle quitte ensuite précipitamment le lieu, sans même se retourner quand l'un des protagonistes l'appelle dans la rue. Le départ d'Adèle (qui clôt le film) symbolise ici le deuil de son histoire, le deuil d'une de ses vies. Comme elle avait abandonné son groupe d'amis pour rejoindre Emma en sortant du lycée, elle réussit enfin à la quitter définitivement, elle, la femme qu'elle a aimée, et ses amis, un groupe d'artistes dans lequel elle n'a jamais réussi à trouver sa place.

Dans *Mektoub My Love Canto Uno*, le personnage de Charlotte est mis à l'écart pendant une longue partie du film, avant de disparaître complètement de l'écran pendant la dernière heure. Elle est d'ailleurs définie comme une « victime » par la mère d'Amin. Charlotte et Tony ont une histoire d'amour au début du film, or celui-ci se révèle être un dragueur invétéré qui entretient des relations avec d'autres filles (dont Ophélie). Toute la famille et les amis de celui-ci le couvrent, comme nous avons déjà pu l'évoquer dans le chapitre précédant. Charlotte n'est définie que par Tony, dans le sens où elle n'existe plus dans l'espace filmique si elle n'est pas reliée à lui. Au tout début du film, sa relation avec lui est au beau fixe, elle est alors présente dans le récit. Peu à peu cette romance se détériore, Tony la délaisse et Charlotte se coupe du petit groupe. Après avoir laissé échapper ses larmes avec Amin face au comportement de son cousin (séquence que nous avons donc traitée dans le chapitre précédant), ils retournent dans le bar et retrouvent les autres personnages. Ils rentrent, s'installent au comptoir avec Ophélie et

une amie à elle. Une discussion futile sur les habits de chacun débute. Kechiche filme Amin, Ophélie et son amie ensemble au sein du même cadre, alors que Charlotte est mise de côté, silencieuse et hors-cadre. Lorsque Camélia, la tante d'Amin, arrive ensuite, Charlotte est à nouveau exclue. D'abord par la conversation où chacun prend des nouvelles des autres dans une ambiance familiale qui n'inclut pas la jeune femme. Ensuite, cette mise à l'écart est frontalement montrée par des plans de coupe sur elle, fumant sa cigarette, en plan épaule hors du groupe. Son corps est littéralement mis de côté, puis exclu. Lorsque la discussion se dirige sur Tony que Camélia définit comme un garçon « coquin et mytho », à nouveau un plan de coupe sur Charlotte apparaît, montrant sa réaction, en même temps qu'Amin, gêné, tente de relancer la conversation sur un autre sujet. Après cette soirée, Charlotte n'apparaîtra plus au sein de l'intrigue, et ne sera même plus évoquée par les autres protagonistes. Elle disparaît complètement du groupe. On la retrouvera seulement pour la toute dernière séquence du film. Amin en balade la croise seule sur la plage et ils entament une discussion. C'est la première fois que le personnage de Charlotte nous est donné à voir dans son individualité. Elle explique avoir quitté l'appartement qu'elle partageait avec Céline, fatiguée de devoir supporter des soirées avec le reste du groupe, et qu'elle quitte la région dans quelques jours pour rejoindre ses parents à Athènes. On note aussi un changement de comportement important pour la jeune femme. A l'instar de la première séquence sur la plage, peu avant qu'elle et Céline ne rencontrent les garçons et qu'elles s'intègrent au petit groupe, on la voit à nouveau sourire, discuter aisément avec Amin, alors qu'on l'avait quittée en larmes, soumise à un groupe qui couvrait les infidélités de Tony. L'émancipation de Charlotte s'est donc faite par sa fuite du groupe.

VI.2.2 Des danses libératrices

Les scènes de danse, nombreuses dans le cinéma de Kechiche, sont aussi une échappatoire pour l'individu. Elles lui permettent de libérer un corps soumis à un travail, à un groupe, ou à une situation précise. Dans cette dernière sous-partie, nous traiterons quelques scènes de danse qui libèrent le personnage. Car la danse, même si elle peut se pratiquer en

groupe, reste une activité individuelle, un moment où le personnage ne fait qu'un avec son corps. Comme l'expliquait Hafsia Herzi dans un entretien réalisé à l'occasion de la sortie en salle de *Mektoub My Love Canto Uno*, Kechiche « aime la danse¹¹⁰ », et ces séquences sont nombreuses dans ses films. Dans *Mektoub My Love Canto Uno*, par exemple, le personnage d'Ophélie se retrouve en discothèque juste après avoir travaillé dans la ferme familiale (dans deux séquences qui se suivent), mettant en exergue deux types de dépenses physiques bien différentes et qui s'opposent : d'un côté l'effort physique du corps au travail, de l'autre, la libération de celui-ci dans un cadre festif.

Dans *La Vie d'Adèle*, l'une des premières scènes de danse intervient lors de la séquence d'anniversaire d'Adèle. Cette danse a lieu peu de temps après qu'elle et Emma aient échangé leur premier baiser, et elle nous donne à voir une certaine libération de son corps et de toutes les charges émotionnelles vécues. Dans cette séquence, Kechiche filme en caméra à l'épaule les autres lycéens présents, avec une certaine distance, puis quand la musique *I Follow Rivers*¹¹¹ démarre, il concentre sa caméra exclusivement sur le personnage d'Adèle, et les mouvements de son corps « [...] apparaissent comme une ode, une célébration secrète de la joie que lui procure son nouvel amour dont elle est la véritable élue, et dont certaines personnes présentes ignorent l'existence même¹¹² ». Quand bien même le groupe l'entoure, c'est uniquement sur Adèle que la mise au point est faite, ce qui accentue naturellement notre regard sur elle. L'amplitude de ses mouvements traduit sa joie intérieure. Après avoir subi la rupture avec Thomas, les insultes homophobes et les coups, la voilà enfin libérée de toute cette pression exercée sur son esprit et son corps. Cette délivrance émotionnelle semble donc ici se traduire par cette danse libératrice.

Une autre séquence de danse a lieu plus tard dans le film. Elle débute après qu'Adèle, rentrée chez elle, a écouté un message d'Emma lui expliquant qu'elle terminerait tard sa journée. Kechiche filme le visage d'Adèle en gros plan, les yeux dans le vide, pendant qu'on entend en off le message vocal. Elle sort alors de chez elle et retrouve un de ses collègues dans un bar

¹¹⁰ Hafsia Herzi (propos recueillis par Sami Gnaba), « Abdellatif Kechiche est quelqu'un qui travaille beaucoup au ressenti. S'il ne sent pas les choses, il peut ne pas tourner... », *Séquences : la revue de cinéma*, n°314, juin 2018, dernière consultation le 12/04/22, <https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/2018-n314-sequences04050/89055ac.pdf>.

¹¹¹ Chanson interprétée par Lykke Lie (née en 1986 en Suède).

¹¹² Emna Mrabet, *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche, prémisses et devenir*, op.cit., page 193.

dansant pour passer la soirée. Cette séquence débute par une musique extradiégétique où la caméra suit Adèle dans la rue, contrastant avec le silence de l'appartement, rompu par la seule voix d'Emma sur la messagerie du téléphone. Adèle se fraye un chemin au milieu des autres personnages. Cette scène est filmée en plan taille, Kechiche ayant placé sa caméra en retrait, marquant alors l'hésitation d'Adèle à retrouver son collègue. Cette hésitation est aussi symbolisée par sa danse, son collègue étant plus à l'initiative des mouvements qu'elle. Une seconde musique débute, montrant qu'une certaine durée s'est écoulée, et cette fois l'héroïne est filmée en gros plan, noyée au milieu des autres danseurs et danseuses. Désormais son visage est souriant, vif, riant aux plaisanteries de son collègue. Elle libère réellement son corps au son de la musique, ses cheveux détachés tournent autour de son visage. Kechiche nous donne à voir un corps libre. Cette danse s'achève par un baiser échangé avec son collègue, saisi à nouveau par un gros plan, renforçant la sensualité qui émane de leur étreinte. Le groupe autour d'eux n'est plus visible, ni pris en compte dans le cadre, ils sont comme seuls. La musique continue, faisant le lien avec ce baiser qui apparaît comme une seconde danse, et Kechiche fait lui aussi danser sa caméra épaulée autour de leurs deux visages, au plus près de leurs peaux. A nouveau, Adèle libère son corps par la danse et oublie Emma en embrassant son collègue. Nous pouvons établir un parallèle entre cette séquence de danse et une autre ayant eu lieu lors du grand repas avec les amis d'Emma (évoquée dans le troisième chapitre). Lors de cette soirée, Adèle se met à danser avec un des amis d'Emma. Son visage est crispé, et ses regards se dirigent continuellement vers Emma et Lise assises plus loin, que Kechiche capte par des travelling abruptes, ou par des champ contre/champ au montage. Elle a les yeux baissés, n'ose pas regarder son partenaire. Au contraire, son regard est souvent tourné vers les deux filles. Lors de sa danse, Adèle n'est filmée qu'en plan taille traduisant une certaine distance et la renvoyant au cœur des amis d'Emma, donc isolée au sein du groupe. Son corps est tendu, elle ne tente pas de faire des mouvements amples, comme si elle n'osait pas se libérer face au regard des autres, contrariée et attentive à ceux et celles qui l'entourent. Elle reste à l'affût, tente de dissimuler sa jalousie face à Emma, très proche de son amie, toutes les deux riant aux éclats. Elle n'est pas libre de ses mouvements car son regard est fixé sur elles. Cette séquence arrive aussi à un moment du récit où Adèle sent qu'une fracture



Figures 78 et 79 : *La Vie d'Adèle*, A. Kechiche, 2013, [01:59:03 à 1:59:06]

apparaît entre elle et Emma, fracture sociale et humaine. On peut voir que le baiser échangé avec son collègue la ramène à sa classe sociale initiale. Elle se libère de la classe d'Emma à laquelle elle a tenté d'adhérer en vain, pour embrasser son collègue instit, socialement (professionnellement) au même niveau qu'elle. C'est peut-être aussi pour cela qu'elle réussit à libérer son corps de cette manière, se sentant suffisamment à l'aise à ses côtés. En opposant ces deux séquences, on observe alors que la danse peut symboliser l'émancipation et la libération de l'individu sur le regard que le groupe lui porte.

A la fin de *La Graine et le Mulet*, Rym va tenter de sauver la soirée dans une danse du ventre où elle mobilise tout son corps pour combler l'attente des clients du restaurant. La première interprétation que l'on peut faire de cette danse, c'est que le corps de Rym remplace les mots, envoyés par le reste de la famille aux clients pour les faire patienter. Ce corps, c'est ce qui lui reste quand les mots ne suffisent plus, et c'est ce qui permettra de sauver la soirée, laissant le temps à sa mère de préparer une autre graine. Mais c'est aussi la façon dont Kechiche nous donne à voir un corps qui se libère du racisme et du mépris de classe auxquels Rym, Slimane et sa famille ont été soumis. Elle se donne en spectacle et est ovationnée par toutes et tous. Elle est reconnue, son corps et son intégrité ne sont plus bafoués. On peut mettre cette séquence en opposition avec celle chez les différents fonctionnaires de mairie plus tôt dans le film (longuement évoquée en chapitre cinq). Elle et Slimane étaient alors soumis à leur autorité et leur mépris ; avec la danse elle se libère devant ces mêmes personnes. Elle leur exhibe sans honte, sa beauté, son énergie. Elle se sert de son corps comme d'un pouvoir ultime face à des personnages l'ayant plus tôt méprisé. Ils ne peuvent plus qu'être spectateurs et l'applaudir chaleureusement. Il y a là une véritable libération du corps face aux convives, qui apparaissent comme un public, Rym étant en représentation.

CONCLUSION

A travers ce mémoire nous avons tenté de montrer, de mettre en relation et d'analyser les différentes façons dont le collectif est figuré, représenté, mis en scène dans les cinq films de notre corpus. Ce travail de recherche s'est avant tout centré sur l'aspect esthétique du cinéma de Kechiche, notamment par le biais de plusieurs analyses de séquences dans le but de questionner les choix de mise en scène du cinéaste.

Tout d'abord, il nous semblait important de présenter et de définir sociologiquement les différents collectifs présents au sein de l'œuvre de Kechiche. Ce travail de définition nous a semblé essentiel dans notre premier chapitre afin d'analyser et de comprendre la façon dont ces groupes se construisent. Nous avons également choisi de consacrer ces premières pages à la présentation des personnages, ainsi qu'à leurs places et leurs fonctions au sein du ou des groupe(s) auxquels ils appartiennent. Notre premier chapitre peut donc sembler assez descriptif et peu centré sur le cinéma en tant que tel. Néanmoins, il nous paraissait important de passer par l'établissement de ces définitions pour mieux rendre compte de la force de ces groupes au sein de l'œuvre du cinéaste, mettre en avant leurs spécificités, et se demander comment chacun et chacune réussissent à trouver leur place. Ce travail de définition nous a notamment aidé dans le cas du collectif familial, car ce groupe n'a de cesse d'évoluer et nombreuses sont les familles présentes dans l'œuvre de Kechiche. Il fallait aussi mettre en avant quelques spécificités liées à l'adolescence, âge propice à un certain conformisme pour les personnages des films de notre corpus. Nous avons par la suite davantage analysé quelques séquences d'interactions entre chacun et chacune au sein de lieux collectifs, qui sont récurrents chez le cinéaste. Ce second chapitre nous a permis de mettre en lumière la façon dont les personnages circulent au sein de l'espace, et se comportent face à autrui dans un lieu public.

La seconde partie consacrée à la mise en scène de rituels collectifs à travers les séquences de repas ou de discothèque a été un appui pour développer la façon dont les personnages

interagissent entre eux au sein du groupe. Cela nous a amené à porter notre attention sur l'aspect technique de ces séquences, questionnements qui occupent une place centrale dans cette partie de notre travail. En effet, jusqu'ici nous n'avions pas évoqué la technique et il s'est révélé important de nous y attarder dans cette recherche. Nous avons également pu apporter un regard social sur le rituel du repas, et la façon dont celui-ci peut créer un fossé entre les individus.

Nous avons à nouveau questionné l'aspect social du cinéma de Kechiche dans notre troisième et dernière partie, en étudiant la façon dont le groupe entreprend une domination sur l'individu. En effet, nous avons évoqué dans ces pages les personnages travaillant pour des institutions publiques, individus qui contraignent souvent les personnages principaux des films. Cette dernière partie nous a donc permis de présenter et d'analyser les différentes manières dont les individus se retrouvent dominés socialement, notamment par le poids de la langue, ou par un travail ouvrier souvent physique et fatiguant. Dès lors, et pour conclure ce travail, nous nous sommes demandé comment l'individu peut s'émanciper du collectif pour protéger son intégrité. Nous avons alors évoqué différentes séquences où, seul, il choisit de fuir le groupe, et plus globalement la façon dont il met son corps en mouvement face à autrui.

Ce travail de recherche a aussi été, comme dit plus haut, l'occasion de se pencher sur l'évolution technique de son cinéma, et sur ce que certains nomment la « Méthode Kechiche » que celui-ci revendique, au contraire, ne pas avoir encore définie. Pour le cinéaste, chaque étape de la création d'un long-métrage constitue « un maillon de cette méthode¹¹³ », et il cherche avant tout depuis son premier film à « faire vivre aux acteurs une expérience unique¹¹⁴ ». Cette expérience est en partie constitutive d'un cadre qui libère les interprètes d'une contrainte technique propre à la conception classique d'un film (les marques au sol, par exemple, qu'il renie). Cette libération s'est d'abord faite par la mise en place de longues répétitions en amont du tournage, et ce dès *L'Esquive*, où les adolescents ont répété tous ensemble de nombreuses semaines, jusqu'à *Mektoub My Love Canto Uno*, où l'important était pour Kechiche de créer

¹¹³ Serge Kaganski (propos recueillis par), « Abdellatif Kechiche : " J'ai la volonté de faire vivre aux acteurs une expérience unique " », *Les Inrockuptibles*, publié le 17 octobre 2013, dernière consultation le 17/07/2022, <https://www.lesinrocks.com/cinema/kechiche-entretien-faire-vivre-acteurs-experience-unique-113522-17-10-2013/>.

¹¹⁴ *Ibid.*

un esprit de troupe entre les techniciens et les acteurs¹¹⁵, et de faire en sorte que ces deux collectifs puissent pleinement se compléter sur le plateau.

Ces répétitions ont été très importantes dans *La Graine et le Mulet*, notamment pour la séquence du repas familial en milieu de film, répétée pendant une semaine puis tournée durant un mois entier. Nous avons aussi évoqué l'importance que Kechiche accorde à l'utilisation de plusieurs caméras, et notamment aux caméras épaule qui permettent de suivre l'acteur ou l'actrice au plus près. Concernant le dernier film de notre corpus *Mektoub My Love Canto Uno*, Ophélie Bau explique que le tournage s'est déroulé avec une « dizaine de caméras fixes, deux ou trois caméras à l'épaule et des caméras téléguidées qu'on peut gérer à distance¹¹⁶ » et ajoute que les acteurs portaient « un micro HF¹¹⁷ ». Au contraire, quelques années plus tôt, *L'Esquive* n'avait été tourné qu'à deux caméras¹¹⁸ de manière plus conventionnelle. On constate ainsi la façon dont la mise en scène technique des films de Kechiche a évolué au fil de ses long-métrages, et comment celle-ci s'est de plus en plus adaptée aux acteurs et actrices sur le plateau.

En conclusion, rappelons que la trajectoire individuelle reste présente dans l'œuvre de Kechiche, en dépit de cette force collective sur laquelle nous avons concentré notre attention durant ces pages. Tout au long de l'écriture de ce mémoire, l'importance que le cinéaste donne aux trajectoires individuelles de ses personnages s'est dessinée, et plus nous nous attachions à rendre compte de la figuration du collectif, plus nous prenions conscience que l'individualité de chacun et chacune n'était pas négligée, bien au contraire. Nous avons déjà un peu explicité cette idée en guise d'introduction, ainsi que dans notre dernière sous-partie quand nous sommes revenus sur l'émancipation de l'individu. En effet, chaque film se penche sur les trajectoires d'hommes et de femmes seul(e)s, et ce qui ressort également dans l'œuvre du cinéaste, c'est une certaine solitude de ses principaux protagonistes. Chacun des films de notre corpus se clôt d'ailleurs par une scène où le personnage principal se retrouve isolé du groupe, le ramenant à sa solitude existentielle. Dans *La Faute à Voltaire*, le film se termine par un plan de Jallel montant seul dans l'avion qui le ramène en Tunisie, dans *L'Esquive* Krime, qui a quitté la

¹¹⁵ Ophélie Bau, Shaïn Boumédine, Lou Luttau, propos recueillis par Jean-Christophe Ferrari, « Je n'ai pas de problème avec le corps, ni avec la sexualité, ni avec la sexualité au cinéma », *op.cit.*, page 51.

¹¹⁶ *Ibid*, page 52.

¹¹⁷ *Ibid*.

¹¹⁸ Eric Guichard, « Rencontre avec Lubomir Bakchev, directeur de la photographie du film " La Graine et le Mulet " d'Abdellatif Kechiche », *AFC*, n°171, publié le 2/12/2007, dernière consultation le 17/07/2022, <https://www.afcinema.com/Rencontre-avec-Lubomir-Bakchev-directeur-de-la-photographie.html>.

représentation théâtrale, se retrouve seul entre les quatre murs de sa chambre. Slimane s'écroule au milieu d'une cité de Sète dans *La Graine et le Mulet*, et dans *La Vie d'Adèle*, l'héroïne quitte le vernissage d'Emma, seule. Exception faite à *Mektoub My Love Canto Uno*, où Amin retrouve Charlotte sur la plage (le film se termine par les deux personnages partant ensemble, scène annonciatrice du second volet¹¹⁹), mais il la revoit par hasard alors qu'il se promène seul. A travers les choix de mise en scène de ces dernières minutes de films, Kechiche ne cesse de pointer du doigt une certaine solitude qui finit par rattraper ses personnages, et nous pourrions aisément questionner cela dans un autre travail concernant l'œuvre du cinéaste.

¹¹⁹ Dans *Mektoub My Love Intermezzo*, Amin est désormais en couple avec Charlotte.

BIBLIOGRAPHIE

I. GENERAL

Le Petit Larousse, 2018.

II. CINEMA

II.1 Esthétique et théorie

AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, Armand Colin, 4^e édition, 2017.

CHION Michel, *La musique au cinéma*, Fayard, 1995.

CHION Michel, *Ecrire un scénario*, Edition des Cahiers du Cinéma, 2007.

ELSAESSER Thomas et HAGENER Malte, *Le Cinéma et les sens*, collection « Le Spectaculaire », Presses Universitaires de Rennes, 2011

JAY Emmanuelle, *Le montage, technique et esthétique : fiction, documentaire, série, nouvelles écritures*, Armand Colin, 2020.

JULLIER Laurent, *L'analyse de séquences*, Armand Colin, 4^e édition, 2015

VANOYE Francis, *Scénarios modèles et modèles de scénarios*, Armand Colin, 2^e édition, 2008.

II.2 Sur des questions cinématographiques

II.2.1 Ouvrages

BOLTER Trudy (dirigé par), *Les cinéastes et la table*, Charles Corlet, collection « CinémAction », n°108, 2003.

BORTZMEYER Gabriel, *Le peuple précaire du cinéma Français*, Hermann, 2020.

GRUNERT Andréa (dirigé par), *Le corps filmé*, Charles Corlet, collection « CinémAction », n°121, 2006.

GRUNERT Andréa (dirigé par), *Et les jeunes...*, Charles Corlet, collection « CinémAction », n°161, 2016.

II.2.2 Source internet

MASSON Alain, « L'ordinaire au cinéma », *Positif*, n°724, juin 2021, <https://www.proquest.com/docview/2546210124/fulltextPDF/5067B9F6EFC14693PQ/1?accountid=13488>.

III. SOCIOLOGIE

III.1 Ouvrages

BLÖSS Thierry, *Les liens de famille, sociologie des rapports entre générations*, Presses Universitaires de France, 1997.

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, Tome 1 : La présentation de soi*, Les Editions de Minuit, collection « Le sens commun », 1973.

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, Tome 2 : Les relations en public*, Les Editions de Minuit, collection « Le sens commun », 1973.

LEVI-STRAUSS Claude, *Le regard éloigné*, Paris, Plon Edition, 1983.

MONROY Michel et FOURNIER Anne, *Figures du conflits, une analyse systémique des situations conflictuelles*, Presses Universitaires de Rennes, 1997.

III.2 Sources internet

Auteur(e) inconnu(e), *Wiktionnaire*, dernière mise à jour le 12 avril 2022, <https://fr.wiktionary.org/wiki/famille>.

DUBET François, « Des jeunesses et des sociologies : le cas Français », *Sociologie et sociétés*, vol. XXVIII, n°1, 1996, pages 23 à 25, <https://www.erudit.org/fr/revues/socsoc/1996-v28-n1-socsoc82/001202ar/>.

PILLON Thierry, « Le corps ouvrier au travail », *Travailler*, 2014, n°32, pages 151 à 169, <https://www.cairn.info/revue-travailler-2014-2-page-151.htm#:~:text=Tel%20qu%E2%80%99il%20appara%C3%AEt%20dans%20les%20t%C3%A9moignages%2C%20le%20corps,et%20ses%20stigmates%2C%20sa%20forme%2C%20ses%20mouvements%2C%20permettaient.>

SERAPHIN Gilles, « Introduction : Lien intergénérationnel et transmissions », *Recherches familiales*, 2011, n°8, pages 3 à 6, <https://www.cairn.info/revue-recherches-familiales-2011-1-page-3.htm>.

VALLON Serge, « Qu'est-ce qu'une famille ? Fonctions et représentations familiales », *Vie sociale et traitements*, 2006, n°89, pages 154 à 161, <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2006-1-page-154.htm>.

VAN CUTSEM Chantal, « Introduction : La famille recomposée », 2005, pages 15 à 18, <https://www.cairn.info/la-famille-recomposee--9782865865604-page-15.htm>.

ZEHRAOUI Ahsène, « Transmissions inter-générationnelles au sein des familles franco-maghrébines : portée et limites », *Migrations société*, 2009 (n°123-124), pages 195 à 204, <https://www.cairn.info/revue-migrations-societe-2009-3-page-195.htm>.

IV. A PROPOS DU CINEMA D'ABDELLATIF KECHICHE

IV.1 Ouvrage

MRABET Emna, *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche, prémisses et devenir*, Paris, Archimbaud éditeur, collection « Théories et Pratiques du Cinéma », 2016.

IV.2 Entretien avec Abdellatif Kechiche

IV.2.1 Articles

KECHICHE Abdellatif, entretien avec Elise Domenach et Philippe Rouyer, « Echapper aux règles pour voir la vie se créer », *Positif*, n°562, décembre 2007.

KECHICHE Abdellatif, entretien avec Stéphane Delorme et Jean-Michel Frodon, « Je tiens au peut-être », *Cahiers du Cinéma*, n°629, décembre 2007.

KECHICHE Abdellatif, entretien avec Jean-Philippe Tessé, « Tomber le masque », *Cahiers du Cinéma*, n°693, octobre 2013.

KECHICHE Abdellatif, entretien avec Philippe Rouyer, « Créer un état d'étourdissement », *Positif*, n°632, octobre 2013.

IV.2.2 Sources internet

LALANNE Jean-Marc, « " L'Esquive " : entretien avec Abdellatif Kechiche », *Les Inrockuptibles*, 2004, <https://www.lesinrocks.com/cinema/entretien-abdellatif-kechiche-lesquive-0104-7820-07-01-2004/>.

FEVRET Christian et LALANNE Jean-Marc, « " La Graine et le Mulet " : entretien avec Abdellatif Kechiche », *Les Inrockuptibles*, 2007, <https://www.lesinrocks.com/cinema/entretien-abdellatif-kechiche-la-graine-et-le-mulet-1207-7827-11-12-2007/>.

KAGANSKI Serge (propos recueillis par), « Abdellatif Kechiche : " J'ai la volonté de faire vivre aux acteurs une expérience unique " », *Les Inrockuptibles*, publié le 17 octobre 2013, <https://www.lesinrocks.com/cinema/kechiche-entretien-faire-vivre-acteurs-experience-unique-113522-17-10-2013/>.

MANDELBAUM Jacques (propos recueillis par), « On trouve avec les acteurs amateurs la fièvre de la première fois », *Le Monde*, 2007, https://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/12/11/abdellatif-kechiche-on-trouve-avec-les-acteurs-amateurs-la-fievre-de-la-premiere-fois_988361_3476.htm les acteurs amateurs la fièvre de la première fois" (lemonde.fr).

MORICE Jacques (propos recueillis par), « Abdellatif Kechiche en dit plus sur le travail, le cinéma, le sexe », *Télérama*, 2013, <https://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2013/abdellatif-kechiche-je-suis-tres-jaloux-des-audaces-cinematographiques-de-catherine-breillat,97946.php>.

MURAT Pierre et RIGOLET Laurent, « Abdellatif Kechiche : " Je n'ai plus envie de cinéma, j'ai besoin de calme " », *Télérama*, publié en 2013 puis mis à jour en 2020, <https://www.telerama.fr/cinema/abdellatif-kechiche-je-n-ai-plus-envie-de-cinema-j-ai-besoin-de-calme,102701.php>

IV.2.3 Source audiovisuelle

KECHICHE Abdellatif, « La Master class d'Abdellatif Kechiche », *Forum des Images*, date de mise en ligne inconnue, <https://www.dailymotion.com/video/xfl2io>.

IV.3 Entretiens avec des acteurs

IV.3.1 Articles

BAU Ophélie, BOUMEDINE Shaïn, LUTTIAU Lou, propos recueillis par Jean-Christophe Ferrari, « Je n'ai pas de problème avec le corps, ni avec la sexualité, ni avec la sexualité au cinéma », *Transfuge*, n°118, avril 2018.

EXARCHOPOULOS Adèle, entretien avec Jean-Philippe Tessé, « Epuisée », *Cahiers du Cinéma*, n°632, octobre 2013.

SEYDOUX Léa, entretien avec Stéphane Delorme, « Le garçon aux cheveux bleus », *Cahiers du Cinéma*, n°632, octobre 2013.

IV.3.2 Source internet

HERZI Hafsia (propos recueillis par Sami Gnaba), « Abdellatif Kechiche est quelqu'un qui travaille beaucoup au ressenti. S'il ne sent pas les choses, il peut ne pas tourner... », *Séquences : la revue de cinéma*, n°314, juin 2018, <https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/2018-n314-sequences04050/89055ac.pdf>.

IV.3.3 Source audiovisuelle

EXARCHOPOULOS Adèle, « Je voulais que le nu soit un déguisement », *Télérama*, mis en ligne le 9/10/2013, <https://www.youtube.com/watch?v=0bAzZb4pafg>.

IV.4 Entretien avec des techniciens

IV.4.1 Article

EL FANI Sofian, entretien avec Cyril Béghin, « Le secrets du gros plan », *Cahiers du Cinéma*, n°693, octobre 2013.

IV.4.2 Sources internet

DIATKINE Anne, « Dans un Kechiche, chaque séquence se travaille comme un long-métrage autonome », *Libération*, publié le 20/03/2018, https://www.liberation.fr/cinema/2018/03/20/dans-un-kechiche-chaque-sequence-se-travaille-comme-un-long-metrag-autonome_1637678/.

GUICHARD Eric, « Rencontre avec Lubomir Bakchev, directeur de la photographie du film " La Graine et le Mulet " d'Abdellatif Kechiche », *AFC*, n°171, publié le 2/12/2007, <https://www.afcinema.com/Rencontre-avec-Lubomir-Bakchev-directeur-de-la-photographie.html>.

IV.5 Sur le cinéma d'Abdellatif Kechiche

BESSION Rémy, « Chronique d'une désillusion – Abdellatif Kechiche », *Hypothèses*, 2011, [Chronique d'une désillusion – Abdellatif Kechiche | Cinémadoc \(hypotheses.org\)](http://www.cinemasdoc.org/chronique-d-une-desillusion-abdellatif-kechiche).

HEGELSTEIN Maud, « Le problème de la vie dans le cinéma d'Abdellatif Kechiche », *Cahiers du GRM*, 2014, <https://journals.openedition.org/grm/416>.

MRABET Emna, « Contestation et défense des droits humains chez les cinéastes Abdellatif Kechiche et Rabah Ameur-Zaïmeche », 2014, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14715880.2014.910985>.

MRABET Emna, « Le corps à l'œuvre chez Abdellatif Kechiche », *Décadrages Cinéma, à travers champs*, 2020, pages 95 à 110, [Le corps à l'œuvre chez Abdellatif Kechiche \(openedition.org\)](https://www.openedition.org/).

RAPENNE Thomas, « Les spaghetti à la sauce tomate dans le cinéma d'Abdellatif Kechiche (1/2) », *Good Time*, 2020, <https://goodtime-webzine.com/2020/04/03/les-spaghetti-a-la-sauce-tomate-dans-le-cinema-dabdellatif-kechiche/>.

RAPENNE Thomas, « Les spaghetti à la sauce tomate dans le cinéma d'Abdellatif Kechiche (2/2) », *Good Time*, 2020, <https://goodtime-webzine.com/2020/05/01/les-spaghetti-a-la-sauce-tomate-dans-le-cinema-dabdellatif-kechiche-2-2/>.

IV.6 Sur les films du corpus

IV.6.1 Articles

BEGAUDEAU François, « La lumière et c'est tout », *Transfuge*, n°118, avril 2018.

DELORME Stéphane, « La Graine et le Mulet », *Cahiers du Cinéma*, n°629, décembre 2007.

FRODON Jean-Michel, « La langue d'Abdel et le pays du réel », *Cahiers du Cinéma*, n°629, décembre 2007.

TESSE Jean-Philippe, « Cité dans le texte », *Cahiers du Cinéma*, n°586, janvier 2004.

TESSE Jean-Philippe, « Le cœur battant », *Cahiers du Cinéma*, n°693, octobre 2013.

TRANCHANT Marie-Noëlle, « Histoires de famille à la Mostra de Venise », *Le Figaro*, 5 septembre 2007.

IV.6.2 Sources internet

ALECIAN Patrick, ROYER Anne-Marie, « Adèle, les métamorphoses selon Abdellatif Kechiche », *Adolescence*, 2015, n°1, pages 195 à 204, <https://www.cairn.info/revue-adolescence-2015-1-page-195.htm>.

ANDRE-SARREAU Léa, « Scène culte – " L'Esquive " d'Abdellatif Kechiche », *Trois couleurs*, 2020, <https://www.troiscouleurs.fr/article/scene-culte-lesquive-dabdellatif-kechiche>

BARNETT Emily, GOLDBERG Jacky, KAGANSKI Serge, DORDOR Francis, « Portrait des acteurs de " La Graine et le Mulet " », *Les Inrockuptibles*, 2007, <https://www.lesinrocks.com/cinema/les-acteurs-de-la-graine-et-le-mulet-7818-11-12-2007/>.

CHESEL Luc, « " Mektoub, my love ", l'été retrouvé » *Libération*, 2018, https://www.liberation.fr/cinema/2018/03/20/mektoub-my-love-l-ete-retrouve_1637679/.

DAUM Pierre, « Kechiche sans nuit à Sète », *Libération*, 2006, https://www.liberation.fr/cinema/2006/03/22/kechiche-sans-nuit-a-sete_33959/.

DETRAIN Laurent, « La Chaire et la Chère dans " La Vie d'Adèle " d'Abdellatif Kechiche », *La Celsathèque*, 2013, <https://celsatheque.wordpress.com/2013/10/27/la-chair-et-la-chere-dans-la-vie-dadele-dadbdellatif-kechiche/>.

FERENCZI Aurélien, « " La Vie d'Adèle ", d'Abdellatif Kechiche, histoire d'amour bouleversante, classique avant l'heure », *Télérama*, 2013, <https://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2013/la-vie-d-adele-d-abdellatif-kechiche-histoire-d-amour-bouleversante-s-impose-deja-comme-un-classique.97860.php>.

JOUDET Murielle, « Mektoub My Love – Canto Uno », *Les Inrockuptibles*, 2018, <https://www.lesinrocks.com/cinema/mektoub-love-canto-uno-138325-16-03-2018/>.

KAGANSKI Serge, « La Graine et le Mulet », *Les Inrockuptibles*, 2007, <https://www.lesinrocks.com/cinema/la-graine-et-le-mulet-24016-12-12-2007/>.

LALANNE Jean-Marc, « " La Vie d'Adèle " : Kechiche décoche un époustouflant coup de cinéma », *Les Inrockuptibles*, 2013, <https://www.lesinrocks.com/cinema/vie-dadele-chapitres-12-kechiche-decoche-epoustouflant-coup-cinema-19120-08-10-2013/>.

NEVERS Camille, « Ciné / " Mektoub My Love ", chaleurs d'été », *Libération*, 2018, https://www.liberation.fr/cinema/2018/12/21/cine-mektoub-my-love-chaleurs-d-ete_1699232/.

NOUCHI Franck, « " La Vie d'Adèle " » : deux femmes s'aiment, corps et âme », *Le Monde*, 2013, https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/10/08/la-vie-d-adele-place-au-film-et-quel-film_3491671_3246.html.

SCHWARTZ Arnaud, « " La Vie d'Adèle " », violence de l'intime », *La Croix*, 2013, <https://www.la-croix.com/Culture/Cinema/La-vie-d-Adele-violence-de-l-intime-2013-10-08-1036694>.

UZAL Marcos, « Avec " Mektoub My Love ", Abdellatif Kechiche éclabousse la Mostra », *Libération*, 2017, https://www.libération.fr/cinema/2017/09/08/avec-mektoub-my-love-abdellatif-kechiche-eclabousse-la-mostra_1594949/.

V. **LECTURES PERSONNELLES**

BEGAUDEAU François, *La blessure la vraie*, Editions Verticales, 2011.

BREY Iris, *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, Editions de l'Olivier, 2020.

MAROH Julie, *Le bleu est une couleur chaude*, Glénat, 2010

FILMOGRAPHIE

La Faute à Voltaire

- 2000
- 130 minutes
- Réalisation : Abdellatif Kechiche
- Scénario et dialogues : Abdellatif Kechiche
- Produit par : Jean-François Lepetit
- 1^{ères} assistantes réalisateur : Claire Lusseyran et Sylvie Peyre
- Photographie : Dominique Brenguier et Marie-Emmanuelle Spencer
- Son : Joël Riant et Ludovic Henault
- Montage : Annick Baly et Tina Baz Legal
- Scripte : Véronique Paris
- Décors : Quentin Prévost
- Costumes : Catherine d'Halluin

Dans les rôles principaux : Sami Bouajila (Jallel), Elodie Bouchez (Lucie), Aure Atika (Nassera), Bruno Lochet (Franck), Olivier Loustau (Antonio), Sami Zitouni (Nono), Carole Franck (Barbara).

L'Esquive

- 2003
- 117 minutes
- Réalisation : Abdellatif Kechiche
- Scénario et dialogues : Abdellatif Kechiche et Ghalia Lacroix
- Produit par : Jacques Ouaniche

- 1^{er} assistant réalisateur : Carlos de Fonseca Parsotam
- Photographie : Lubomir Bakchev
- Cadreur : Sofian El Fani
- Son : Nicolas Washkowski
- Montage : Ghalia Lacroix
- Scripte : Ghalia Lacroix
- Décors : Michel-Ange Gionti
- Costumes : Maria Beloso Hall

Dans les rôles principaux : Osman Elkharraz (Krimo), Sara Forestier (Lydia), Sabrina Ouazani (Frida), Nanou Benahmou (Nanou), Hafet Ben Ahmed (Fathi), Aurélie Ganito (Magalie), Rachid Hami (Rachid), Meriem Serbah (la mère de Krimo), Carole Franck (la professeure de français).

La Graine et le Mulet

- 2007
- 151 minutes
- Réalisation : Abdellatif Kechiche
- Scénario et dialogues : Abdellatif Kechiche et Ghalia Lacroix
- Produit par : Claude Berri
- 1^{er} assistant réalisateur : Carlos de Fonseca Parsotam
- Photographie : Lubomir Bakchev
- Cadreurs : Sofian El Fani et Lubomir Bakchev
- Son : Nicolas Washkowski
- Montage : Ghalia Lacroix et Camille Toubkis
- Scripte : Dominique Arce
- Décors : Benoît Barouh
- Costumes : Maria Beloso Hall

Dans les rôles principaux : Habib Boufares (Slimane), Hafsia Herzi (Rym), Faridah Benkhetache (Karima), Abdelhamid Aktouche (Hamid), Alice Hari (Julia), Bouraouiâ Marzouk (Souad), Cyril Favre (Sergueï), Leila D'issernio (Lilia), Bruno Lochet (Mario), Olivier Loustau (José), Sami Zitouni (Majid), Sabrina Ouazani (Olfa), Hatika Karaoui (Latifa).

La Vie d'Adèle

- 2013
- 179 minutes
- Drame
- Réalisation : Abdellatif Kechiche
- Scénario, adaptation et dialogues : Abdellatif Kechiche et Ghalia Lacroix, librement adapté de la bande dessinée *Le bleu est une couleur chaude* de Julie Maroh
- Produit par : Brahim Chioua, Vincent Maraval et Abdellatif Kechiche
- 1^{er} assistant réalisateur : Carlos de Fonseca Parsotam
- Photographie : Sofian El Fani
- Cadreur : Sofian El Fani et Lubomir Bakchev
- Son : Jérôme Chenevoy
- Musique : Jean-Paul Hurier
- Montage : Ghalia Lacroix, Camille Toubkis, Albertine Lastera, Jean-Marie Lengellé et Sophie Brunet
- Décors : Julia Lemaire, Bahijja El Amrani, Coline Debée, Zoé Goetgheluck, Michel Gionti, Sylvain Phan et Marie Charpentier.
- Costumes : Paloma Garcia Martens, Lucie Maggiar, Fetene Ben Nasr, Dorothée Lissac, Sylvie, Lettelier et Roxane Guiga

Dans les rôles principaux : Léa Seydoux (Emma), Adèle Exarchopoulos (Adèle), Salim Kechiouche (Samir), Aurélien Recoing (père d'Adèle), Catherine Salée (mère d'Adèle), Benkamin Siksou (Antoine), Mona Walravens (Lise), Jérémie Laheurte (Thomas), Anne Loiret (mère d'Emma), Sandor Funtek (Valentin).

Mektoub My Love Canto Uno

- 2018
- 175 minutes
- Comédie dramatique
- Réalisation : Abdellatif Kechiche
- Scénario, adaptation et dialogues : Abdellatif Kechiche et Ghalia Lacroix, librement adapté du roman *La Blessure la vraie* de François Bégaudeau

- Produit par : Abdellatif Kechiche
- Assistants réalisateur : Nassreddine Ben Maati, Maria Giménez Cavallo, Nathanaëlle Gerbeaux et Chloé Di Gregorio
- Photographie : Marco Graziaplena
- Cadreurs : Michel-Clément Franco, Claudio Cofrancesco, Bruno Fundaro, Pierre Laval-Maillus
- Son prise direct : Hugo Rossi
- Montage : Maria Giménez Cavallo et Nathanaëlle Gerbeaux
- Michel Charvaz et Michelangelo Gionti
- Costumes : Catherine Sardi-Saule

Dans les rôles principaux : Shaïn Boumédine (Amin), Ophélie Bau (Ophélie), Salim Kechiouche (Tony), Lou Luttiau (Céline), Alexia Chardard (Charlotte), Hafsia Herzi (Camélia), Delinda Kechiche (mère d'Amin), Hatika Karaoui (mère de Tony), Kamel Saadi (Kamel).

Autres films du cinéaste

Vénus Noire (2010)

Mektoub My Love Intermezzo (projeté en avant-première au Festival de Cannes en mai 2019, date de sortie inconnue)