

Les relations hommes-femmes dans *Rester vertical*

Par Audrey Lerbey et Vasilena Vassileva

Les films d'Alain Guiraudie ont une vision du monde qui leur sont propre, dont la thématique du rapport au genre qui est soulignée par des mises en scène et dialogues réfléchis. L'homme et la femme, chez Guiraudie, semblent avoir des relations tantôt fusionnelles, tantôt impossibles, ce que l'on voit notamment par une exposition frontale ou une disparition du cadre. Les interactions au sein d'un même genre sont souvent mises en avant comme en témoignent les films *L'Inconnu du lac* et *Rester vertical*, dans lesquels les scènes de relations sexuelles entre hommes interrogent le regard de la société majoritairement hétérosexuelle sur ces scènes crues et directes. Les spectateurs sont amenés à repenser leurs préjugés liés au genre face au personnage de Marie qui s'émancipe de son rôle d'épouse-mère pour devenir une femme libérée, ce que complète le rôle inverse de Léo qui passe d'homme errant à père attentionné.

Les rôles des personnages sont en contrepoint avec ce que la société connaît généralement de leur genre, et nous allons voir que *Rester vertical* propose une lecture nouvelle des responsabilités des genres sexuels. Nous verrons dans un premier temps que les personnages de Léo et Marie sont deux contre-exemples des codes sociétaux, puis que l'esthétique même du film participe de cette réaffirmation des libertés des genres en donnant à voir les corps en gros plan ou en les tenant en hors-champ, et enfin nous concluons avec une étude de la place de la femme chez Guiraudie, dont la monopolisation de l'espace visuel ou l'absence totale sont tous deux révélateurs d'une approche unique du cinéaste.

1. Les relations sociales attachées aux personnages en fonction de leur genre

A. Marie, une femme libérée du rôle épouse-mère

Dans son étude sur la place des femmes dans la société, Gérard Neyrand insiste sur la bipartition entre les rôles à grandes responsabilités tenus majoritairement par des hommes et les rôles jugés plus maternels (comme les milieux scolaires, la garde d'enfants...) qui sont représentés plutôt par des femmes : « À l'orientation phallocentrique de la sphère professionnelle et de la sphère politique correspond une orientation maternaliste de la sphère privée¹. » L'extérieur semble réservé à l'homme et l'intérieur à la femme (ne dit-on pas « femme d'intérieur » ou « femme au foyer » ?), d'après les critères de la société majoritaire qui ont longtemps servi de modèle aux couples (le *way of life* prôné dans les Trente Glorieuses par force publicités et traités sérieux de construction du couple « parfait »).

À l'inverse de ce modèle, Alain Guiraudie donne à voir un couple dans lequel la femme, Marie, rejette tant son rôle de mère que d'épouse. Elle abandonne son bébé aux bras de son compagnon Léo (générateur de l'enfant) au moment où elle décide de le quitter. Ce choix de prendre sa vie de façon libre de toute contrainte est assez progressiste et sera d'ailleurs lourdement reproché aux personnes attenantes au film : Damien Bonnard, qui joue le rôle de Léo, raconte ainsi une violente dispute avec un spectateur lors de sa tournée au Brésil, ce dernier reprochant ouvertement le rejet du rôle de mère et épouse de Marie, qu'il ne jugeait pas « normal ». L'acteur a pris la peine d'expliquer au spectateur que cet abandon est opéré de façon habituelle par les hommes, dans chaque pays et de tout temps (sous-entendus sans que cela ne choque ledit spectateur)².

Cette anecdote questionne bien le modèle commun de perception de la femme dans la société, qui se retrouve souvent représentée ainsi dans les films, pour répondre à un vœu de réalisme : la femme est perçue (ou désirée) comme un socle familial. Neyrand ajoute à ce sujet que les femmes ont longtemps été perçues (il émet des doutes sur l'emploi du passé dans cette théorie) par « leur assignation imaginaire à représenter la procréation », soit comme des mères. Marie est donc un électron libre affranchi des critères qui la classent dans une catégorie sociétale, et devient donc déstabilisante pour les spectateurs car elle est par nature indéfinissable.

¹Gérard Neyrand, *De la sphère privée à l'espace public : un mélange des genres*, Érès, 2007.

²Intervention de l'acteur Damien Bonnard dans le cadre du cours de Master 2 « Analyse économique et esthétique d'un long métrage », Université Paul-Valéry Montpellier 3, 5 novembre 2018, sous la direction de Vincent Deville.

B. Léo, l'homme errant entre plusieurs statuts

Dans *Rester vertical*, le personnage de Léo est en constante évolution selon les besoins qu'il cherche à combler, tant pour lui-même que pour contenter ses proches. Pour Damien Bonnard, il passe d'un « moment de vie » (un instant intense où l'on ressent toute la force d'être vivant) à un autre sans plan d'avenir défini. En cherchant à sentir ces moments de vie, il fera la rencontre de la jeune bergère Marie, avec qui il aura un enfant, que cette dernière lui abandonne. Dans une perspective animale qui est filée dans le film (Léo comme prédateur, loup ou lion), on peut dire que Léo passe du statut du mâle dominant dans la relation amoureuse (le patriarche) à un statut de « dominé par obligation familiale » (il devient « homme au foyer »), ce qui est également en contradiction avec le modèle le plus répandu dans la société (seul 15% des familles monoparentales sont masculines)³. Cet autre pendant original à la relation de Léo et Marie provoque un retournement de situation pour l'homme qui se voit à la fois imposer le statut de l'homme qui « entretient financièrement sa famille » (le pendant masculin des codes sociétaux) et à la fois le statut de la femme qui « élève son enfant » (le pendant féminin des codes sociétaux). Plusieurs anthropologues, dont Patrick Ben Soussan, pensent que l'homme n'a pas de lien direct avec sa progéniture dans les premières années de sa vie, le contact physique étant assuré par la mère (qui lui donne le sein, le berce...), et que l'homme participe de façon indirecte (sans contact) par le biais de son travail pour offrir un confort à l'enfant : « Au père était dévolu l'espace extérieur, public – le monde du travail, du *socius*, l'autre et l'ailleurs : la production, la culture et l'entretien du ménage (en clair, les cordons de la bourse)⁴. »

Analysons donc la façon dont Léo endosse les deux rôles familiaux : il semble d'abord échouer sur le plan « masculin » que décrit Ben Soussan car il ne parvient pas à travailler (écrire) et son producteur le poursuit comme un animal blessé (ici symboliquement par sa condition inattendue de père monoparental) mais gagne peu à peu le rôle du « féminin » en s'occupant du bébé de façon très tendre (il le porte souvent, recherche son contact).

Nous percevons notamment cette dualité dans la scène qui oppose de façon frontale le travail et la vie de famille pour Léo : lorsque le producteur parvient enfin à mettre la main sur ce dernier, il l'oblige à écrire son script sur l'instant, en lui retirant son bébé des mains. En lui arrachant sa part « maternelle » (d'après l'utilisation de Ben Soussan), il force Léo à retrouver sa part « indirecte » de participation à la vie de l'enfant, par le biais du travail. Le bébé ne lui est rendu qu'en dernier lieu,

³ Étude de l'INSEE, 2007. En ligne : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/1373638?sommaire=1373710>

⁴ Patrick Ben Soussan, *Le Rôle des hommes à la maison, auprès de leurs femmes et de leurs bébés*, Érès, 2007.

lorsque Léo a terminé d'écrire, comme si l'on rendait un otage à sa famille, ici comme troc d'un bébé réel et d'un « bébé artistique » (le script que vient de créer Léo). Nous voyons explicitement que Léo place son enfant au-dessus de ce dernier « bébé » (au sens figuré) car il en déprécie les qualités (il trouve son script très mauvais) tandis qu'il semble soulagé de reprendre avec lui son enfant biologique.

Rester vertical déjoue alors le cas familial dans lequel le père ne s'occupe pas de son enfant (voire le fuit), en contradiction avec la théorie de Françoise Dolto (psychanalyste pour enfants) qui signifie que le sexe masculin est fondamentalement incompatible avec l'approche du nourrisson : « Il est dans l'ordre des choses qu'un père ne s'occupe pas de son enfant-bébé : ce n'est pas le rôle d'un homme⁵. » Que l'on soit en accord ou non avec ce point de vue, cette théorie marque ici que la part que prend Léo dans le foyer familial monoparental est par essence progressiste et égalitariste.

Léo montre même qu'il abandonne sa « peau de loup en vadrouille » (le prédateur qui erre à la recherche de ce qui pourra contenter ses besoins) lors d'une scène nocturne avec Mirande dans laquelle le dialogue souligne sa priorité de s'occuper de son bébé avant lui-même :

« Mirande : Léo, Léo... Allez, réveillez-vous... Léo.

Léo : Qu'est-ce qui se passe ?

Mirande : Allez, venez, on peut y aller, j'ai réussi à l'endormir pour de bon.

Léo : Mais où vous voulez qu'on aille ?

Mirande : Bon, vous voulez rester ici bien au chaud bien tranquille à écrire un scénario que vous n'aimez pas ? Ou vous voulez les grands espaces, la postérité ?

Léo : Euh, je sais pas.

Mirande : Non mais c'est pas vrai.

Léo : Mais j'ai un bébé à nourrir.

Mirande : Vraiment, vous me désolez.

Léo : Puis, je suis crevé, j'en ai marre de galoper dans tous les sens. J'ai passé l'âge. »

Cette scène montre bien que Léo se pose comme un être plus mature, qui souhaite un cadre de vie fixe pour pouvoir élever son bébé, en contradiction avec l'envie d'escapade que lui propose Mirande qu'il aurait certainement accepté sans ses obligations familiales. L'emploi du terme « galoper » renvoie d'ailleurs directement à la conscience qu'a Léo de cette part animale qui le pousse toujours plus loin, et a fini par l'épuiser comme il le rétorque à Mirande. Peut-être une pointe de déception ou de regret face à cette perte d'une part de lui-même lui fait répondre par l'incertitude lorsque Mirande lui présente les deux choix de vie qui s'offrent à présent à lui, entre le bon père

⁵ Françoise Dolto, *Quand les parents se séparent*, Paris, Seuil, 1988.

travailleur pour le bien de son enfant mais qui n'apprécie pas ce qu'il produit, et l'adulte refoulant ses responsabilités pour se contenter lui-même. Passer du deuxième statut énoncé par Mirande au premier ne se fait pas sans difficulté ni temps d'adaptation pour Léo, d'où son hésitation première, qui se transforme par la suite en certitude lorsque son bébé est évoqué comme raison de refus et entraîne le reproche de Mirande. Le bébé est donc le point sensible qui décide Léo à rester.

Rester vertical se positionne donc comme un rejet des clichés genrés familiaux : de l'épouse-mère qui passe à la femme libre mais aussi de l'homme comme travailleur loin de son enfant à un père monoparental aimant et se sacrifiant pour son enfant. Les personnages sont donc comme nous l'avons vu des modèles progressistes et égalitaristes.

2. La définition des genres par les clichés sexuels

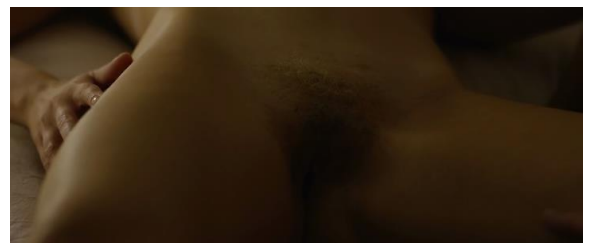
A. Une mise en scène qui souligne la maîtrise du corps

Trois scènes en lien étroit présentent le glissement des rôles dans la relation entre Léo et Marie. Elles sont crues et directes pour ne laisser aucun espace au doute, alors que le film est traversé par le non-dit et l'incertitude. La rareté des musiques (pas de fonds musical, quelques morceaux entendus chez Marcel) dans le film et les dialogues presque désinvestis affectivement laissent la place au visuel et procurent de l'importance à la composition des scènes et aux choix des positionnements des corps.

La première scène à analyser pour comprendre ce rapport des sexes soutenu par le film est celle de la relation sexuelle entre Léo et Marie. En effet, l'acte amoureux est présenté sous sa forme la plus classique possible et exprime la domination masculine sur la femme (position du missionnaire présentée ci-contre). Marie est dans ce cas le véhicule du plaisir masculin par sa position passive, elle ne peut qu'obtenir du plaisir par domination.



Ici le positionnement du corps devant la caméra prend toute son importance, car avant l'acte sexuel et juste avant le cunnilingus, il y a un gros plan sur le vagin de Marie qui fait référence à *L'Origine du monde* (Gustave Courbet, 1866) mais le choix de montrer l'organe sexuel qui définit le genre sans montrer le visage appartenant au vagin souligne cette scission



contemporaine entre les attributs sexuels et l'expérience jouissive subjective du genre (la femme n'est définie que par le sexe en gros plan, commun à tous les individus du même genre, et non par ses réactions faciales ou ses pensées, uniques à l'individu lors des ébats).

Dans *Rester vertical*, le genre peut se définir, au-delà des positionnements sociaux, à travers le jeu des corps, qui exprime ici une mise en valeur de l'attribut féminin par l'évocation picturale et en le détachant de l'individualité de la femme qui le porte.

La seconde scène est la continuité logique de cette première : il s'agit de la naissance du bébé, volontairement crue et frontale elle aussi. Cet accouchement, par sa nature-même, implique une non-maîtrise de son corps (processus naturel et incontrôlable, qui laisse le corps faire littéralement le travail).

Dans cette scène, Marie est biologiquement cantonnée dans un rôle de femme et de mère en devenir, ce qu'exprime le placement en gros plan du sexe qui semble ne lui offrir aucune liberté dans le cadre. À la beauté du don de vie montré de façon naturelle s'oppose néanmoins le placement du corps qui indique déjà un étouffement de la mère qui débouchera sur l'abandon de cet enfant. Notons également qu'une fois de plus le visage appartenant au vagin n'est pas montré, tendant à généraliser les images à l'ensemble des femmes grâce à ce placement. Le positionnement de Marie et le point de vue de la caméra sont quasi identiques à ceux de la scène précédente du cunnilingus, pour montrer l'origine (figurée et littérale) du processus de création de la vie, et sa finalité, dans un mouvement de proximité induit par le gros plan frontal. Le fait d'omettre le visage de l'individu qui « crée » et « donne » la vie permet de rendre à toutes les femmes ce parallélisme de formation d'un nouvel être vivant.

Le déroulement des événements remettra en question assez rapidement la possibilité de construire une famille où biologiquement le masculin et le féminin occuperont leurs rôles respectifs. Les scènes montrant Léo et Marie au lit, Léo tenant le bébé telle une femme inquiétée pour l'avenir de son enfant, allongée à côté d'un mari qui a le regard détourné de son enfant et de Léo, puis Marie toute seule, dans la même position et ne semblant pas remarquer l'absence du bébé et de Léo, annoncent, par les messages qu'envoient les positionnements des corps, les événements à suivre. La scène débute par l'arrivée de Léo tenant le bébé contre lui en marchant, dans une position verticale, alors qu'en contre-plan sa compagne Marie est montrée amorphe étendue sur le lit, donc en position horizontale. Léo vient ensuite se positionner contre Marie, les corps sont allongés sur le lit, comme pour signifier une mort, ici celle du couple. Le bébé est allongé aussi, mais ne supporte pas cette position, il semble

vouloir « rester vertical » comme le film l'indique. Léo et l'enfant reprennent donc leur position qui diffère de celle de Marie, comme un premier indice de leur séparation.



B. Marcel, une remise en question des genres

Parallèlement au sujet principal traitant en partie du père contemporain qui peut transcender les genres, le personnage de Marcel remet lui aussi en question le genre à travers son choix sexuel, peut-être inconscient et motivé par l'arrivée de Léo, qui est l'homosexualité.

Marcel est un homosexuel en fin de vie ou plutôt un cliché possible d'un fantasme sexuel : seul au monde, allongé et malade, impuissant face à la vie, au caractère belliqueux, maudissant sa vie et celle des autres. La transformation qui s'opérera chez lui est accentuée par la manière dont Guiraudie traite le corps et son positionnement. Le retrouvant dans son lit de malade et dans une maison en désordre qui semble vieillir avec son propriétaire, le spectateur est confronté à ce qu'il y a de plus angoissant chez les homosexuels (solitude en fin de vie, ni enfants, ni famille, une supposée beauté et finesse perdues, un « j'en-fiche » généralisé).

Quand Guiraudie « libère » son personnage par l'intervention de Léo, qui est aussi celui qui cristallise autour de lui un autre questionnement du genre dans le film, il construit une scène avec une esthétique audacieuse qui pourra ne pas plaire à tous, où l'on découvre dans cette maison mal rangée et croulante (miroir de son propriétaire qui se laisse dépérir), un acte sexuel raffiné, tendre, amoureux, beau, un acte auquel on peut croire. On reconnaît le contact humain lors de cette véritable rencontre entre deux êtres. Dans cette scène, Marcel est toujours allongé, mais de côté et permet ainsi l'acte. Le basculement de ce corps qui offre l'occasion de se faire « aider » semble être l'ultime mouvement de vie du vieillard, que filme la caméra dans une vision à la fois douce par son traitement intimiste (éclairage tamisé, musique au rythme ralenti par rapport à celle entendue lors du plan des préliminaires, acte sexuel précautionneux de la part de Léo, mutisme des deux personnages) et violent par sa signification (la mort du vieillard).

Le corps longtemps resté immobile et sur le dos (comme une préfiguration de la mort à venir) reprend un mouvement de vie par l'acte sexuel, qui lui permet de mourir avec douceur, les deux sexes masculins devenant la clé de l'acceptation de cette mort.

Notons que les organes sexuels ne sont pas montrés de manière crue (pas de gros plan), alors que Guiraudie ne rechigne pas à le faire d'ordinaire (nous pensons notamment à *L'Inconnu du lac* et ses gros plans sur les sexes masculins en plein ébats, ou encore aux gros plans du sexe de Marie dans ce film-ci). En-dehors du cinéma érotique, ces points de vue frontaux sur les organes sexuels sont assez rares pour être soulignés, ils étonnent et attirent donc d'autant plus l'attention du public sur les passages qui les dévoilent. Un certain mystère de l'amour demeure grâce à cette dissimulation, une solidarité amoureuse masculine, peut-être un fantasme qui reste à imaginer dans la vision du cinéaste.

Cette scène et le jeu des corps marquent un tournant pour Léo autant que pour Marcel. Pour ce deuxième acte sexuel dans le film, un des rares moments accompagnés de musique, aucun des deux n'est positionné en tant que dominateur et la tendresse accentue le plaisir partagé. Mais à la vue de cette relation sexuelle avec un autre homme et de cette dissimulation des sexes, peut-on réellement dire que Marcel remet en question son genre ? *A priori*, non, mais il remet en cause pour le spectateur la question du genre à travers les clichés sexuels car l'acte homosexuel entre lui et Léo est chargé de sens, ici une euthanasie douce permise par la réunion de deux corps de même genre.

3. La femme dans le cinéma d'Alain Guiraudie, une place en mouvement

A. Une utopie sans femmes

Le site *Sens Critique* répertorie 19 films dans lesquels il n'y a pas de femmes (ou les rares rôles qu'elles occupent sont muets / hors-cadre). Parmi ces films, on trouve quelques classiques qui excluent le genre féminin par leur contenu qui se contrainent à un milieu masculin (*12 Hommes en colère*, *Rambo*, *La Grande Évasion...*), un choix esthétique (*Buried* dans lequel seul Ryan Reynolds est montré à l'écran, ou *Le Limier* qui se concentre sur un duel entre deux hommes), ou encore un choix de casting (les films de John Carpenter tels *Black Star* et *The Thing* avec leurs équipes de recherche exclusivement masculines). *L'Inconnu du lac* d'Alain Guiraudie fait partie de ces rares exemples de films sans femmes.

En grande majorité, ces films excluent les femmes car ils souhaitent retranscrire une réalité spatio-temporelle dans laquelle les femmes n'ont pas encore leur place : les membres de jury pour les procès étaient exclusivement masculins, les soldats étaient seulement des hommes... En dehors de ces

contextes « favorables » à l'éviction des femmes, on trouve les films qui ne se centrent que sur un personnage (ou deux pour *Le Limier*) qui est un homme, et des choix personnels pour Carpenter. Mais il ne semble pas y avoir de films (hors œuvres de propagande) qui bannissent volontairement les rôles de femmes dans un but misogyne.

Les films qui possèdent un casting uniquement féminin sont presque inexistants, et l'on trouve, difficilement, quelques exemples comme *The Women* (1939 de Georges Cukor et son remake de 2008) et *Jeunes filles en uniformes* (1958, avec Romy Schneider et Lilli Palmer). Cela résulte d'un problème de parité certainement dû aux attentes du public dont les mœurs sont plus enclines à voir des vedettes masculines que féminines (ou bien accompagnées d'un partenaire du sexe opposé pour former un duo). Mais de nos jours encore, il n'existe pas de films exclusivement féminins, malgré les changements progressifs des mentalités qui incluent des films dits « *female cast* » comme *Ghostbusters* (2016) ou *Ocean's 8* (2018).

Dans le cinéma d'Alain Guiraudie, les femmes ont une place particulière : le cinéaste cherchant à construire une « utopie sans femmes » (peut-être pour mieux la déconstruire ensuite) au fil de ses œuvres. Comment expliquer cette utopie sans sexe féminin à l'horizon, ce « continent noir⁶ » qu'évoque Alain Guiraudie ? Ne serait-ce pas à cause d'une phobie qu'il avoue lui-même : « Je n'ai toujours pas compris comment on devenait homosexuel... La femme ça fout la trouille, il y a peut-être de ça⁷... ». Dans tous les cas, la place de la femme dans la filmographie de Guiraudie tient de l'originalité, qu'elle soit présente ou absente.

Dans *L'Inconnu du lac*, il y a une absence notable de femmes. En effet, l'intrigue développe les amours volages d'hommes sur une plage au bord d'un lac. La partie de la plage qui lui fait face est celle où se regroupent les familles, et Henri a dû quitter cette plage lorsqu'il a rompu avec sa compagne pour rejoindre les célibataires de l'autre côté. Mais ces célibataires sont-ils réellement tous des hommes ? Ou bien n'est-ce pas le fantasme du réalisateur (par le biais de son personnage principal) qui souhaite ne voir qu'une utopie sans femmes ? N'oublions pas, en effet, que nous suivons l'intrigue au travers des aventures amoureuses de Franck : de là à penser que le film est biaisé par son regard sur le monde qui l'entoure, cela ne semble pas fantaisiste. Le film nous met sur la piste lorsque Franck rencontre un homme cherchant dans les bois une femme, grâce au dialogue explicite :

Homme : « Dis-moi, t'as pas vu des femmes ? »

Franck : « Comment ça, des femmes ? »

⁶Les Inrocks (2017) : En ligne : <https://www.lesinrocks.com/2017/04/30/style/alain-giraudie-ca-ne-ma-jamais-interesse-davoir-un-air-feminin-pour-aller-vers-les-mecs-11938112/>

⁷ *Ibid.*

Homme : « Ben... Genre, une chaude, quoi. »

Franck : « Euh... Si tu veux mon avis, tu t'es trompé d'endroit, là. »

Homme : « Ah si si... Y'a des femmes qui viennent ici des fois. »

Franck : « Ben moi j'en ai jamais vu. »

Homme : « C'est parce que tu viens pas souvent. »

Sachant que Franck est un habitué des lieux depuis longtemps (ce qu'il précise bien lors du premier dialogue avec Henri), on peut se demander si l'homme n'invente pas ces femmes hors-cadre, sorte de fantasme que Franck, homosexuel, ne partage pas. Ou bien si, comme Franck le dit, il occulte ce sexe qu'il ne désire pas (il ne nie pas que des femmes puissent être sur ces lieux, il annonce bien qu'il ne les voit pas). Le rôle des femmes hors-cadre (présupposées, si l'homme dit la vérité) est de souligner les fantasmes de Franck qui orientent sa vision du monde, et dans le cas d'une absence effective des femmes, cela révèle une volonté esthétique du cinéaste qui, comme nous l'avons vu, est originale dans le cinéma.

B. Un retour des femmes au centre du cadre

Avec *Rester vertical*, Alain Guiraudie signe le retour des femmes dans le cadre de la caméra, retour d'autant plus remarquable qu'il est frontal (voire brutal pour les publics non avertis) : scènes de masturbation du sexe féminin en gros plan, accouchement filmé au plus près... La femme est montrée par ce qui la définit, ce qui la différencie des hommes vus jusqu'ici : ses attributs sexuels et sa capacité de donner la vie. Cette frontalité rappelle une volonté de réalisme loin de tout puritanisme et pudeur que la société enseigne. Tandis que Léo se rapproche peu à peu de la position du loup (l'être vivant qui erre pour trouver une meute à laquelle se raccrocher pour se reproduire et survivre, ici Marie et son père lorsque Léo se retrouve seul à fuir son travail), Marie se donne à voir comme un animal dominant régi par ses pulsions (elle enfante de Léo mais se détache de cette famille selon son envie, et n'y revient pas, toujours selon ses choix de vivre librement). Le choix de la montrer de manière crue et sans concession reste une originalité dans le cinéma, ce qui a pu choquer certains spectateurs et enflammer les avis positifs de certains autres, mais demeure une vision assez inédite de la femme au cinéma.

Marie est un personnage qui est remis au centre pour sa valeur double : elle constitue à la fois une mère par l'acte d'enfanter qui est mis en avant grâce au gros plan, mais elle s'en sépare ensuite en abandonnant son rôle de mère, ce qui se traduit par un éloignement visuel du cadre de la caméra, elle passe alors en hors-champ et disparaît autant du monde de Léo que du nôtre. Le rapport entre gros

plans (focalisation de l'attention sur le sexe et l'accouchement) et mise en hors-champ (disparition du corps de Marie, qui la « rendait femme » d'après les critères maritaux de la société) traduisent le conflit entre responsabilité et liberté de la femme, enfermée par le cadre (littéralement) de la société et libérée de ses contraintes pour vivre.

Marie refuse même de façon littérale de reprendre sa place d'épouse-mère enfermée dans ce cadre de la caméra puisque l'unique scène qui la voit revenir dans le champ visuel est celle dans laquelle Léo vient chercher la mère de son enfant. D'emblée, Marie n'ouvre pas complètement la porte qui la sépare de Léo, soit de ses responsabilités envers lui et son bébé, et elle se dissimule par la même occasion de toute reprise de place dans le cadre. Elle claque précisément la porte sur ce cadre cinématographique qu'elle veut fuir, et y parvient puisque nous ne la reverrons plus de toute la fin du film.

On pourrait également mettre en lien cette focalisation sur la femme à travers le personnage de Marie avec deux scènes qui ouvrent et concluent sa participation au rôle d'épouse-mère pour Léo et le bébé. En effet, deux scènes basées sur la même esthétique du rapprochement du sujet par un objectif à longue portée (ici Léo qui regarde à travers une paire de jumelles) permettent de cerner l'arrivée de Marie dans la vie de Léo (lorsqu'il l'aperçoit pour la première fois au milieu des montagnes avec ses jumelles dans un mouvement panoramique vers la gauche) et sa sortie (lorsque Léo, toujours grâce aux jumelles, voit Marie monter dans une voiture avec ses deux premiers enfants, dans un mouvement panoramique vers la droite). Ces deux plans s'opposent ainsi par leurs mouvements qui reprennent la dualité de Marie vis-à-vis de ce rôle que veut lui imposer sa relation parentale avec Léo, et ainsi les jumelles qui nous rapprochent de cette femme marquent clairement son entrée et sa sortie de ce modèle de vie.

C. La naturopathe, une réactualisation du rôle de mère par substitution

Dans *Rester vertical*, le dernier personnage majeur que l'on a peu évoqué est Mirande, la naturopathe qui « soigne » de façon assez originale Léo et son bébé, notamment avec des sortes d'électrodes végétales qu'elle colle sur le corps de ses patients. Elle constitue tout d'abord une oreille à l'écoute de Léo, endossant le rôle de psychologue qui soutient moralement le nouveau père dans ses craintes et déceptions, lors de leur première rencontre. Elle semble s'occuper du nourrisson qui pleure sans cesse mais, loin de poser un diagnostic formel sur l'enfant (la cause des pleurs n'est pas définie strictement, comme si elle n'était pas le sujet principal), elle semble plutôt ausculter le père. Elle lui

intime des ordres comme le ferait une mère (elle lui dit d'aller s'asseoir car ce dernier se comporte comme un enfant perdu, parlant de façon intempestive et gênant en restant à côté du bébé ausculté). Elle dialogue avec lui de façon assez sèche afin de ne pas le laisser s'inquiéter davantage (elle coupe ses arguments lorsqu'il dit être en retard, que le bébé pleure sans arrêt et que cela l'épuise...). Mirande est dans un premier temps un personnage ambigu entre la psychologue, la guérisseuse et une figure maternelle stricte pour aider Léo à avancer dans son propre rôle de père.

Ensuite, la part que tient Mirande dans la vie de Léo va s'agrandir car lors de la deuxième venue, elle tente de faire prendre conscience à Léo que son bonheur ne réside pas dans le déni du rôle de son ex-compagne dans l'éducation de son bébé mais au contraire à s'accomplir lui-même en acceptant ce manque. L'irruption de l'employeur de Léo coupe leur séance et force Léo à s'enfuir, malgré les appels de Mirande qui cherche à lui faire prendre ses responsabilités de père travailleur pour sustenter son fils. Nous remarquons ensuite que les scènes qui montrent Léo écrire sont un ingénieux rapport de cause à effet entre le regard (jaloux ou envieux) de Léo sur la relation qu'elle entretient avec ce nouveau venu et sa réaction à chaud d'écrire : la première fois Léo observe le producteur discuter gaiement avec Mirande, puis se met à écrire, et la seconde fois Léo entend les cris orgasmiques de Mirande avec (on le suppose fortement) ce même producteur, et la scène suivante montre Léo écrivant et concluant son œuvre. Mirande devient le moteur d'écriture de Léo, et par extension son accomplissement en tant que père responsable financièrement.

Enfin, Mirande devient une tentatrice d'évasion pour Léo, dans la scène que nous avons déjà évoquée, mais l'on peut se demander aussi si cette proposition soudaine ne tient pas à une prise de conscience pour Léo de son attachement à son bébé et à une vie plus stable. Cela ressemble en effet, dans les mots durs utilisés et les piques verbales lancées à Léo, à une aide déguisée pour tester l'accomplissement de Léo, par un jeu de psychologie inversée qui a ici été confirmée par ce dernier. On le comprend notamment lorsque, le lendemain, elle encourage Léo qui part reprendre ses responsabilités de travailleur, telle une autre version d'elle-même – un « jour / nuit » littéral – qui laisse apparaître son aide cachée.

Ainsi, nous avons pu voir que dans la filmographie d'Alain Guiraudie, et particulièrement dans *Rester vertical*, les rôles attribués par la société à l'homme et à la femme sont renversés pour leur donner plus de singularité. La femme, représentée par le personnage de Marie, n'est plus seulement l'épouse-mère coincée dans un cadre strict, que représentent les gros plans de la caméra qui enferment

son sexe et donnent à voir son accouchement de façon frontale, mais passe au contraire à un modèle plus libertaire et égalitariste en s'émancipant de ses responsabilités familiales et en disparaissant donc du champ visible.

Nous avons vu aussi que les corps sont réfléchis comme des peintures métaphoriques des interprétations du cinéaste sur le genre. La femme est ce sexe mis en action puis que l'on regarde donner la vie, et le couple est montré comme incompatible par la verticalité des corps de Léo et du bébé et de l'horizontalité du corps de Marie. Le positionnement de Marcel est également révélateur de sa maladie et de sa fin de vie, allongé sur le dos dans une chambre sombre, et le dernier mouvement dont il est capable lui permet de se libérer de cette vie épuisante grâce à l'aide du corps de Léo.

Enfin, nous avons questionné l'absence des femmes, assez rare pour être remarquée, dans les films de Guiraudie, notamment *L'Inconnu du lac*. Dans ce dernier, l'absence totale du genre féminin peut être le miroir de la vision du monde de son cinéaste au travers de son personnage principal qui ne se reconnaît pas dans ce sexe, et cette disparition se poursuit dans *Rester vertical* par la fuite du cadre par Marie, qui ferme littéralement la porte sur une vie familiale que l'on percevait jusque-là de façon crue à l'image. Mais en contrepartie, la naturopathe semble être l'unique résistante du genre féminin dans *Rester vertical*, car cette dernière endosse tour à tour les fonctions de médecin-psychologue pour Léo, de tentatrice qui l'encourage à abandonner son enfant comme un test de fiabilité à être père, et enfin encourage le personnage de Léo accompli, qui a affirmé son désir de responsabilité sur son enfant, en compensant le manque de la mère.

Le cinéma de Guiraudie se positionne donc comme un dépassement des codes préétablis pour offrir un point de vue novateur sur les relations hommes-femmes.