

Le cinéma, à la fin. Kechiche à quitte ou double
(La Vénus noire, La Vie d'Adèle)

Grégory Cormann

Comment terminer un film ? Comment montrer la fin d'un film ? Comment faire un film qui doit finir ? Avec *La Vie d'Adèle*, Abdellatif Kechiche prolonge l'enquête que, de film en film, il mène du coin de l'œil sur son propre cinéma : un cinéma de la répétition et du redoublement, un cinéma qui, d'abord explicitement, puis de façon plus sourde et obscure, rudoie son spectateur.

La mystérieuse faiblesse du cinéma de Kechiche

La jeunesse est sartrienne. Sereinement la jeunesse d'aujourd'hui serait encore sartrienne, se repaissant d'humanisme (*L'existentialisme est un humanisme*) et de littérature engagée (*Les Mains sales*), comme des lectures imposées de l'adolescence. Tel est le propos convenu que le début de *La Vie d'Adèle* semble reproduire. La jeunesse aurait son « prêt-à-vivre et penser » sartrien ; elle continue de manifester contre les réformes de l'école ; elle continue de revendiquer des modes d'expression et d'affirmation qui lui sont propres. Sartre a réussi à libérer plusieurs générations. Pourquoi n'y réussirait-il plus ? « C'est, comme Bob Marley, un philosophe et un prophète ! »

On peut toutefois s'interroger sur cette première lecture, confiante dans ce sartrisme tranquille. Emma et Adèle n'insistent pas pour rien sur les « exigences » de l'engagement. Leur rencontre, celle d'une artiste en devenir et d'une institutrice débutante, autrement dit la rencontre bouleversée de l'art et de l'éducation, d'une œuvre à faire *et* de vies à soutenir, en rappelle tout à la fois la nécessité et la difficulté. « La mystérieuse faiblesse des visages d'hommes » : la formule est tirée de *La Nausée*. Il n'y est pas question alors d'engagement et de projets, mais de l'affrontement de Roquentin avec l'existence brute et insensée de tout et de tout le monde. Le personnage de Sartre est revenu une fois de plus au musée de Bouville ; et il a fini par en percer le secret : les portraits de ces hommes impressionnants, impérieux, qui ont fait la grandeur de la ville, le visage de ces hommes de l'Expérience qui savent tout sur tout, de ces Chefs qu'on regarde d'habitude avec embarras, il suffit de les regarder suffisamment longtemps pour qu'ils perdent de leur superbe.

« Je ne partis pas, je fus résolument indiscret. Je savais [...] que, lorsqu'on regarde en face un visage éclatant de droit, au bout d'un moment, cet éclat s'éteint, qu'un résidu cendreau demeure : c'était ce résidu qui m'intéressait. » (*La Nausée*, Pléiade, p. 106)

Pour atteindre ce savoir résiduel, il fallait que quelque chose craque. C'est cela qu'on peut appeler : « impudeur » ou « indiscretion ».

Dans *La Nausée*, Roquentin renonce alors à écrire la biographie de Rollebon : « c'est fini », se dit-il. Avec *La Vie d'Adèle*, Kechiche cherche peut-être, au plus près de ce « savoir » mystérieux et indiscret, à nous mettre face à quelque chose qui est en train de finir, face à quelque chose qui va mal finir. Le film n'est pas épargné par les critiques, de l'intérieur même de l'équipe et du casting du film. Au-delà du bruit des interviews et des réponses du réalisateur bien peu prophète, *La Vie d'Adèle* n'annonce rien. Adèle nous laisse en plan à la sortie d'une salle d'exposition où le portrait qu'Emma a fait d'elle suscite l'admiration de (presque) tous les visiteurs. Et Kechiche nous laisse à nos spéculations. Le film, malgré ses trois heures, conserve à son spectateur une disponibilité intégrale. Pourquoi en rester là ? Il y aurait quelque chose de mal à vouloir tirer le trait, à interrompre l'œuvre, à rompre l'enchaînement des films.

Mais au fond qu'est-ce que cela signifie chez Kechiche que la « fin » d'un film ? La question se pose au moins depuis *La Graine et le mulet*, dont on a retenu la scène finale où Hafsia Herzi se livre à une longue et éprouvante danse du ventre. Dans le coffret du film, Kechiche avait décidé d'ajouter l'intégralité de la scène finale tournée en un plan-séquence de 45 minutes sous le titre *Sueurs*. En proposant ce film après le film, Kechiche offrait certes un bonus impressionnant. Surtout il révélait le sens de cette scène au ras même de ce qui en constitue pourtant la réduction à une exhibition physique indéfiniment prolongée, à même la performance physique demandée à son actrice. Dans les sueurs de ce corps se donnait aussi, de façon ambivalente, une étonnante et délicate fraternité entre celle qui danse et chante et ceux qui, satisfaits d'eux-mêmes, et saouls à défaut d'être nourris, la regardent (d'abord) avec désir et dédain.

La Vénus noire, ou la récapitulation d'une œuvre dans une double vie

Pourtant, lorsqu'on regarde *L'Esquive* et *La Graine et le Mulet* après *La Vénus noire*, comme ce fut mon cas, *La Vénus noire* risque d'apparaître comme la suite sans émotion et comme anesthésiée, c'est-à-dire comme quelque chose de donné dès le départ, de ce qui constituait la conclusion en suspens des deux autres films : la scène théâtrale de *L'Esquive*, dont Krimo

s'excepte finalement, laissant Lydia s'éloigner ; la danse du ventre de Rym dans *La Graine et le Mulet*, étourdissante, et pour tout dire insoutenable, mais à laquelle Slimane échappe aussi, parti d'abord à la recherche de la voiture de son fils – qui a emporté la « graine » par mégarde –, puis désespérément à la poursuite des jeunes qui ont dérobé la mobylette qui lui aurait peut-être permis de retrouver le précieux chargement. Dans *La Vénus noire*, l'exhibition du corps de Saartjie Baartman est donnée d'emblée au spectateur, une première fois dans l'(amphi)théâtre de l'Académie des sciences de Paris, où Cuvier présente scrupuleusement ses caractéristiques morphologiques, une seconde fois sur la scène du cabaret londonien où Caezar, cinq ans avant, tire de celle-ci un autre profit.

Le coût de cette double entrée en matière semble d'emblée rédhitoire. Dans *La Vénus noire*, on ne retrouve rien – ou presque – de la tension, aux limites de l'insupportable, que livrent les deux films précédents d'Abdellatif Kechiche, par exemple lors du contrôle de police dans *L'Esquive* ou dans certaines scènes de dispute de *La Graine et le Mulet*, prolongée par le réalisateur jusqu'au point où le spectateur, rivé à l'écran, n'aurait d'issue qu'à détruire son téléviseur. Dans *La Vénus noire*, rien de tel. Le film étire ses deux heures trente avec une certaine monotonie, vers une fin connue, précipitée dans la vie de Saartjie Baartman comme dans le film de Kechiche, misérable, vendue une dernière fois, autopsiée, chaînon manquant d'une histoire de l'humanité téléologique et européo-centrique.

Un film raté ? Une contamination du regard scientifique ? Une complaisance à raconter l'histoire d'une déchéance ? Un mauvais (dernier) trip mémoriel ? Peut-être. Mais peut-être aussi autre chose, qu'il faut identifier dans les jeux de redoublement que le film sur la Vénus hottentote ne cesse de multiplier. Certes, il ne peut donc rien y avoir d'absolument intolérable, puisque tout se répète, jusqu'à une fin livrée dès le départ. Mais quelque chose s'insinue, à quitte ou double, dans ces jeux de redoublements et de répétitions, où Kechiche met en question ce qui est au cœur de son cinéma : le corps, le langage et leur mise en scène. Nulle esquive dans ce cas, semble-t-il.

Regardons-y mieux. Dans la première partie de *La Vénus noire*, Saartjie Baartman est continûment entourée de ses représentations : statuettes à vendre, affiches publicitaires ou chansons populaires. La scène de la taverne est à cet égard singulière. Saartjie, qui ne peut que s'abrutir pour tenir son rôle de bête sauvage, est comme absente au milieu d'un spectacle où un chansonnier raconte sa vie. Pourtant cette hébétude ne peut dissimuler une étrange et paradoxale lucidité de Saartjie. La scène du tribunal, qui doit décider si les performances de Saartjie sont respectueuses de la dignité humaine ou pas, est à cet égard tout aussi exemplaire. On peut y voir, d'un côté, l'impuissance de Saartjie, persuadée une autre fois de continuer à

tenir le rôle qui permettra que le spectacle continue. Mais c'est elle, pourtant, d'un autre côté, qui pose la distinction entre la réalité et le spectacle : « Je m'étonne, déclare-t-elle, que des gens aussi intelligents que vous ne fassent pas la différence entre le vrai et le faux. » Ce n'est d'évidence ni dans les moyens des juges en robe et perruque, plus comédiens que n'importe quel comédien – le Procureur se montre bien incapable de faire la différence entre un corps nu et un corps vêtu d'un maillot couleur chair – ni dans ceux des membres des Ligues de vertu et des défenseurs de la dignité humaine qui sont à ce point persuadés de détenir la vérité qu'ils sont incapables de considérer Saartjie comme leur égale.

À l'opposé de ces « mauvais acteurs », Saartjie tient son rôle. Elle jongle avec les langues. Un interprète traduit ses propos pour la Cour, mais elle peut parler en anglais lorsque son « rôle » le réclame. Et elle joue. « I'm acting », dit-elle encore, avant de répéter la phrase dans sa langue maternelle. Elle est manifestement une artiste : le film la montre chantant une berceuse, jouant de la musique avec un violoniste virtuose ou faisant de l'humour à partir des quelques mots d'anglais que ses deux « chaperons » lui ont appris. Saartjie parvient ainsi à briser les mises en scène auxquelles elle est soumise. Ce qui vaut pour le tribunal vaut aussi pour la jolie scène de calèche pendant laquelle un journaliste l'interroge. L'entretien ne remplit pas les attentes du journaliste. Il n'a pas affaire à une princesse lointaine obligée de s'exhiber. C'est à une vie très simple mais tout à fait bouleversante de femme que le journaliste est subitement confronté. Rien à voir avec un spectacle. Juste quelques mots dans un souffle : *Baby, bébé, mort, mort*. Rien à voir non plus avec la seconde fin – après la maladie qui la condamne – que Kechiche donne à son film : une séquence d'archives qui nous rappelle qu'après avoir été exposée pendant 150 ans la « Vénus noire » a finalement été restituée à son pays, récupérée encore et toujours, non plus par la science, mais par les jeux politiques d'un vingtième siècle exténué.

La Vie d'Adèle, ou comment recommencer par la fin...

La Vie d'Adèle, un film réussi ? La question peut paraître incongrue après les récompenses et les critiques positives. Il faut donc préciser : Kechiche est-il enfin parvenu à donner une (seule) fin à son film ? *La Vie d'Adèle* réussit-elle sa fin ? Adèle ressemble par certains côtés à Saartjie. La scène de réception au milieu du film, où Adèle disparaît à force de se presser auprès de « ses » invités, ressemble à la scène de *La Vénus noire* où Saartjie est complètement éteinte autant par les histoires et les affaires qu'on dit ou qu'on fait sur son dos que par les effluves d'alcool. Adèle, devenue la muse d'Emma, s'expose elle aussi à n'être qu'une partie

d'une œuvre qui lui échappe et qui va continuer. Son personnage risque d'être dévoré. Pourtant, alors que la passion semble ne pas résister au quotidien, alors même que l'avant-plan semble n'être qu'une pâle copie du film en noir et blanc diffusé derrière lui, l'extériorité d'Adèle prend finalement une autre signification. Adèle semble à son tour prise par le propos d'un des convives : « Souvent ils sont morts ceux qui vivent de l'art. » Et Kechiche pourrait être tenté de poursuivre une piste déjà utilisée dans *La Vénus noire* : choisir un moyen terme. Dans *La Venus noire* déjà le dessin, le croquis, semblait jouer ce rôle de moyen terme qui assure le passage pas trop brutal d'une représentation à une autre. Il y a bien en effet de la délicatesse dans le geste du crayon ; il y a là précisément le souci pour la faiblesse mystérieuse du visage humain. Dans *La Vie d'Adèle*, Kechiche renonce à reproduire ce geste dans le cadre de son film. C'est Adèle qui le dit dans le cadre de son métier : « L'ardoise ce n'est pas pour faire des dessins. » Cette décision précipite la fin du film. La visite d'Adèle à l'exposition rend toute suite impossible. Il ne peut plus y avoir de scène suivante : Adèle, toute vêtue de bleue, est devenue totalement extérieure au portrait qui la reproduit.

Le réalisateur a réussi son coup : le spectateur de *La Vie d'Adèle* est reporté à ce résidu qu'aucun film ne pourra rattraper. *C'est fini*. Les polémiques médiatiques récentes n'ont peut-être fait qu'exprimer l'idée, à leur façon, toujours un peu médiocre apparemment, toujours un peu hors de propos, mais c'était peut-être inévitable, qu'un film aussi ça finit.

Ou pour conclure autrement, par un petit poème loufoque inspiré par le film : « Girafe : pas besoin de voler pour brouter les étoiles. Caméléon : pas besoin de fuir. Poème : pas besoin de comprendre. »

Grégory Cormann enseigne la philosophie sociale et politique à l'ULg. Ses dernières publications concernent notamment l'engagement politique du dernier Sartre. Il prépare actuellement, avec Jeremy Hamers, un ouvrage consacré au cinéma politique d'Alexander Kluge.