

Mais pourquoi la « vie » d'Adèle?



Oui, pourquoi la « vie » d'Adèle ? À l'évidence, Kechiche ne nous en montre qu'une tranche, de la fin de ses années de lycée à ses premiers pas d'institutrice maternelle. Pourquoi alors la vie d'Adèle, et pas : l'adolescence d'Adèle, la passion d'Adèle, Adèle et Emma, ou les amours d'Adèle ? Car le spectateur est prévenu depuis longtemps, on le lui a assez dit : le film met en scène l'histoire d'une adolescente qui se cherche, qui cherche sa vérité intime. Et quoi de plus intime qu'une passion amoureuse, celle d'Adèle et Emma, jeune femme qui termine les Beaux-Arts ? Quoi de plus intime dans la passion amoureuse que le plaisir et la sexualité ? Kechiche ne manque pas d'exposer aux regards les séquences les plus privées d'une telle passion, dans de longues scènes de sexe qui ont déjà tant fait parler d'elles. Le cadre interprétatif est là, tout fait : Adèle passe par le temps de la recherche de soi, où l'on ne sait pas ce que l'on est et où l'on tente de survivre à la crise identitaire ; elle fait l'épreuve de ce rite initiatique des sociétés modernes qui est en même temps le moment privilégié d'expérimentation et de construction du sujet. Ainsi La vie d'Adèle serait le Bildungsroman d'une jeune Lilloise du 21^e siècle testant différentes configurations amoureuses avant d'approcher la vérité de son désir : d'abord un garçon, puis une copine de lycée, puis Emma, puis d'autres aventures, et pour finir, peut-être, un jeune homme. Sauf que cette « formation » ne débouche sur aucune forme subjective achevée. Ceci doit éveiller notre méfiance. Adèle se cherche-t-elle vraiment ? Et surtout : est-ce là le **sujet réel du film (au double sens du terme : aussi bien le thème choisi par le cinéaste que la subjectivité autour de laquelle tourne La Vie d'Adèle) ?**

Le regard d'Adèle

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

Au delà de l'intimité d'un corps, c'est un regard que je porte sur l'homme en général, l'être humain. C'est l'expression de questions obsessionnelles que je porte. Sur ce que nous sommes, par-delà ce corps qui vit, qui peut être beau ou presque monstrueux. J'espère que nous ne sommes pas que des trous et des sécrétions, même si nous le sommes aussi. J'essaie en filmant cela de me demander ce que nous sommes au delà de cette animalité. C'est une évidence de dire que nous sommes constitués aussi bien de nos organes, de notre mécanique, que de sentiments, d'une vie intérieure, mais il y a quelque chose d'autre qui dépasse ces deux aspects de la vie. Cela je ne peux le définir, je sais seulement qu'il m'intrigue. Et qu'il s'exprime dans les sentiments, et aussi dans ce qui arrive au corps.¹

D'où l'étrange spiritualisme qui se dégage de cette enquête dans la matérialité des corps et la psychologie des sentiments : il y a quelque chose d'autre... Kechiche « *veut voir l'âme des gens, quand tout s'efface en toi, que tu oublies que tu joues, que tu es une actrice, une femme...* »². L'âme des gens : le réel propre qui se cache derrière un personnage, ou plutôt que cache un personnage (son corps et ses sentiments), à la fois le personnage que l'on joue dans la vie quotidienne et le personnage que l'acteur se doit de jouer dans un film, en tant qu'il est acteur. C'est pourquoi le cinéma de Kechiche ne se contente pas de nous exposer les événements, comme si on les regardait à travers une vitrine. Le cinéma de Kechiche n'est pas une fenêtre ouverte sur le monde et ses personnages, sur leurs corps et leurs états d'âme. C'est le monde qui, en sortant de ses gonds et en défonçant l'abri de représentations familières auxquelles nous sommes habitués, nous explose au visage. C'est le réel qui, traversant les représentations dans lesquelles il nous est donné à vivre comme supportable, crève l'écran du jeu pour donner sa puissance et sa consistance à cette surface du visible, fine pellicule, qu'on appelle « un film »³.

Mais qu'est-ce que le désir, l'âme, le réel ? Comme tout créateur, Kechiche soutient une thèse et la développe par les moyens proprement cinématographiques qui sont les siens. Selon nous, cette thèse est la suivante : il n'y a pas d'intimité. Ce qui signifie que rendre le désir, l'âme, le réel à l'écran, ce n'est pas chercher une supposée vérité intérieure d'un personnage, d'une vie, d'une existence, ou d'une relation, derrière les apparences extérieures qui la manifesteraient en la trahissant. *La Vie d'Adèle* est tout entière ordonnée à la mise à l'épreuve de cette thèse. Mise à l'épreuve formelle en un premier temps. La caméra a beau s'approcher au plus près des corps, Adèle n'en devient pas transparente. Au contraire, la proximité du cadrage a pour effet paradoxal de tenir le spectateur à distance. Filmée de près, Adèle nous rejette à

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

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

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



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

¹ « Tomber le masque », entretien avec Abdellatif Kechiche, par J.-P. Tessé, dans *Les cahiers du cinéma*, n°683, octobre 2013.

² « Épuisée », entretien avec Adèle Exarchopoulos, par J.-P. Tessé, dans *Les cahiers du cinéma*, n°683, octobre 2013.

³ *Ce qui ne va pas sans malentendu. On ne cesse de dire ou de faire savoir à Kechiche que ce qu'il nous montre déborde nos limites, qu'il va trop loin, et on en conclut qu'il veut nous rendre son film insupportable (obscène, choquant). Ce à quoi Kechiche objecte très simplement : « Non, je ne cherche pas à faire en sorte que ce soit presque insupportable à regarder. Au contraire, je veux que le spectateur regarde. » (« Tomber le masque », art. cit.). C'est bien là tout l'enjeu : parvenir à ce que le spectateur regarde un réel insupportable.*

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

Que traduit cette attention aux regards pris et fascinés par la richesse de ce qu'ils observent ? Il y va d'un certain rapport à soi. Adèle est tout entière concentrée sur le monde *parce qu'elle ne se regarde pas*. Aucun nombrilisme chez elle. Adèle ne cherche pas à paraître pour elle-même : son regard est libéré pour l'extérieur. L'incarnation d'un tel personnage paraît paradoxale pour un acteur - c'est-à-dire pour quelqu'un qui pose à l'intention du cinéaste et du spectateur, qui intériorise leur regard et ne cesse de se regarder pour s'y conformer. Kechiche renverse cette situation habituelle et installe les conditions nécessaires à une forme d'indifférence pour la caméra⁴. Libérée du regard du cinéaste et donc du spectateur, Adèle Exarchopoulos ne se regarde pas elle-même en train de jouer. Indifférente à son propre jeu, elle est en mesure de créer un personnage non-centré sur sa propre attitude mais tout entier fasciné par le monde extérieur. Voilà bien un signe de l'incroyable travail produit par Kechiche : amener Adèle à afficher une telle indifférence pour la caméra qui pourtant lui colle au visage, amener ses acteurs à faire les choses que l'on fait quand on croit

n'être pas sous le regard de quelqu'un. Si au cinéma il s'agit encore pour l'acteur de jouer, c'est alors à la manière des enfants qui ne savent pas qu'on les observe pendant leurs jeux, et qui sont mobilisés par une concentration et un sérieux inégalables.

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

Nous arrivons ici à la pierre de touche du cinéma de Kechiche. Adèle n'a pas d'intériorité. Elle n'a pas d'intériorité à exprimer, d'intime à extérioriser : son regard ne révèle rien d'intérieur ; il est tout entier au-dehors. Dit autrement : son regard révèle *ce qu'il voit* (le monde, les autres, leurs échanges, leurs danses) et non *celui qui voit* à travers lui (Adèle, son histoire, son caractère, son âme).



Le rapport qu'entretient Adèle avec l'exposition d'elle-même pour les toiles d'Emma est exemplaire à cet égard. Non seulement Adèle semble plutôt indifférente aux portraits qu'Emma réalise d'elle, mais elle ne se saisit pas sous la forme de « celle qui pose ». « *Je ne pose pas vraiment, c'était juste avec Emma* ». L'existence d'Adèle abolit la différence entre la manifestation adéquate d'une hypothétique vérité intérieure (attitude *authentique*) et le jeu de rôle qu'implique toute pose, en particulier celle qu'adopte un modèle pour un artiste. Il n'y a rien à voir derrière les représentations et expressions qu'Adèle livre d'elle-même en société. Ce parti pris très ferme relève selon nous d'une pudeur propre au cinéma de Kechiche : ne jamais tomber dans le portrait psychologique. Pudeur paradoxale, pour qui s'en tient à la traque des corps par la caméra, aux scènes de sexe intenses et crues, ou aux gros plans sur les visages en pleurs et en colère. Mais c'est précisément là le moyen pour le cinéaste de révéler l'extériorité pure de l'existence : s'en tenir au visible, rendre la vie sans chercher la profondeur dans les effets de surface.

D'où l'extrême violence de deux scènes rigoureusement insupportables, qui violent non pas « l'intime », mais la liberté de « l'être-en-extérieur » d'Adèle. Ces deux scènes manifestent la volonté d'imposer à Adèle une intimité, c'est-à-dire de figer l'extériorité mouvante de sa puissance d'exister dans une posture qui témoignerait d'une identité propre, et permettrait le tracé d'une ligne de partage entre ce qu'Adèle serait « vraiment » et ce qu'elle donne à voir d'elle-même. Entre son intimité et son existence sociale.

1.



Première scène⁵. Devant le lycée, les copines confrontent Adèle à leurs soupçons. « *C'était qui cette inconnue qui t'attendait hier à la sortie de l'école ? Qu'est-ce que tu fous avec cette fille à la tête de gouine ? Tu lèches des chattes ? T'es lesbienne ? Dis-le que t'es lesbienne. Fais pas semblant, soit honnête, avoue-le que t'es lesbienne.* » Les injonctions vindicatives portées par les copines d'Adèle transpirent l'homophobie, et on peut bien sûr s'en émouvoir. Mais le malaise suscité par cette scène ne tient pas au contenu du propos - et donc à la question du jugement quant à l'orientation sexuelle d'Adèle. Le problème n'est pas qu'Adèle lèche des chattes plutôt qu'elle ne suceraient des queues. D'ailleurs la violence est exactement la même, dégoûtante, dans cette autre scène où quelques semaines avant, averties qu'Adèle avait rendez-vous avec un garçon de leur classe, ses copines insistent pour savoir si elle a « niqué ». Adèle commente d'ailleurs : « *on dirait la PJ du sexe* ». C'est que ses copines veulent connaître, ou plus exactement *assigner* une sexualité à Adèle dont elle pourrait en retour leur révéler la vérité. Et quand Adèle dénie avoir fréquenté les bars gays et affirme, frondeuse, qu'elle n'est pas lesbienne, il faut bien comprendre qu'en aucun cas elle ne ment⁶ : littéralement, elle *n'est* pas lesbienne, pas plus qu'elle n'est hétérosexuelle, au sens où toute son existence est adossée à la volonté ferme de refuser toute vérité intime et de traverser les poses et les postures sans s'y trouver figée.

2. Deuxième scène. Emma reçoit ses amis chez elle ; Adèle s'est chargée de préparer le repas et d'assurer le service. Les amis d'Emma sont cultivés et le montrent. Ils semblent n'accorder de valeur qu'à l'existence qui s'excepte du cours normal du quotidien et des formes convenues et habituelles de la vie sociale. Là encore, un malaise profond saisit le spectateur. Et, là encore, il ne faut pas se tromper. Bien sûr, Kechiche met en scène une rupture entre deux mondes, deux classes sociales, deux systèmes de valeurs - et ce partage antagoniste semble anticiper la rupture à venir entre Emma et Adèle. Mais cette scène est au fond très commune : on s'y retrouve, et le malaise reste supportable, devenant presque l'occasion d'une jouissance intellectuelle supérieure à la tristesse générée par le récit - ah, l'amour fou face à la dure réalité des différences sociales...⁷ En réalité, le malaise qui s'empare du spectateur trouve sa source ailleurs : dans la violence des artistico-cultureux qui s'efforcent d'attribuer une âme à Adèle. On butte en particulier sur les interventions de Joachim, galeriste en vogue à Lille et insupportable poseur, dont l'impudeur n'a d'égale que la grossièreté quand il relève chez Adèle l'expression d'une véritable *personnalité* sur les toiles d'Emma : « *Je te vois, avec un caractère, une envie d'apparaître sur l'image* ». Le partage de classe, Kechiche le traite comme l'une des données factuelles du matériau qu'il travaille, à la fois infranchissable (sauf par mystification romantique) et pourtant non déterminant par lui-même. Ce qu'il nous montre, par contre, ce qu'il nous donne à voir, c'est la tentative d'identifier une posture ou un ensemble de postures adéquates au signifiant Adèle, et la volonté obtuse d'Adèle, celle qui vit, de s'y dérober.

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

⁴ Voir à ce sujet l'entretien d'Adèle Exarchopoulos dans les Cahiers, où elle décrit les modalités concrètes de ce travail de Kechiche avec les acteurs, et leurs effets sur le jeu : « On avait cette liberté qui pouvait aussi être dangereuse. On s'habituaient aux caméras, on les oubliait complètement. Sofian El Fani, je ne le voyais même plus à la fin, je pouvais aller où je voulais, faire durer : il suivait. Si je mangeais et que j'étais prise d'émotion, je pleurais ; si je préférais sortir de la pièce au cours d'une engueulade, je sortais ; si on voulait danser au milieu d'une prise, on mettait de la musique et on dansait. On ne réalisait même plus qu'on était filmées » (« *Epuisée* », art. cit., p. 22).

⁵ <http://fr.cinema.yahoo.com/video/la-vie-dad-le-extrait-140000755.html>

⁶ C'est en ce sens selon nous qu'il faut relire le rapport singulier qu'Adèle entretient avec la « vérité » et le « mensonge » (en particulier dans la scène de rupture avec Emma), qui déjoue le partage habituel de ces deux types de rapport à soi, aux autres et au monde.

⁷ J.-P. Tessé semble dénoncer cette attitude chez Kechiche lui-même quand il parle de « la part sombre de *La Vie d'Adèle*, qui d'un côté met son cœur sur la table pour nous emporter dans un torrent d'émotions qui bouleversent comme rarement un film a pu le faire, de l'autre laisse transpirer un ressenti qui s'exprime aussi dans le typage social appuyé des personnages secondaires (les prolos bouffent devant la télé, les bourgeois étalent leur bêtise satisfaite), manière lourde de ramener le clivage dans l'économie de l'amour, thème cher à Kechiche. » Jean-Philippe Tessé, « *Le cœur battant* », dans les Cahiers du cinéma, n°693, octobre 2013. Mais on peut se demander si J.-P. Tessé ne projette pas ici sur Kechiche sa propre satisfaction à dégager ce « paradoxe » dans *La vie d'Adèle*.

Nous sommes maintenant en mesure de dégager les deux fonctions qu'Adèle remplit dans le film de Kechiche. Fonction éthique tout d'abord. Adèle incarne la pudeur de Kechiche. Ce qui coince avec Emma, qui après la soirée mondaine suggère à Adèle de publier quelque chose du style de ce qu'elle écrit dans ses journaux intimes : « *Toi aussi Adèle il faudrait que tu fasses quelque chose que tu aimes vraiment.* » Adèle répond : « *Mais j'écris ce que je ressens... Je vais pas dire ce que je ressens aux autres* ». Car pour Adèle l'intimité se réduit à une pose ou une posture. L'intimité est toute faite pour poser à l'extérieur, se dire à soi-même et aux autres qu'on est comme ceci ou comme cela. Contrairement à ce que nous laisse croire la discussion entre Adèle et Emma à leur deuxième rencontre⁸, Adèle a très bien compris Sartre : il n'y a pas d'intériorité de la conscience, qui est éclatée au monde, tout entière extérieure à elle-même. L'intimité, c'est de la mauvaise foi, de la posture, des poses : de la complaisance. Se complaire dans un personnage, c'est la satisfaction dégoûtante d'être soi, c'est-à-dire de s'identifier avec la posture que l'on s'efforce d'être, la pose que l'on s'efforce de prendre.

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

D'un même geste, celui de son existence même, Adèle remplit une double fonction éthique et critique. La vie d'Adèle témoigne d'une pudeur extrême dans le refus de toute complaisance et agit ainsi en révélateur des postures que nous sommes, que nous traversons et que nous rencontrons. C'est en ce sens que Kechiche s'affirme en cinéaste de la vie : la vie qui déjoue et joue avec les poses et les postures, s'affirmant comme puissance d'exister dans le monde, extérieure à elle-même.

La passion et la vie

On peut alors commencer à comprendre le traitement singulier de la passion proposé par le réalisateur. On devine d'emblée le danger qui menace - pour Kechiche - l'ambition d'aborder ce thème : qu'est-ce qui mobilise autant les poses et les postures sinon la passion amoureuse ? Filmer la passion sans complaisance, voilà sans doute l'un des enjeux de *La Vie d'Adèle*. De fait, c'est sans doute la plus grande difficulté à laquelle s'est heurté le film, et sa plus grande réussite.

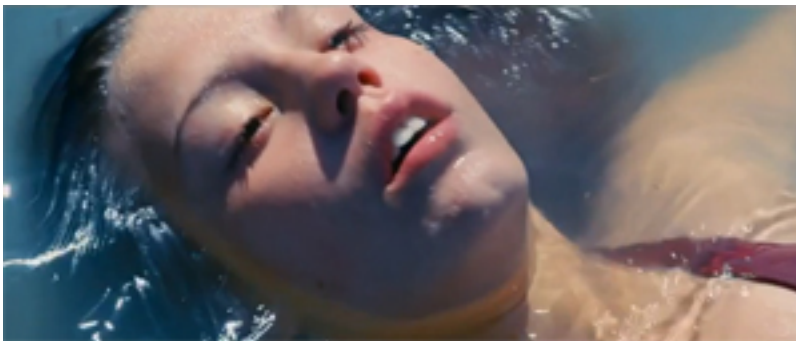
L'amour se construit autour de corps et de langages, des postures et d'états d'âmes. Sous cet aspect, on trouve les plaisirs et les peines, la souffrance et la joie, la destruction et la jouissance. Kechiche excelle non seulement dans l'art de nous montrer ces événements de la passion amoureuse, mais aussi dans celui de saisir notre regard fasciné par la richesse des images. De ce point de vue, *La Vie d'Adèle* est un film dur, sans complaisance pour les états du corps et de l'âme qu'éprouvent les deux personnages - et le

spectateur avec elles. C'est pourquoi nous pouvons avoir le sentiment d'une énième variation sur le thème de la souffrance propre à l'amour-passion.

Amour et *mort*, amour mortel : si ce n'est pas toute la poésie, c'est du moins tout ce qu'il y a de populaire, tout ce qu'il y a d'universellement émouvant dans nos littératures ; et dans nos plus vieilles légendes, et dans nos plus belles chansons. L'amour heureux n'a pas d'histoire. Il n'est de roman que de l'amour mortel, c'est-à-dire de l'amour menacé et condamné par la vie même. Ce qui exalte, le lyrisme occidental, ce n'est pas le plaisir, ni la paix féconde du couple. C'est moins l'amour comblé que la passion d'amour. Et passion signifie souffrance. Voilà le fait fondamental.⁹

Denis de Rougement tire les conséquences de la souffrance que l'amour-passion entraîne et conclut à un attrait pour la mort ou pour la destruction immanent au désir de l'amant. « *Aimer l'amour plus que l'objet de l'amour, aimer la passion pour elle-même, de l'amabam amare, d'Augustin jusqu'au romantisme moderne, c'est aimer et chercher la souffrance. Amour -passion : désir de ce qui nous blesse et nous anéantit par son triomphe.* »¹⁰ Mais Adèle cherche-t-elle à souffrir ? Est-elle mue par une pulsion de mort inhérente à la passion ?

Justement non. Kechiche n'évacue pas la difficulté. Tout l'enjeu est justement de ne pas tomber dans la complaisance pour la figure de l'amoureuse transie, c'est-à-dire de ne pas se satisfaire de la posture romanesque de l'amant qui jouit de la souffrance produite par et dans son amour. L'une des plus belles scènes du film s'y affronte.



On ne sait pas combien de temps s'est écoulé depuis la rupture avec Emma. Puis nous sommes à la plage, avec Adèle, ses collègues, les enfants. Adèle demande à une monitrice de jeter un œil sur les gamins pour aller se baigner. Elle renoue ses cheveux et s'enfonce dans la mer sous un soleil éclatant. Le spectateur ne peut pas ne pas penser au suicide : se laisser partir, lentement, emportée par les flots, dernière image d'une passion qui transcende et déborde l'existence, emmenant l'amoureuse blessée dans la destruction qui mettra un terme à sa souffrance et lui permettra de rejoindre le grand fond dont elle procède. Eh bien non, c'est raté, on n'aura pas ce plaisir, on ne pourra se satisfaire de cette pose. Car Adèle *devient* l'eau, elle est à l'eau comme la conscience sartrienne est au monde, mais elle ne s'y identifie pas. Scène suivante : Adèle, dans un bar, attend Emma pour une ultime tentative de reconquête.

La seconde partie du film tout entière - le second chapitre, après la rupture - est à l'image de cet enchaînement. Plusieurs séquences nous ont montré alternativement la douleur déchirante d'Adèle et sa vie d'institutrice qui continue avec ses joies et ses obstacles propres : une scène de pleurs, une scène de vie d'institutrice, une scène de pleurs, etc. De telles scènes s'inscrivent apparemment dans des registres

différents. On aurait cependant tort d'y voir des épisodes liés dialectiquement, avec relève de l'un par l'autre et/ou abandon de l'un pour l'autre. Il n'y a pas *d'un côté* Adèle face à la vérité de son âme, désormais seule avec sa souffrance, et *de l'autre côté* Adèle face au monde, capable de transcender le gouffre de son amour passionné pour persévérer dans son être en société. La vérité d'Adèle n'est pas plus dans une scène que dans l'autre. La vérité d'Adèle serait plutôt sa vie. Et sa vie n'est rien d'autre que l'enchaînement même, sans médiation, des manières d'être au monde qui composent une existence en situation en s'affrontant au néant sur lequel elles s'adossent.

La Vie d'Adèle est sans complaisance. Voir ce film, c'est faire radicalement l'épreuve de l'énigme de l'existence : l'énigme d'une vie qui dure. Une vie qui ne choisit pas entre le plaisir ou le pâtir, entre la satisfaction ou l'intensification de la douleur, mais une vie qui dure à travers les plaisirs et les peines, les joies et les souffrances, la jouissance et la mort. Et le film débouche sur une question, dont on soupçonne qu'elle travaille Kechiche depuis le début, mais que le récit de la passion amoureuse d'Adèle lui a sans doute permis d'affronter. Qu'est-ce qui fait que la vie dure, malgré tout ?

Maud Hagelstein et Antoine Janvier

Octobre 2013



Maud Hagelstein est chercheuse au F.R.S.-FNRS et enseigne l'esthétique à l'ULg. Ses travaux concernent notamment la théorie de l'image contemporaine.



Antoine Janvier est collaborateur scientifique du FRS-FNRS au département de philosophie de l'ULg. Ses travaux portent sur la philosophie de Gilles Deleuze, ainsi que sur la philosophie morale et politique contemporaine, en particulier sur les questions d'éducation.

⁸ http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19515304&cfilm=203302.html

⁹ Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident* [1938], Paris, Plon, 1972, 10/18, 2010, p. 15-16.

¹⁰ *Ibid.*, p. 53.

Lire aussi : Antoine Janvier, *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche à paraître dans les Cahiers du GRM n°5 en décembre 2013.*