

***L'Esquive* de Kechiche : de Shakespeare à Marivaux, analyse
d'une adaptation cinématographique protéiforme**
**Kechiche's *L'Esquive* : from Shakespeare to Marivaux, analysis
of an ever-changing cinematic adaptation**

Cécile Sorin

Volume 45, Number 3, Fall 2014

Adapter le théâtre au cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1032442ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1032442ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sorin, C. (2014). *L'Esquive* de Kechiche : de Shakespeare à Marivaux, analyse d'une adaptation cinématographique protéiforme. *Études littéraires*, 45(3), 15–29. <https://doi.org/10.7202/1032442ar>

Article abstract

Abdellatif Kechiche's movie *L'Esquive* owes much to the stage. The theatrical elements used are diverse in scope and nature, and call on an understanding of the various ways in which source writings are adapted. Where Shakespeare's *Hamlet* inspires introspection and a cultural focus on dialogues, Marivaux's *Game of Love and Chance* is treated in a drastically different manner. Along with the requirement for diachronic and synchronic transposition mechanisms, the direction calls on distinct stage and movie sets. Based on Gérard Genette and Linda Hutcheon's terminological distinctions, this analysis of *L'Esquive* highlights the synergy between the movie and the original text, as well as the creative process required to interact with the audience.



L'Esquive de Kechiche : de Shakespeare à Marivaux, analyse d'une adaptation cinématographique protéiforme

CÉCILE SORIN

Si certaines adaptations se veulent classiques en ce qu'elles reprennent, de façon relativement fidèle, les personnages, situations et dialogues d'une œuvre initiale, d'autres, telles que les adaptations de textes de théâtre au cinéma, peuvent proposer de multiples variantes (adaptation libre, influence ou emprunt ponctuel). Ainsi, *Roméo et Juliette*¹ est adapté dans *West Side Story*², qui retient la trame de l'intrigue shakespearienne tout en en changeant le contexte de même que le cadre générique ; Sergio Leone s'inspire d'*Arlequin, valet de deux maîtres*³, de Goldoni, pour composer le rôle de l'Étranger dans *Pour une poignée de dollars*⁴ ; Doc Hollyday, l'une des légendes du *Far West*, cite Shakespeare dans *La Poursuite infernale*⁵ de John Ford. Ces interactions entre théâtre et cinéma sont constitutives de l'histoire de cet art puisque la narration cinématographique s'est construite en empruntant, entre autres, aux succès théâtraux, et ce, très souvent en dépit du droit d'auteur. Face à ce que l'on nommait, dans les années vingt, la « transposition » cinématographique d'un texte initial⁶, se côtoyaient ainsi des emprunts partiels de situations ou de personnages populaires ainsi que des dispositifs scéniques hérités du théâtre.

L'adaptation du théâtre au cinéma peut donc véritablement se comprendre comme phénomène structurant de l'histoire et de la narration cinématographiques à condition que l'on prenne en compte la diversité de ces phénomènes ainsi que leur

-
- 1 William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, Paris, Flammarion, 2011.
 - 2 Robert Wise et Jerome Robbins (réalis. et chorégr.), *West Side Story*, Los Angeles, Mirisch Corporation, 1961.
 - 3 Carlo Goldoni, *Arlequin, valet de deux maîtres*, Paris, L'Arche, 1989.
 - 4 Sergio Leone (réalis.), *Pour une poignée de dollars*, Munich / Rome / Madrid, Constantin Film Produktion / Jolly Film / Ocean Films, 1964.
 - 5 John Ford (réalis.), *La Poursuite infernale*, Los Angeles, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1946.
 - 6 Louis Delluc, *Écrits cinématographiques I*, édition établie et présentée par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque française, 1985, p. 266.

complémentarité. L'approche intertextuelle présente l'intérêt de définir précisément différentes modalités d'emprunt, allant de la citation pure et simple à la parodie, et de les envisager dans leurs interactions mutuelles. L'analyse du film français *L'Esquive* d'Abdellatif Kechiche⁷ nous permettra à la fois d'identifier différentes manifestations de la présence du théâtre au cinéma, et d'interroger la notion même d'adaptation, qui, depuis qu'a paru l'ouvrage de Linda Hutcheon⁸, peut être envisagée sous un angle plus large et directement articulée avec le cadre théorique de l'intertextualité⁹ et de la réflexivité¹⁰. L'auteure entreprend de saisir l'adaptation comme processus, à la fois culturel et créatif, et non pas uniquement comme objet, ce qui implique non seulement de comprendre les dynamiques créatives mises en jeu dans l'adaptation, mais aussi de l'envisager dans ses interactions avec les spectateurs.

Si l'on peut s'entendre communément sur le fait qu'elle raconte la même histoire d'une façon différente¹¹, l'adaptation se distingue de la transposition au sens genettien du terme par le fait qu'elle implique une modification profonde liée au changement de format ou de média, ou des deux. En effet, Gérard Genette voit dans la transposition, transformation sérieuse d'un texte singulier, l'une des pratiques hypertextuelles les plus fréquentes. Ainsi, bien qu'elle procède par la transformation d'un texte unique, tel que le fait la parodie, la transposition se distingue de celle-ci par son régime sérieux¹². La parodie comme l'adaptation s'attaquent à des textes susceptibles d'être connus par les spectateurs¹³. Pour être comprise, l'adaptation ne requiert pas que l'œuvre première soit connue du spectateur, ce qui n'est pas le cas de la parodie, qui doit, au contraire, être identifiée à une référence. La transposition se distingue de l'adaptation, car elle n'implique pas nécessairement d'opérations liées au changement de média et peut comporter des régimes variés. L'adaptation est une interprétation du texte ; elle en propose une variante selon des modalités qui ne peuvent être parfaitement identiques à celles de la source et qui constituent donc un point de vue autonome, voire un discours ou un régime pouvant être relativement complexes, l'hommage pouvant se mêler à une certaine forme de critique ou de dépassement, par exemple. L'adaptation résulte alors d'un travail d'appropriation et de recréation qui peut faire appel à la mémoire et à la culture des spectateurs. Cette possibilité d'expression critique, à laquelle s'ajoute la possibilité de représenter le travail d'adaptation en lui-même dans le film, suffirait à assurer à nombre d'adaptations une dimension réflexive¹⁴. En effet, la réflexivité désigne tous les processus figuratifs, narratifs, métadiscursifs par lesquels l'œuvre

7 Abdellatif Kechiche (réalis.), *L'Esquive*, Paris, Lola Films, 2002.

8 Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York / Londres, Routledge, 2006.

9 Julia Kristeva, Semeiotikè. *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969 ; Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

10 Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature : From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York, Columbia University Press, 1985 ; Jean Bessière et Manfred Schmeling, *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Honoré Champion, 1992.

11 Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, *op. cit.*, p. 8.

12 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 291-293.

13 Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, *op. cit.*, p. 3.

14 Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, *op. cit.*, p. 159.

dévoile ses mécanismes de création et exhibe sa dimension factice. Au cinéma¹⁵, ce procédé peut reposer sur des fonctionnements intertextuels appuyés telles des citations, représenter les phases d'élaboration du film telles des scènes de répétition, produire un retour critique sur des œuvres antérieures ou encore jouer sur la mise en abyme. Cette dernière désigne le cas particulier où le film se réfléchit lui-même, par des procédés d'enchâssement et de répétitions pouvant être visuels ou narratifs¹⁶.

Concernant l'analyse d'une adaptation de pièce de théâtre au cinéma, il ne serait donc pas complètement fantaisiste d'employer le terme « transposition » pour désigner le travail effectué spécifiquement dans le domaine textuel, notamment sur les dialogues. L'adaptation désignerait, quant à elle, l'ensemble des processus de transformation mis en œuvre, et plus particulièrement ceux qui sont liés aux changements de format et de média.

L'Esquive travaille justement de façon complexe la relation à la source théâtrale. Il joue, en effet, avec le dédoublement des occurrences du texte *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, à la fois cité, représenté comme objet théâtral et, en parallèle, adapté puisque les personnages des deux œuvres vivent une situation affective et sociale semblable, la similitude se construisant dans la durée du film avec une densité croissante. À première vue, l'intrigue du film semble relativement éloignée de celle de la pièce : le contexte est déplacé dans une banlieue parisienne contemporaine et multiethnique ; les personnages principaux sont des adolescents traversés par des sentiments parfois contradictoires, partagés entre la camaraderie et les premiers émois amoureux. Krimo est épris de Lydia, qui ne pense qu'au théâtre. Certains personnages, comme le père, ou certains thèmes, comme celui du mariage, ont totalement disparu, pouvant laisser douter de l'effectivité de l'adaptation. Pourtant, la référence à la pièce de Marivaux est patente dans la construction du film, et ce, sur différents plans ; cette présence est rendue lisible par le fait que les adolescents doivent jouer *Le Jeu de l'amour et du hasard* lors du spectacle de fin d'année de leur collège. Cette utilisation de la pièce de théâtre enchâssée dans la fiction n'est pas non plus sans constituer un point commun avec *Hamlet*.

Kechiche transforme donc en profondeur *Le Jeu de l'amour et du hasard*. Ses dialogues, écrits dans un grand souci de réalisme, s'éloignent considérablement des textes ciselés de Marivaux. En effet, les adolescents recourent à de nombreux mots d'argot, de verlan, auxquels est associé un usage récurrent d'insultes et d'onomatopées. D'origines ethniques diverses, ces personnages empruntent des éléments lexicaux à différentes langues, notamment à l'arabe et à l'espagnol. Il s'agit d'une transposition-traduction, c'est-à-dire du passage d'une langue à une autre. Ce procédé opère à la fois en mode synchronique, par le passage dans un vocabulaire plurilingue et imagé de l'expression des personnages, et en mode diachronique,

15 Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le Site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991 ; le tout premier numéro de la revue *Vertigo* (Christian-Marc Bosséno [dir.], « Le cinéma au miroir », *Vertigo*, n° 1 [1987]) ; Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, op. cit.

16 À propos de la mise en abyme, voir Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1997 ; Sébastien Fevry, *La Mise en abyme filmique. Essai de typologie*, Liège, Éditions du Céfal, 2000.

par l'actualisation d'un langage ancien¹⁷. L'utilisation de l'argot, d'un vocabulaire ancré dans une réalité sociale contemporaine, elle-même appelle au multilinguisme, associant donc mode synchronique et diachronique.

Ce mode d'expression multilingue et populaire est donc radicalement différent de celui des personnages de Marivaux, qui n'est pas exclu du film pour autant puisque ses dialogues y sont cités à différentes reprises. La coprésence du français élevé de Marivaux et du français vulgaire de ces adolescents, qui ne saisissent pas toute la finesse du premier, n'est pas sans ironie. Il s'agit aussi de souligner, par l'effet de contraste ainsi produit, un décalage linguistique fort, à même d'accentuer ce qui différencie et caractérise ces deux registres de la langue : vulgaire et familière pour les adolescents, soutenu chez Marivaux.

Cette confrontation des niveaux de langage en rend la fonction sociopolitique particulièrement sensible et fait de la pratique linguistique un marqueur social. Aussi, lorsque Lydia troque ses jeans pour une robe de princesse — pareille à celles que portent les personnages féminins de Marivaux —, son accent, son vocabulaire l'amènent-ils inmanquablement à prendre conscience de son identité sociale. Lydia devient alors la synthèse du contraste porté par les dialogues, contraste qui joue ici d'une torsion, d'une tension opposant la beauté classique, visible, d'une jeune fille blonde vêtue d'une robe longue à la vulgarité, linguistique, de l'expression verbale. Cette distorsion souligne, par le fait même, l'anachronisme qu'implique l'apparition de cette silhouette fragile, presque venue d'un autre siècle, dans un décor de béton. Plus encore, Lydia devient Lisette, petite fille pauvre incarnant une princesse le temps d'une comédie, ce qui crée un premier effet de superposition entre les personnages de Kechiche et ceux de Marivaux.

Différentes formes d'expression linguistiques cohabitent donc dans le film, notamment le registre courant de l'enseignante jetant des passerelles entre l'argot multilingue des collégiens et le français ciselé de Marivaux. Aussi n'hésite-t-elle pas à niveler son langage pour le mettre à portée de ses élèves en recourant, lorsque c'est utile, à des expressions qui leur sont familières, tel le mot « craquer ». Parfaitement consciente des limites linguistiques des adolescents, elle témoigne de la sorte de sa conscience de la relation aiguë qui lie pratique linguistique et identité sociale. L'enjeu du spectacle de fin d'année se double donc d'une sorte de défi social et esthétique qui n'est pas sans faire écho à la démarche du réalisateur : comment donner à sentir et à comprendre la pièce de Marivaux dans ce qu'elle a d'intemporel ?

Chaque parler caractérise une classe sociale par le vocabulaire, l'accent, le phrasé, la syntaxe, mais aussi par des éléments de contenu, des expressions. Les langages se modulent, s'adaptent et n'ont rien d'unifié ; ils se nivellent en fonction de l'objectif à atteindre ou de l'interlocuteur auquel s'adresser. Ainsi, les adolescents ne s'expriment pas de la même façon lorsqu'ils sont entre eux, en famille ou au collègue. Lieu d'expression des rapports de classe et de la conscience qu'a chacun de son identité sociale, le dialogue met donc en jeu l'identité même des personnages. Lesdits rapports s'expriment par l'ancrage géographique choisi, une banlieue parisienne paupérisée, mais aussi par la situation sociale des adolescents. Ainsi, Krimeo est

17 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 297.

élevé par sa mère dans un minuscule appartement ; son père, d'une prison, lui envoie des dessins de bateaux, invitations à fuir un quotidien sordide. En ce sens, la logique de construction sémantique des dialogues demeure cohérente eu égard à la logique discursive dont procède le texte de Marivaux, qui utilise aussi le verbe pour souligner les différences de statut social de ses personnages.

Autre procédé relevant de la transposition, la *transmodalisation* marque le passage du dramatique au narratif¹⁸. S'agissant d'un film de fiction, le procédé de narrativisation d'une pièce est relatif, dans la mesure où les dialogues demeurent le moyen d'expression privilégié des personnages, ici peut-être encore plus qu'ailleurs puisque, chez Kechiche, les dialogues sont un vecteur privilégié de l'action. Souvent comparé à Cassavetes pour le réalisme de ces derniers, parfois perçus à tort comme relevant de l'improvisation, Kechiche les prépare, au contraire, avec minutie et tolère rarement que les comédiens interfèrent avec l'écriture des répliques¹⁹. Au-delà du travail sur le vocabulaire et sur la syntaxe, le réalisme des dialogues bénéficie aussi, chez ce réalisateur, d'un rythme et d'accents propres à chaque personnage. Le choix de comédiens non professionnels, issus du même milieu social et géographique que les personnages, confère au film un ancrage considérable dans le réel : ces comédiens amateurs apportent un phrasé, un accent particulier, sonnante juste, auxquels les acteurs professionnels vont pouvoir s'accorder, ce qui donnera un effet de corps considérable aux dialogues. Ainsi territorialisés, les dialogues contribuent aussi, par leur dimension sonore, à renforcer l'aspect descriptif du film. Le cinéma ajoute au texte dramatique le réalisme photographique, ce dernier conférant à l'image un puissant rôle descriptif. En s'appuyant sur des décors naturels et sur le jeu de comédiens qui ne sont pas tous des professionnels, Kechiche présente une banlieue sans fard, sans *pathos* ni exagération sordide, créant ainsi un profond décalage entre le réalisme et la dimension spectaculaire du film. Ce dernier décrit par l'entremise des moyens propres au cinéma ; il se dissocie ainsi du domaine textuel de la transposition pour privilégier celui de l'adaptation. Car si les dialogues, on l'a vu, colorent les personnages, le descriptif visuel, c'est-à-dire le pouvoir de représentation de l'image, repose, quant à lui, sur le changement de média.

Les citations de la pièce de Marivaux dans *L'Esquive* prennent deux formes bien distinctes. Premièrement, les dialogues de la pièce sont abondamment cités dans les différentes scènes de répétition représentées par le film, c'est-à-dire directement extraits, sans autre variation du texte original que celles causées par la coupure et par le déplacement du texte dans un contexte autre. Deuxièmement, le livret de la pièce, avec son titre clairement lisible, apparaît dans l'image filmique à plusieurs reprises, ce qui constitue une autre modalité de citation cinématographique. À la fois accessoire, objet de travail, mais aussi enjeu de la discussion, consultée, agitée, pliée, cette édition à bas prix destinée aux scolaires apparaît comme une véritable métaphore du travail des apprentis comédiens, malmenant le texte, l'interrogeant, le déformant, pour finalement y revenir. Le support livresque assure la circulation de

18 *Ibid.*, p. 396.

19 Stéphane Delorme et Jean-Michel Frodon, « Entretien avec Abdellatif Kechiche », *Cahiers du cinéma*, n° 629 (décembre 2007), p. 15.

ce monument du patrimoine littéraire, ainsi associé à sa reproductible matérialité, tissant un rapprochement entre cinéma et littérature.

Les citations verbales du *Jeu de l'amour et du hasard* départagent les personnages ayant la maîtrise de la culture et ceux qui ne l'ont pas. Elles opposent les enseignants, les intellectuels, aux collégiens, habitants des cités périurbaines. Toutefois, loin d'être binaire, cette opposition vise aussi à souligner l'enjeu pédagogique de la mise en scène de la pièce par les collégiens. Il s'agit véritablement d'un relais culturel et d'une représentation, un peu utopique, de l'expansion de la « culture pour tous » dans un contexte où le littéraire ne circule guère et est, ironie du sort, incarné par un auteur des Lumières. En effet, le choix de la pièce n'est pas innocent : Kechiche, dans son cinéma, accorde une place importante à tout ce qui évoque le siècle de la Révolution française, engendrant un décalage ironique entre la réalité sociale présentée dans ses films et l'idéal philosophique porté par les Lumières. Marivaux appartient à ce siècle. Or, interrogeant ce que la société française a fait de son héritage humaniste, *L'Esquive* nous présente une société cloisonnée socialement, des adolescents abandonnés à l'ennui et à la violence policière.

Quant à la pièce *Le Jeu de l'amour et du hasard*, elle présente l'immense intérêt de développer la question de l'identité sociale et du déterminisme par le truchement du rôle social des personnages. Ce faisant, Marivaux souligne l'importance du langage dans le jeu social. En effet, Lisette imite le parler de la noblesse afin d'essayer de se faire passer pour sa maîtresse, pendant que cette dernière, Silvia, s'essaye avec modération au parler populaire pour tenter de passer pour la suivante qu'elle n'est pas. Cela suscite un décalage, révélateur de la conscience que les personnages ont de leur identité sociale : Silvia et Dorante, fiers de leur rang, ne parviennent pas à s'abaisser à la pratique d'un langage trop fortement vulgaire, tandis que Lisette et Arlequin pastichent avec bonheur le discours précieux de leurs maîtres²⁰. Ainsi, Dorante ne s'accommode pas complètement du tutoiement, comme en témoigne cet exemple : « Laissez-moi du moins le plaisir de te voir²¹. » Il mélange maladroitement et imparfaitement le parler des serviteurs avec ses propres habitudes linguistiques, tandis qu'Arlequin et Lisette s'amuse à cumuler un vocabulaire recherché et des images ampoulées. À titre d'illustration, Arlequin surenchérit : « Comment donc, ma chère âme, élixir de mon cœur, avez-vous entrepris la fin de ma vie²² ? » De fait, Marivaux rend explicite l'articulation entre expression verbale et identité sociale ; plus encore, il associe l'imitation linguistique à celle du jeu du comédien, du travail de composition du personnage. Selon un principe de *mimesis* réciproque, Lisette et Silvia composent leur personnage tout comme Marivaux le fait avec les siens. Il s'empare de ce qui caractérise chaque parler et en fait une synthèse. Ce principe de composition des dialogues est, lui aussi, mis en œuvre par Kechiche : il s'empare de ce qui caractérise le parler des adolescents vivant dans les cités et le mélange à un langage courant, afin que n'importe quel spectateur puisse comprendre les

20 Patrice Pavis, « Préface », dans Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Librairie générale française, 1999, p. 22.

21 Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *op. cit.*, acte II, scène 9, p. 59.

22 *Ibid.*, acte III, scène 6, p. 79.

paroles des personnages. Ce travail stylistique relève d'un compromis entre la réalité linguistique dont s'inspire le réalisateur et celle de son public²³.

Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, les maîtres se déguisent en valets et les valets en maîtres sans que cela ne change quoi que ce soit au fait que chacun sera inévitablement attiré par un représentant de sa caste. Leur amour est déterminé socialement ; leur déguisement ne parvient pas à masquer leur classe d'origine, tout comme la robe de princesse n'efface pas l'identité sociale de Lydia. Cela renforce la relation entre les personnages du film et ceux de la pièce. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si les deux personnages principaux de *L'Esquive*, Lydia et Krimo, endossent les rôles de Lisette et d'Arlequin, ceux-là mêmes qui représentent la classe populaire chez Marivaux. Se faisant passer, comme Arlequin, pour ce qu'il n'est pas, Krimo est bien vite démasqué par ceux qui ont le privilège de maîtriser le langage et les codes sociaux. Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Silvia détecte très vite qu'aucun des deux protagonistes masculins n'est « à sa place²⁴ ». De même, dans *L'Esquive*, l'enseignante comprend rapidement que Krimo n'est pas le comédien auquel il essaie de faire croire.

Lors des répétitions, l'enseignante tente de faire comprendre aux adolescents que le déterminisme dénoncé par la pièce est aussi celui dont ils sont les victimes évidentes et qu'il existe un parallèle entre leur situation sociale, puis affective et les personnages de l'œuvre théâtrale commentée :

On peut toujours se mettre en haillons quand on est riche, et en robe de haute couture quand on est pauvre, on ne se débarrasse pas d'un langage, d'un certain type de sujet de conversation, d'une manière de s'exprimer, de se tenir qui indique d'où on vient²⁵.

Cette réplique des plus explicites peut s'entendre de différentes manières. Elle sert à faire comprendre aux élèves en quoi la pièce reflète leur situation et comment elle peut leur parler au-delà des différences d'époque ou de langage. Vis-à-vis des spectateurs, elle tisse des liens sensibles entre les personnages de *L'Esquive* et ceux de Marivaux, soulignant ainsi l'effectivité du travail d'adaptation, mais aussi la lecture profondément politique de la pièce de Marivaux que propose Kechiche.

Par ailleurs, les citations textuelles des dialogues de Marivaux permettent à Krimo de verbaliser, par l'intermédiaire du jeu, les émotions qui l'habitent. Parce qu'il repose sur des insultes et est associé à la vie en groupe, le parler des collégiens

23 « Les dialogues étaient effectivement très écrits, à part une ou deux scènes un peu libres. La stylisation a consisté à doser, à ne pas aller trop loin dans le langage de la banlieue, à limiter le verlan, sinon le film devenait incompréhensible. Mais même si, pour les comédiens, cette langue-là était plus familière que celle de Marivaux, elle restait un texte, qu'ils devaient apprendre et répéter, donc tout aussi dur à jouer pour eux que Marivaux » (réponse d'Abdellatif Kechiche à une question de Jean-Marc Lalanne, « *L'Esquive* : entretien avec Abdellatif Kechiche », *Les Inrockuptibles*, 7 janvier 2004, p. 2).

24 Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *op. cit.*, acte I, scène 8, p. 45.

25 Transcription libre d'une réplique du film *L'Esquive* (Abdellatif Kechiche [réalis.], *L'Esquive*, *op. cit.*).

s'avère peu propice à l'expression du sentiment amoureux²⁶. Bien au contraire, la redondance d'injures aurait plutôt pour fonction de masquer les sentiments en ôtant toute réalité signifiante aux mots, comme le souligne l'usage que les adolescentes font entre elles du systématique « j'm'en bats les couilles », une expression qui, dépouillée de son rapport à la notion de genre, devient une simple interjection. De même, dans la scène exposant la rupture de Krimeo et Magalie, les insultes épargnent aux personnages toute tentative d'explication ou d'expression de leurs émotions. Prononcées en boucle, répétitives, les injures scandent, rythment les dialogues au même titre que les onomatopées. Afin de toucher leurs interlocuteurs, les adolescents sont donc contraints soit d'opérer par répétition et surenchère verbale²⁷, soit de trouver une autre façon de s'exprimer, plus sensible et convaincante. Par sa finesse et par son décalage avec la langue des adolescents, le texte de Marivaux apparaît comme une enclave, une fenêtre ouverte sur l'intime. Krimeo, vêtu de la livrée bariolée d'Arlequin, peut ainsi prononcer devant Lydia/Lisette : « De la raison ! Hélas, je l'ai perdue, vos beaux yeux sont les filous qui me l'ont volée²⁸ », paroles qu'il est bien incapable de lui dire en privé avec ses propres mots.

Enfin, dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, la comédie à laquelle se livrent les personnages au moyen d'une permutation leur permet d'approcher leur promise, tout comme Krimeo cherche à séduire Lydia en se faisant passer pour le comédien qu'il n'est pas. Le déguisement et la feinte assument bien les mêmes fonctions dans la pièce et dans le film. Les citations textuelles du *Jeu de l'amour et du hasard* confrontent différentes réalités linguistiques selon des objectifs politiques, et soulignent ainsi la composante déterministe du film. En devenant des énonciateurs du texte de Marivaux, en endossant le déguisement de ses personnages et en utilisant des moyens d'action comparables, les personnages de Kechiche mettent leur fonction de doubles contemporains en évidence.

On a reproché à Kechiche d'avoir une vision angélique de l'enseignement collégial et d'offrir une représentation erronée de la réalité scolaire²⁹. Or, ce contresens pointe une particularité quelque peu déroutante du cinéma de Kechiche, qui est de mêler des éléments d'un réalisme extrêmement fort à d'autres, purement réflexifs. Dès lors, ceux-ci ouvrent, dans le tissu social et urbain décrit par le film, des interstices spectaculaires, territoires d'art et de culture. Ainsi, tout comme les citations de Marivaux ouvrent un nouvel espace d'expression dans des dialogues façonnés par le social, les scènes filmées en classe construisent un territoire à part, bien distinct de celui de la cité, dans lequel les rapports de force et la parole sont distribués autrement, selon des modalités mises au service du spectacle. De ce fait,

26 Jean-Philippe Tessé, « *L'Esquive* d'Abdellatif Kechiche », *Cabiers du cinéma*, n° 586 (janvier 2004), p. 52-53.

27 Ainsi, lorsque Lydia montre sa robe : « Elle est chromée, ta robe ; elle est super belle ; on dirait Miss France ; elle est trop belle... » (transcription libre d'Abdellatif Kechiche [réalis.], *L'Esquive*, op. cit.). La répétition devient une façon de donner une valeur aux mots.

28 Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, op. cit., acte II, scène 3, p. 50.

29 François Bégaudeau, « Répliques. *Esquives* (retour sur un film dont on parle) », *Cabiers du cinéma*, n° 592 (juillet-août 2004), p. 78.

l'estrade située devant le tableau noir suffit à créer une scène, transformant l'école en espace théâtral³⁰.

Le discours de l'enseignante attire systématiquement l'attention sur la relation associant la pièce et la situation des adolescents ou sur la nature même de leur expression, ajoutant en cela à la dimension réflexive des séquences tournées en classe. Ainsi, l'explication portant sur le rôle de la ponctuation chez Marivaux et sur la nécessité de faire une pause lorsqu'on lit le texte, de donner du sens par le rythme de la phrase, est une découverte pour les élèves. Or, cet éclaircissement vise autant à attirer l'attention sur le débit verbal très rapide des adolescents et sur la vacuité de leur mode d'expression qu'à inviter les spectateurs à réfléchir sur le sens des mots et sur les différentes modalités de langage présentes dans le film. Les dialogues sont donc partie prenante du mélange de réalisme et d'éléments purement réflexifs qui caractérise le cinéma de Kechiche.

Les répétitions ayant lieu en classe inscrivent dans le film son propre processus d'élaboration, l'enseignante endossant auprès des collégiens le rôle qui a été celui de Kechiche : les faire répéter inlassablement, leur donner à comprendre la pièce de Marivaux jusqu'à ce qu'elle soit leur³¹. La cité, grâce à quelques marches disposées en demi-cercle, devient, elle aussi, un lieu de spectacle et accueille les répétitions dans ce théâtre antique improvisé. Comme l'écrit Vincent Thabourey, « [c]e rapport "direct" à l'Antiquité permet de dépasser le simple marivaudage sentimental et de tenir un discours véritablement politique qui fait écho à celui de Marivaux sur la société de son époque³² ». La présence de la scène dans *L'Esquive* ajoute, par ailleurs, une nouvelle dimension intertextuelle au film en suscitant un certain nombre de comparaisons avec *Hamlet*.

Excepté l'absence notable du père, il existe peu de points communs immédiatement lisibles entre *Hamlet* et *L'Esquive* ; aucune citation textuelle, aucune reprise de situations ne permettent d'attribuer à la pièce de Shakespeare le statut d'œuvre première. Il est toutefois possible de voir en *Hamlet* une source qui aurait inspiré Kechiche lors de la réalisation de *L'Esquive*. En effet, les représentations théâtrales insérées dans les deux intrigues y jouent le même rôle, à la fois de catalyseur et de mise en abyme de la situation, bien que celle-ci soit de nature fort différente dans les deux œuvres. Krimeo vit sa passion pour Lydia de façon passive jusqu'à ce qu'il comprenne, en assistant à une répétition, que sa propre participation au spectacle pourrait le rapprocher de ses fins. Aussi, comme Hamlet, Krimeo fait-il du spectacle un miroir de sa propre réalité : Hamlet choisit la pièce *La Souricière* en écho au piège qu'il espère tendre au roi ; Krimeo endosse le rôle de l'arlequin épris, figurant sur les planches l'amoureux transi qu'il est au quotidien. Ainsi, dans les deux cas, la représentation théâtrale enchâssée redouble une situation dans laquelle se projettent les personnages : Hamlet reconstitue, dans la pièce en abyme,

30 Jean-Marc Lalanne, « *L'Esquive* : entretien avec Abdellatif Kechiche », *art. cit.*, p. 3.

31 Serge Kaganski, « *L'Esquive*, un film subtil et électrisant », *Les Inrockuptibles*, 7 janvier 2004, p. 6.

32 Vincent Thabourey, « *L'Esquive*. Une banlieue si sensible », *Positif*, n° 515 (janvier 2004), p. 43.

le meurtre de son père tel qu'il l'imagine et n'ose le dénoncer ; Krimo égrène sur scène les mots d'amour qu'il est incapable de prononcer ailleurs.

Les sentiments freinent le passage à l'acte de ces deux personnages et les empêchent d'agir sereinement : Hamlet est aveuglé par la colère et Krimo, désarmé par cet amour nouveau. Les planches apparaissent comme le lieu propice pour mettre en scène ce qui habite ces protagonistes, pour exprimer ce qu'ils ne peuvent verbaliser ni même traduire en actes, et pour leur permettre enfin d'atteindre leurs objectifs. Qu'il s'agisse de l'étiquette et des codes du royaume du Danemark ou de la langue de la rue de banlieue parisienne, le langage, très marqué socialement, ne permet pas d'exprimer la force des sentiments qui animent les personnages. L'espace scénique représenté dans l'œuvre va leur offrir un nouveau territoire d'expression, et donc d'action.

Comme dans *Hamlet*, la mise en abyme du théâtre dans le film de Kechiche construit une circulation entre le jeu social des personnages, le jeu de l'expression des sentiments et le jeu d'acteur, ce qui a pour effet de renforcer un peu plus étroitement les liens avec la pièce de Marivaux. Dans *Hamlet*, les dialogues se modulent selon le rang social des personnages et se colorent aussi de leurs sentiments jusqu'à la déraison. Les errements verbaux d'Ophélie expriment la réalité de son désespoir, tandis qu'Hamlet feint soit la folie par des propos absurdes, soit la déférence afin de se protéger et de masquer le trouble qui l'habite. Sa connaissance du théâtre et de la mise en scène donne toute la mesure de son art de la mystification et attire l'attention sur la portée même des dialogues. Non seulement la pièce de théâtre est mise en abyme, mais Hamlet use aussi volontairement, voire impertinemment, des rôles sociaux, favorisant ainsi les glissements jusqu'à mêler jeu social et jeu théâtral.

Dans *Hamlet* comme dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, les personnages se jouent la comédie et feignent d'être ce qu'ils ne sont pas. La mise en abyme, la présence de comédiens et du théâtre, rend, dans *Hamlet*, particulièrement sensible cette idée du jeu social, qui se manifeste aussi chez Marivaux. Chez Kechiche, en permettant aux collégiens de mieux comprendre la pièce de Marivaux, de saisir la division sociale qui y cloisonne les personnages, le travail de mise en scène éclaire les rôles sociaux. De même, les moments de répétition passés en classe amènent les personnages principaux à prendre conscience de leur statut, celui d'adolescents soumis à la bonne volonté de leur enseignante. Ce phénomène s'observe aussi chez Shakespeare : c'est par la mise en scène qu'Hamlet accède au statut de prince déchu, décide et agit en homme de pouvoir ; il demeure, en dehors de cela, ballotté par les événements, la vivacité de ses sentiments et les machinations de son beau-père. Dans l'œuvre de Shakespeare et dans celle de Kechiche, l'écart générationnel marque, lui aussi, fortement l'identité des protagonistes, la jeunesse ayant, de part et d'autre, le privilège des émotions et de l'emportement.

Le miroir est un élément central dans *Hamlet*, à la fois métaphore de la fonction du théâtre, objet tendu pour confondre le roi criminel, mais aussi symbole d'un effet de specularité (la mise en abyme), réplique d'un supposé geste criminel passé, accusant ainsi la dimension mimétique de l'art dramatique. Pour Hamlet, le théâtre a, en effet, la mission d'imiter la nature. Le miroir a donc une double utilité dans *Hamlet* : il reflète l'intrigue tout en incarnant la fonction théâtrale et

participe à la construction de l'effet de mise en abyme, de redoublement scénique. La dimension spéculaire de la pièce shakespearienne y justifie la présence de nombreuses assertions concernant le rôle du théâtre, le travail de mise en scène ou encore le jeu des comédiens. Ainsi, Hamlet ne tarit pas de recommandations et se pose comme le véritable metteur en scène de la pièce enchâssée. On l'entend donner des conseils de diction : « Dites ce discours, je vous prie, comme je l'ai prononcé devant vous, en le laissant légèrement courir sur la langue³³. » Ou encore intervenir sur la gestuelle des comédiens : « N'allez pas non plus trop scier l'air en long et en large avec votre main³⁴. » Il donne, de la sorte, aux spectateurs une piètre idée du jeu des comédiens, probablement raide et emprunté. Kechiche ne procède pas autrement lorsque les répétitions en classe lui permettent d'insérer, par l'intermédiaire des commentaires de l'enseignante, de nombreuses assertions sur le rythme du texte, sur sa diction, mais aussi sur le parallèle associant la situation des collégiens et les personnages de Marivaux.

Hamlet offre donc un modèle permettant d'articuler mise en abyme et jeu social³⁵. Ce n'est certes pas la première et seule pièce ayant recours à ce dispositif de redoublement scénique³⁶. Celui-ci se rapproche du procédé employé par Kechiche par la dimension profondément réflexive des dialogues attirant l'attention sur leur propre nature et sur les limites d'une expression normalisée socialement. *Hamlet* fonctionne donc comme un sous-texte dans *L'Esquive*. N'ayant pas nécessairement la vocation d'être reconnu comme une référence par les spectateurs, il lie la démarche de Kechiche, réalisateur mais aussi comédien, à une approche, à une sensibilité que l'on pourrait qualifier de shakespearienne, compte tenu de la confiance et de la priorité qu'accorde le réalisateur aux dialogues. Enfin, comme le remarquent Thomas Cartelli et Katherine Rowe, *Hamlet* est aussi une pièce sur la mémoire, la peur de l'oubli, le héros éponyme associant sa propre mémoire à la matérialité de l'écrit³⁷. Or, dans *L'Esquive*, le livret permet la circulation du texte dramatique, son appropriation, faisant du support livresque un vecteur de la mémoire littéraire, plutôt qu'un objet de consommation culturelle.

La réalisation de Kechiche refuse en bloc les conventions théâtrales, tout comme celles du théâtre filmé : ici, peu de plans larges, pas de positionnement central par rapport à l'objet, aucun respect de la rampe. Bien au contraire, mobile, la caméra change d'axe, cadre au plus près les personnages par des gros plans et des plans rapprochés. Portée à l'épaule, elle passe vivement d'un visage à un autre, traquant la moindre réaction qu'ont les personnages par rapport aux dialogues.

33 William Shakespeare, *Hamlet*, Paris, Gallimard, 2005 [1603], acte III, scène 2, p. 53.

34 *Id.*

35 *Hamlet* est d'ailleurs fréquemment cité comme un exemple d'œuvre réflexive (Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, *op. cit.*, p. 5) jouant de la mise en abyme (Sébastien Fevry, *La Mise en abyme filmique*, *op. cit.*, p. 24).

36 Tadeusz Kowzan, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2008.

37 Thomas Cartelli et Katherine Rowe, *New Wave Shakespeare on Screen*, Cambridge, Polity Press, 2007, p. 54-55.

Ce choix est commun à différents films de Kechiche : le cadre y est au service des mots et de leur effet, à l'inverse de ce que l'on observe dans un cinéma trop souvent au service seul de l'action. Par là, Kechiche fait de l'adage d'Hamlet sa propre devise : « Réglez l'action sur les paroles, et les paroles sur l'action³⁸. » Le théâtre élisabéthain était joué à la lumière du jour, en l'absence de décors ; ses principaux artifices consistaient en quelques accessoires et en de somptueux costumes. Le spectateur devait donc faire preuve d'imagination et se concentrer sur le texte, véritable poème plutôt que véhicule d'action dramatique³⁹. C'était avant tout un paysage sonore et poétique qui s'offrait à l'imaginaire du spectateur. Kechiche procède de façon similaire : peu d'action, quelques costumes riches et colorés suffisent à recréer les personnages de Marivaux dans un décor suffisamment banal pour qu'il s'efface devant l'énergie dégagée par les jeunes comédiens et devant la force de leurs joutes verbales. Car le réalisateur organise toute sa mise en scène de façon à valoriser ces deux aspects.

Ce choix esthétique cohérent subordonne donc l'image aux dialogues, inversant ainsi l'habituelle emprise qu'exerce, au cinéma, le caractère visuel des films par rapport à l'élément sonore. Ceci confère aux dialogues le rôle de vecteurs d'action, accroît leur dimension performative, mais entrave délibérément toute reconstitution d'un espace scénique par le cadre. Le dispositif de mise en scène de la pièce dans le film doit assumer ce rôle et assigner aux éléments du décor une fonction scénique, ce qui renforce la nécessité de la mise en abyme.

Autre différence marquante, le mixage du son valorise les voix, les rend présentes en assumant une hiérarchie sonore explicite, créant ainsi une proximité presque physique entre personnages et spectateurs, agressés par le volume des interjections verbales, baignés par les accents. Par le cadrage serré et par ce traitement de la voix, Kechiche rapproche au plus près le spectateur et les personnages ; le film donne lieu, par là, à un effet d'immersion qui se distingue nettement des impressions que peut produire la mise en scène du théâtre classique.

Par ailleurs, l'adaptation cinématographique prive la mise en abyme de mécanismes propres à renforcer certains effets de redoublement. Effectivement, alors qu'une pièce enchâssée dans une pièce bénéficie, au théâtre, de la répétition du dispositif scénique, il en est autrement pour une œuvre dramatique enchâssée à l'écran. Même si le public fictif d'une telle pièce peut renvoyer à l'auditoire du film enchâssant, une différence distingue les deux modes de représentation ou de présentation, et tend de fait à souligner la spécificité des dispositifs théâtraux et cinématographiques. Ainsi, l'estrade, dans le film de Kechiche, figure une scène, mais cette scène elle-même s'inscrit dans un écran. L'effet spéculaire en est donc amoindri. En s'appuyant sur les caractéristiques propres à chaque dispositif, particularités qui agissent ici comme autant d'écarts productifs, ce décalage tend, en plus, à mettre le travail d'adaptation en évidence. C'est lui, en effet, qui est au cœur des jeux de spécularité scénique qui se déploient dans *L'Esquive* : non seulement la pièce de Marivaux y reflète la situation des personnages tout en leur permettant de prendre

38 William Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, acte III, scène 2, p. 53.

39 Philippe Pilard, *Shakespeare au cinéma*, Paris, Nathan, 2000, p. 13.

conscience de leur cloisonnement social et d'exprimer leurs sentiments, mais elle certifie aussi que le film de Kechiche est bien une adaptation du *Jeu de l'amour et du hasard*.

L'important travail de transposition, diachronique et synchronique, des dialogues ainsi que l'entreprise de narrativisation, qui passe par des éléments de réalisme appuyé, tendent donc à rendre la pièce de Marivaux méconnaissable au quidam. De plus, le texte de Marivaux n'est pas identifié comme une source dans le générique du film, bien que la mention « adaptation et dialogues » y apparaisse. Kechiche met donc au point toute une stratégie d'indices visuels (le livret, la robe), de citations, de redoublement des personnages, de mise en abyme scénique afin que le spectateur puisse identifier clairement que la pièce de Marivaux est l'œuvre première du film. Cela rend le travail d'adaptation lisible, détectable, et confère ainsi un fonctionnement référentiel au film. Le personnage de l'enseignante assume un rôle de médiateur à l'égard des spectateurs en ce qu'elle attire leur attention sur le parallèle existant entre les collégiens et les personnages de Marivaux, ainsi que sur l'orientation des choix faits par Kechiche quant à l'interprétation de la pièce. Les répétitions théâtrales nous donnent littéralement à voir le travail d'adaptation, distinguant ainsi le fonctionnement spéculaire de *L'Esquive* de celui d'*Hamlet*. La spécularité engendre un véritable effet de boucle dans *Hamlet*, tandis qu'elle ouvre *L'Esquive* à ses sources, au moyen d'une mise en perspective profondément intertextuelle. L'adaptation est donc dévoilée au spectateur, révélant la source première du film, mais aussi le processus ayant mené à sa création, invitant le spectateur à faire une lecture référentielle. Ici, ce ne sont pas les écarts existant entre les deux œuvres qui produisent du sens, à la différence de la torsion qu'implique la parodie. Bien au contraire, ce sont leurs nombreux points communs, qui, en tissant des liens entre deux mondes radicalement différents, proposent au public une lecture politique et intemporelle de l'œuvre de Marivaux.

Références

- BÉGAUDEAU, François, « Répliques. *Esquives* (retour sur un film dont on parle) », *Cahiers du cinéma*, n° 592 (juillet-août 2004), p. 78-81.
- BESSIÈRE, Jean et Manfred SCHMELING, *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Honoré Champion, 1992.
- BOSSÉNO, Christian-Marc (dir.), « Le cinéma au miroir », *Vertigo*, n° 1 (1987).
- CARTELLI, Thomas et Katherine ROWE, *New Wave Shakespeare on Screen*, Cambridge, Polity Press, 2007.
- CHION, Michel, *Le Complexe de Cyrano*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- DELORME, Stéphane et Jean-Michel FRODON, « Entretien avec Abdellatif Kechiche », *Cahiers du cinéma*, n° 629 (décembre 2007), p. 15-19.
- DELLUC, Louis, *Écrits cinématographiques I*, édition établie et présentée par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque française, 1985.
- FEVRY, Sébastien, *La Mise en abyme filmique. Essai de typologie*, Liège, Éditions du Céfal, 2000.
- FORD, John (réalis.), *La Poursuite infernale*, Los Angeles, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1946.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1992 [1982].
- GOLDONI, Carlo, *Arlequin, valet de deux maîtres*, Paris, L'Arche, 1989.
- HATCHUEL, Sarah et Nathalie VIENNE-GUERRIN (dir.), *Shakespeare on Screen : Hamlet*, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2011.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York / Londres, Routledge, 2006.
- KAGANSKI, Serge, « *L'Esquive*, un film subtil et électrisant », *Les Inrockuptibles*, 7 janvier 2004, p. 6.
- KECHICHE, Abdellatif (réalis.), *L'Esquive*, Paris, Lola Films, 2002.
- KOWZAN, Tadeusz, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- KRISTEVA, Julia, Semeiotikè. *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- LALANNE, Jean-Marc, « *L'Esquive* : entretien avec Abdellatif Kechiche », *Les Inrockuptibles*, 7 janvier 2004, p. 2-4.
- LEONE, Sergio (réalis.), *Pour une poignée de dollars*, Munich / Rome / Madrid, Constantin Film Produktion / Jolly Film / Ocean Films, 1964.
- MARIVAUX, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Librairie générale française, 1999 [1730].
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Une société dans la cité ? *L'Esquive*, ou l'énergie utopique du théâtre », dans Laurence SCHIFANO et Martial POIRSON (dir.), *Filmer le XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquère, 2009, p. 146-156.

- METZ, Christian, *L'Énonciation impersonnelle ou le Site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
- PAVIS, Patrice, « Préface » et « Commentaires », dans Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Librairie générale française, 1999 [1730], p. 6-24 et 93-116.
- PILARD, Philippe, *Shakespeare au cinéma*, Paris, Nathan, 2000.
- TESSÉ, Jean-Philippe, « L'Esquive d'Abdellatif Kechiche », *Cahiers du cinéma*, n° 586 (janvier 2004), p. 52-53.
- SEKNADJE-ASKÉNAZI, Enrique. « Du langage de Marivaux et de celui, actuel, des jeunes de banlieues dans le film *L'Esquive* », dans Sophie ROCHEFORT-GUILLOUET (dir.), *La Parole*, Paris, Ellipses, 2012, p. 169-174.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Paris, Gallimard, 2005 [1603].
- , *Roméo et Juliette*, Paris, Flammarion, 2011.
- SORIN, Cécile, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- STAM, Robert, *Reflexivity in Film and Literature : From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York, Columbia University Press, 1985.
- SWAMY, Vinay, « Marivaux in the Suburbs : Reframing Language in Kechiche's *L'Esquive* », *Studies in French cinema*, vol. 7, n° 1 (avril 2007), p. 57-68.
- THABOUREY, Vincent, « L'Esquive. Une banlieue si sensible », *Positif*, n° 515 (janvier 2004), p. 43-44.