

Aberrations géographiques, lieu unique

Par Frédéric Ala - Lina Henao - João Henriques

Nous avons choisi d'analyser le film *Rester vertical* sous l'angle de la géographie et de la topographie, notamment sous l'angle de ce que nous avons décidé d'appeler une « géographie mentale ». Notre envie de l'analyser sous ce prisme a été éveillée par le choix de Guiraudie de construire l'espace de l'action du film à partir de trois lieux si différents et éloignés que le Causse Méjean, le Marais poitevin et la ville de Brest. Et, plus important que cela, par le fait que, dans le cours de l'action, ces trois endroits finissent par se « fondre », et donnent l'impression que l'histoire se déroule en un seul endroit, espèce d'aberration géographique, composée des morceaux des trois lieux mentionnés. Ce qui nous a intéressé a donc été le processus filmique par le biais duquel ces différents espaces abandonnent, progressivement, leurs coordonnées physiques pour donner vie à un espace imaginaire, qui n'existe que dans l'imagination du réalisateur du film. Qui fait part d'une géographie mentale.

Nous développerons notre analyse selon trois axes, qui expliciteront le rôle de cette géographie mentale dans *Rester vertical*. Le premier axe portera sur la capacité de Guiraudie à déconstruire l'espace réel, à s'affranchir de la véritable géographie pour en créer une nouvelle, imaginaire. Le second axe s'attachera à expliquer comment cette géographie recomposée finit par créer une impression d'enfermement, permettant d'analyser le film sous l'angle du huis clos. Notre troisième axe s'intéressera aux processus filmiques à la base de cette construction, notamment au rôle du montage dans la construction d'un univers affranchi des règles de l'espace-temps et du respect des distances.

Dans le cadre de notre analyse, nous ferons appel à quelques outils créés pour l'occasion, notamment une ligne chronologique avec toutes les séquences du film (organisées par lieu de tournage et durée) ou un entretien avec Jean-Christophe Hym, le monteur du film. En complément de ce travail, on pourra encore trouver un exercice comparatif entre *Rester vertical* et deux films de Jim Jarmusch – à savoir, *Down by Law* (1986) et *The Limits of Control* (2009) –, toujours axé sur la question de la géographie et sur les points communs entre films mentionnés à cet égard.

1. Géographie Mentale

« Le paysage est une lecture, indissociable de la personne qui contemple l'espace considéré. »

Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage*

Entre le Causse Méjean et Brest – c'est *Google Maps* qui nous l'apprend – il y a 883 km de distance. Et pourtant, ce n'est pas l'impression que l'on a lorsque l'on regarde *Rester vertical*, d'Alain Guiraudie. Dans la première partie de notre travail, nous allons analyser l'espace de l'action du film, et plus précisément le fait qu'il soit le produit de la combinaison – ou du croisement, tel un croisement d'espèces – de trois endroits si différents et éloignés entre eux que le Causse Méjean, le Marais Poitevin et Brest. Nous nous concentrerons également sur les déplacements de Léo, le personnage principal du film, à l'intérieur de cette géographie (ou topographie) brisée et improbable.

A. Dynamiter l'espace réel, construire un espace insécable : les fondements d'une aberration géographique

Ce n'est pas chose rare, au cinéma, de faire appel à différents lieux d'un pays – ou d'un continent, ou même de plusieurs continents – pour composer l'espace de l'action d'un film. Cela fait partie des possibilités offertes par l'illusion de continuité du cinéma, phénomène qui se produit au montage, et qui joue avec le caractère discontinu de l'action filmique. Ce qui est plus inhabituel – surtout dans le cinéma européen – c'est de pousser cette illusion à un point tel que la distance entre ces endroits devient impossible à apercevoir. Ce qui est plus inhabituel encore, c'est l'*invisibilisation* de cette distance dans son intégralité. Dans *Rester vertical*, on assiste à la création cinématographique d'un lieu à partir des morceaux disparates de trois autres. Par le biais du pouvoir créateur (ou déformateur) du cinéma, le film de Guiraudie témoigne de la naissance d'une aberration géographique.

« J'ai l'impression que c'est un film dans lequel j'ai tout mis, notamment les trois endroits que je préfère en France : le Causse Méjean, le Marais poitevin et Brest. Des endroits qui sont en France sans y

être, (...) qui représentent un ailleurs¹. » On peut entrevoir dans *Rester vertical* cet “ailleurs” dont parle le cinéaste, espèce de synthèse des trois endroits mentionnés. Non pas une “image de synthèse”, bien évidemment, mais plutôt une “continuité de synthèse” – une illusion aberrante de continuité. Ce que l’on peut aussi déduire des mots de Guiraudie, c’est en quelque sorte son impulsion démiurgique, la volonté expresse de faire exister ce qui n’existe pas. L’espace de l’action de *Rester vertical* serait ainsi ce lieu idéalisé, construit à partir des endroits les plus chers au cinéaste, dont il aurait voulu faire un lieu unique.

Une autre citation de Guiraudie peut nous aider à dévoiler ce qui, mis à part l’idéalisme du réalisateur, a pu aussi contribuer à la création de cette aberration géographique dont nous parlons ici : « Je me suis refusé à écrire les séquences qui m’ennuyaient : par exemple, toutes ces séquences qui permettent de faire sentir au spectateur l’éloignement géographique (...) et qui souvent se résument à des plans où l’on voit le personnage rouler, s’arrêter dans un hôtel, regarder sa carte, reprendre sa voiture². » Or, autant qu’à l’idéalisme mentionné ci-dessus, l’espace de l’action de *Rester vertical* serait dû aussi, donc, à quelque chose de plus “consécutif” : cet endroit que l’on contemple dans le film serait la conséquence du refus, de la part de Guiraudie, de respecter les contraintes d’un protocole tacite dans la création cinématographique. « ...j’impose une géographie mentale qui ne correspond pas à la réalité... » confirmait Guiraudie, lors de ce même entretien, avant qu’il ne conclue son raisonnement par un « ...mais peu importe ».

Dans un article dédié à *Rester vertical*, Jean-Pierre Lalane écrit que « le cinéma de Guiraudie est souvent construit sur des boucles de lieux ». Ce principe fragmenté de la structure, qui consiste à *monter* un décor à partir des *échantillons* de quelques lieux différents est, dans *Rester vertical*, à l’origine d’une *dé-géographisation* de l’espace. Si, en début de film, la distance entre ces lieux est encore tangible, elle sera progressivement omise (annulée) en cours de route. Au point que le film arrivera à raccorder, sans intermédiation de plans de transition, les différents lieux cités précédemment. Cette *dé-géographisation* sera à l’origine, d’une part, de l’ubiquité soudaine des personnages qui, une fois supprimés les liens de causalité entre les lieux, auront une totale liberté de mouvements dans l’espace de l’action du film (nous l’évoquerons dans le dernier point du travail) et, d’autre part, d’une augmentation exponentielle des propriétés évocatrices (et de la malléabilité) du hors-champ. Ce qui permettra de parler, à un moment donné, d’un voyage en Australie, transformé par la suite en voyage en Autriche, et qui s’avérera simplement être une absence dans le cadre (donc, une présence hors-champ).

¹ Joachim Lepastier et Vincent Malausa, « *Chercher le loup – entretien avec Alain Guiraudie* », *Cahiers du cinéma*, n° 725, septembre 2016.

² Jean-Marie Samocki, « *De la fin et des moyens d’y parvenir - entretien avec Alain Guiraudie* », *Débordements*, août 2016.

B. Ce vieux Léo qui bouge : les motivations derrière les déplacements du personnage

Nous nous sommes ensuite intéressés aux déplacements de Léo, le personnage principal de *Rester vertical*, à l'intérieur d'une géographie à ce point tronquée. Pourquoi Léo se déplace-t-il ? Pour *qui* se déplace-t-il ? Qu'est-ce qui motive le protagoniste du film à bouger, à aller d'un endroit à l'autre ? Si, dans un premier temps, la piste de la prédation paraît presque inévitable – le film s'ouvre sur la scène où Léo essaie de séduire Yoan ; ensuite, on le voit arpenter le Causse, avant qu'il ne découvre Marie avec son troupeau –, pour le reste les motivations derrière ses déplacements restent assez floues. Ce n'est qu'en schématisant les séquences du récit dans l'ordre que nous nous sommes aperçus de quelques répétitions à l'intérieur du film – une série de rimes internes qui semblent suggérer la motivation manquante.

En analysant l'ordre des séquences de *Rester vertical*, on peut remarquer par exemple que, dans le premier tiers du film, les séquences sur le Causse sont toujours précédées par des séquences dans le Poitou, dans la maison de Marcel³. Or, étant donné le contexte évoqué lors de ces transitions – le passage du Poitou au Causse s'achève invariablement par une scène de sexe –, on peut se permettre de penser, dans un premier temps, à un désir frustré de Léo (Poitou), qu'il chercherait par la suite à satisfaire ailleurs (Causse)⁴.

Ce qui est aussi intéressant, dans *Rester vertical*, c'est le fait qu'au fur et à mesure le désir de Léo cesse d'être dirigé vers une seule personne pour finalement se manifester plutôt par rapport à un endroit :

(Léo approche la porte de la maison de Marcel, dans le Poitou, et jette un œil à travers la vitre).

YOAN (ouvrant brusquement la porte) - Vous ne pouvez pas me laisser tranquille ?

LEO - Ce n'est pas toi que je viens voir.

Ce qui commence, en début de film, par être (apparemment) une attraction de Léo pour Yoan, donnera lieu, par la suite, à un ressenti sexuel indépendant d'un corps – un désir qui se manifestera plutôt envers un endroit, une maison. « Je sais même pas pourquoi j'aime tant me branler dans cette

³ Guiraudie aurait voulu mettre cet ordre des choses en évidence au montage, puisque dans la version écrite du scénario la disposition des événements dans le récit était distincte.

⁴ Une autre rime interne : avant les séquences à Brest, où il va prétendument pour travailler, on montre toujours une scène de Léo au Marais Poitevin. Comme s'il allait se soigner avant sa mise au travail. Sauf que la cure ne marche pas forcément bien.

maison... J'ai aucun désir pour personne ici. Ça doit être la maison, tout simplement⁵ », écrivait Alain Guiraudie dans son roman *Ici commence la nuit*. Dans *Rester vertical*, le point culminant de cet investissement abstrait du désir – on pourrait penser à un désir *géographique* – sera la scène, pourtant bien concrète, du suicide assisté.

2. Huis clos

Dans ce second point, nous allons voir comment cette géographie mentale, fusionnant plusieurs lieux espacés en un seul, crée l'impression, le sentiment paradoxal, de visionner un huis clos, grâce ou à cause des déplacements du personnage principal. Nous nous appuyerons en partie sur une comparaison du film avec son prédécesseur *L'Inconnu du lac*, qui est lui aussi un huis clos d'une autre nature, et nous nous concentrerons pour conclure ce point sur le mécanisme cinématographique de la répétition.

A. Le paradoxe du mouvement : quand les déplacements finissent par nous enfermer

« La mise en relation de géographies aussi éloignées et disparates produit la paradoxale impression d'un picaresque en circuit fermé. On circule beaucoup et pourtant, on n'arrive pas à s'échapper⁶... » C'est par ces mots que Joachim Lepastier décrit *Rester vertical*, dans les *Cahiers du cinéma*. Un *circuit fermé*, alors même que, comme nous venons de le voir, le terrain de jeu de *Rester vertical* s'étire sur trois régions où dominant de grands espaces – que ce soient les vastes plateaux du Causse Méjean, les forêts du Marais poitevin ou les grandes avenues de Brest – qui devraient en toute logique symboliser la liberté. Pourtant, si ce film couvre de grandes distances et multiplie les déplacements, nous allons voir qu'il crée bel et bien la sensation d'être enfermé dans un cercle plus restreint. Paradoxale aussi car le huis clos n'était pas nécessairement recherché au montage : « Sur le huis clos je ne sais pas mais en tout cas oui sur l'angoisse, sur l'enfermement, le côté pris au piège, c'est un peu un personnage pris au piège (Léo), plein de pièges différents, dans lesquels il s'enfonce toujours plus⁷ » nous apprend Jean-Christophe Hym, monteur de *Rester vertical* et de *L'Inconnu du lac*.

En 1990, Normand Chabot analysait ainsi *La Captive du désert* (1990) de Raymond Depardon : « Tout ici évoque les grands espaces, l'ouverture infinie, mais ce paysage à perte de vue nous ramène –

⁵ Alain Guiraudie (2014), *Ici commence la nuit*, Éditions P.O.L., 2014.

⁶ Joachim Lepastier, « Rester vertical – Alain Guiraudie », *Cahiers du cinéma*, n°725, septembre 2016.

⁷ Entretien avec Jean-Christophe Hym, 7 janvier 2019.

nous et le personnage de [Sandrine] Bonnaire – à l'impossibilité de fuir⁸. » C'est le même sentiment, la même impression, qui se produit devant *Rester vertical*. Léo navigue entre trois régions et pour autant il ne parvient pas à s'échapper, à fuir ses responsabilités (professionnelles, paternelles, affectives). On peut aussi dire que ses déplacements volontaires, liés en partie comme on l'a vu dans notre premier point à son désir, contribuent à enfermer Léo.

Chez Guiraudie, cette manière d'utiliser le mouvement pour enfermer le personnage n'est pas nouvelle. Ainsi, dans *Tout droit jusqu'au matin*, le protagoniste principal « tourne en rond » dans les rues d'un village, il pourchasse quelqu'un et déambule à la recherche d'un but à sa vie. Sur *Rester vertical*, Joachim Lepastier poursuit : « ... plutôt que de s'apitoyer sur cette humanité tournant en rond dans une France quelque peu insolite, dépeuplée et primitive, Guiraudie utilise à plein ce paradoxe paysager pour resserrer progressivement l'espace du récit⁹... » Resserrer l'espace du récit, soit en termes cinématographiques : créer un huis clos.

B. *L'Inconnu du lac* et *Rester vertical* : deux paradigmes du huis clos

Lorsque l'on associe la notion d' huis clos à la filmographie de Guiraudie, *L'Inconnu du lac* est naturellement le premier film qui vient à l'esprit du cinéophile. Le précédent long métrage d'Alain Guiraudie respecte en effet le principe premier du huis clos à savoir l'unité de lieu tout au long du film. Toute l'histoire se déroule autour du lac de Sainte-Croix et ne s'en éloigne jamais, enfermant les personnages comme dans une arène. Pourquoi alors dire que *Rester vertical*, très différent par bien des aspects de *L'Inconnu du lac*, est lui aussi un huis clos ? Nous pensons qu'il existe deux paradigmes définissant le huis clos. L'un basé sur l'économie de moyens, l'autre sur l'enfermement par la répétition.

Le paradigme du huis clos basé sur l'économie de moyens est représenté chez Guiraudie par *L'Inconnu du lac*, qui s'inscrit dans une longue tradition de films se déroulant dans un décor unique : *L'Auberge rouge*, *12 Angry Men*, *Rear Window*, *Shining*, *Alien*... Certes, les personnages de *L'Inconnu du lac* quittent chaque soir les abords de ce dernier, ce qui constitue une entorse à la règle, mais cette action est hors-champ, et ils y reviennent le lendemain. L'intrigue ne quitte jamais le lac, elle s'y noue et s'y dénoue. Cette économie de décors a pour conséquence de créer chez le spectateur une sensation d'étouffement, d'oppression, faisant du huis clos un procédé naturellement très apprécié des films reposant sur le suspense, l'horreur ou encore les thrillers psychologiques. La peur ressentie pour le sort

⁸ Normand Chabot, (1990), *Cinéma du huis clos* : « Je vous ai dit qu'il fallait voir... », *Ciné-Bulles*, 10 (2), p. 16-19.

⁹ Joachim Lepastier, « Rester vertical – Alain Guiraudie », *Cahiers du cinéma*, n°725, septembre 2016.

du personnage principal de *L'Inconnu du lac*, Franck, serait moins intense si l'on assistait aux scènes où Franck va au restaurant avec Henri, brisant l'herméticité du film.

Le second paradigme du huis clos repose quant à lui sur la répétition. C'est l'emprisonnement des cycles de la vie (jour et nuit, saisons de l'année...), mais aussi des routines, des chemins qui se font presque obsessionnels. Il s'adapte plus particulièrement aux films pour lesquels le cinéaste souhaite moins provoquer la peur et le suspense que faire ressentir aux spectateurs la prison mentale dans laquelle se trouvent les protagonistes : *The Truman Show*, *Un Jour sans fin*... C'est le paradigme dans lequel s'inscrit *Rester vertical*. Chevauchant trois régions, avec un personnage principal qui semble incapable de s'installer durablement quelque part, le dernier film de Guiraudie ne repose évidemment pas sur l'économie de décors. C'est pourtant lui aussi un huis clos, créé de manière paradoxale par le mouvement mais aussi par l'apparition au cours du long métrage de schémas répétitifs qui vont enfermer Léo.

C. La répétition comme catalyseur de l'enfermement

Nous avons vu dans notre premier point que Guiraudie avait refusé d'écrire les séquences où le personnage roule dans sa voiture afin de permettre au spectateur de ressentir les distances, ce qui permet au cinéaste de créer cette géographie mentale. Pour autant, nous retrouvons au scénario et à l'écran quelques scènes dans lesquels Léo conduit sur une route vallonnée et montagneuse. Voici ce que Guiraudie en dit : « Ce qui me plaisait c'était de montrer ces travellings avant à la place du conducteur, de créer des répétitions¹⁰... » Nous sommes allés observer de plus près ces scènes, ces moments de répétition. Au montage final, elles sont au nombre de trois. Le spectateur est donc transporté à la place du conducteur, de Léo, sur une route de montagne sinueuse et descendante. Elles symbolisent à chaque fois une fuite du causse Méjean vers Brest ou le Marais poitevin, et la répétition de ces scènes montre bien l'incapacité de Léo à réellement quitter ce lieu. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'une scène similaire, un autre entre-deux, fait écho à ces trois scènes. Après sa tentative de convaincre Marie d'assumer sa maternité, Léo, dans une voiture conduite par Jean-Louis, remonte cette même route montagneuse vers le causse Méjean, comme un évadé ramené au pénitencier par un gardien.

Ce jeu sur la répétition de scènes, mais aussi les rimes narratives liées au désir de Léo que l'on a présentées dans le premier point, crée l'impression de huis clos. La répétition catalyse la sensation d'enfermement. Dans l'œuvre de Guiraudie, on retrouve très tôt cette volonté d'enfermer – les personnages, le spectateur, l'intrigue – dans un schéma répétitif. Ainsi, *Les Héros sont immortels* montrait

¹⁰ Jean-Marie Samocki, « De la fin et des moyens d'y parvenir. Entretien avec Alain Guiraudie », *Débordements*, août 2016.

déjà en 1991 deux protagonistes pris au piège par ce mécanisme : chaque nuit, ils se rendent sur la même place pour attendre une troisième personne qui ne vient jamais. Ils ne sortiront de ce schéma que s'ils décident d'abandonner l'attente (s'évader) ou si la personne attendue les libère en venant à leur rencontre.

Bien que sorti après *Rester vertical*, le film *Au poste !* de Quentin Dupieux (2018) est aussi un bon exemple de huis clos fonctionnant sur un schéma de répétitions. Si à première vue le huis clos de cette comédie repose sur le fait que les protagonistes ne sortent quasiment pas de la salle d'interrogatoire, la sensation d'enfermement se crée surtout par le schéma narratif. En effet, l'intrigue s'articule autour d'une discussion entre le suspect (Grégoire Ludig) et le commissaire (Benoît Poelvoorde) au cours de laquelle le premier va expliquer au second pourquoi il est sorti sept fois de son domicile durant la nuit. Les personnages et le spectateur se retrouvent ainsi cadencés dans un cycle d'explications et de justifications dont le dénouement sera *a priori* la narration par le suspect de la septième et dernière sortie du domicile. Mais, en attendant, les personnages sont contraints de respecter ce schéma répétitif, ce qui crée davantage encore le sentiment d'un huis clos que le choix d'un décor unique.

3. L'abolition de distances : le rôle du montage dans la construction spatiale

« Guiraudie utilise à plein ce paradoxe paysager pour resserrer progressivement l'espace du récit, abolir les distances et faire resurgir les personnages comme des diabolins aux moments et aux endroits où on les attendait le moins¹¹... » écrit Joachim Lepastier dans son article « Rôde-movie » à propos de *Rester vertical* et c'est justement le sujet que nous allons explorer dans ce troisième temps. Il s'agit dans cette dernière partie de voir comment la construction de l'espace à partir du découpage et du montage dans *Rester vertical* joue un rôle déterminant dans l'abolition de distances physiques et donne à certains personnages des capacités spéciales qui appartiennent aux codes du théâtre.

A. Porosité de l'espace-temps : les sauts spatiaux

Dans *Rester vertical* Alain Guiraudie crée une forme de porosité de l'espace-temps qui permet aux personnages de se rendre d'un bout à l'autre de la France en l'espace de quelques secondes, ou de se déplacer de façon inattendue dans ce huis clos qui a été créé par la répétition et l'enfermement. D'abord, cette capacité est exclusive à Léo, mais d'autres personnages vont l'acquérir ultérieurement. C'est le cas de Jean-Louis qui possède une liberté de mouvement dans l'espace construit par le film, qui lui permet

¹¹ Joachim LEPASTIER, « *Rester vertical* – Alain Guiraudie, Rôde-movie », Cahiers du cinéma, n°725, septembre 2016.

d'apparaître aux moments et aux endroits inattendus comme au Poitou, pour emmener Léo chez Marie afin d'essayer de la convaincre de s'occuper de son enfant. Ou encore de Yoan, le jeune homme qui va aider Jean-Louis à sauver Léo lorsqu'il se fait attaquer par un groupe de sans-abris sous un pont à Brest.

Cette porosité a beaucoup à voir aussi avec le temps, c'est-à-dire avec la chronologie des actions. Le personnage de Léo erre entre les différents endroits, suivant presque toujours les mêmes chemins entre le Poitou, le Causse Méjean, Brest et le Marais poitevin, ou pour le dire autrement, entre le désir et sa consommation. Pour pouvoir créer cette sensation, le spectateur n'a pas besoin de voir les différents déplacements, on arrive à comprendre assez facilement en quoi consiste le jeu.

À propos de cette improbabilité dans les déplacements des personnages, Alain Guiraudie affirme lors d'un entretien que « C'est important de rester vigilant à la cohérence interne du film, mais pas à celle qui imposerait de justifier comment un personnage va d'un point à un autre¹². » C'est précisément cette cohérence interne à l'élément chargé de construire un cercle fermé qui donne une certaine liberté de déplacement aux personnages, mais qui en même temps ne permet pas de s'échapper non plus.

B. Esthétique du rêve, proximité du théâtre : la liberté de mouvements des personnages à l'intérieur du récit

Cette porosité de l'espace-temps atteint son sommet lorsque Léo est à Brest avec son enfant et qu'il est attaqué par des sans-abri sous un pont. Léo se trouve dépourvu de vêtements au moment où Jean-Louis et Yoan apparaissent comme sortis de nulle part pour l'aider. Dans la scène suivante, et plus précisément dans le plan subséquent, les quatre personnages sont au Poitou, dans la Maison de Marcel. Les centaines de kilomètres qui séparent ces deux plans vont être parcourus en moins d'une seconde, avec une continuité de mouvement entre les deux, tout en donnant une illusion de proximité.

La décision de transiter de cette façon d'une scène à l'autre provient d'une grande conscience du découpage technique d'Alain Guiraudie. En lisant le scénario, on se rend compte qu'il s'agit d'un raccord pensé dès le processus d'écriture, et qui apparaît à un moment où les différents lieux avaient été déjà ancrés dans le film, pour briser après cette sensation de l'espace construit. Néanmoins, ce raccord séquentiel arrive à produire un effet de continuité spatio-temporelle dans le récit.

C'est un langage qui tient beaucoup du rêve, la possibilité d'apparaître et disparaître, de briser l'espace et le temps. À ce sujet Alain Guiraudie dit : « Il y a quelque chose de proche entre le rêve et le cinéma, dans la manière dont on se retrouve propulsé d'un endroit à un autre en un claquement de

¹² Joachim LEPASTIER, Vincent MALAUSA, « Chercher le loup, entretien avec Alain Guiraudie », *Cahiers du cinéma*, n°725, septembre 2016, p. 22-25 p.

doigts. C'était crucial pour le film¹³. ». Mais cela appartient aussi aux codes du théâtre : « J'ai toujours couru après cette espèce de liberté que l'on retrouve dans les rêves, cette idée qu'on puisse aller d'un endroit à l'autre sans justification (...) Ça vient peut-être du théâtre : des gens qui débarquent, des personnages dont on a besoin subitement¹⁴. » affirme Alain Guiraudie lors du même entretien avec les *Cahiers du cinéma*. On a l'impression que ses acteurs sont là, prêts derrière un mur, et qu'ils attendent le moment où un personnage (Léo dans le cas de *Rester vertical*) a besoin d'eux pour se sortir d'une difficulté.

Cependant, ce n'est pas la première fois que le réalisateur utilise des éléments de l'univers du théâtre dans ses films. En effet, cela est récurrent chez Guiraudie de créer artificiellement un effet de continuité spatio-temporelle. Cette esthétique avait déjà été explorée par le réalisateur dans *Le Roi de l'évasion* (2008) qui raconte l'histoire d'un vendeur de matériel agricole homosexuel qui, dans des circonstances très particulières, rencontre une jeune fille avec qui il va vivre une courte histoire d'amour et de désir, malgré le refus du père de cette dernière. Dans ce film, le personnage du commissaire apparaît aussi surgi de nulle part, non pas pour sauver le protagoniste cette fois mais pour le trouver aux moments les plus inopportuns et qui l'incriminent encore plus dans l'affaire qu'il suit.

C. Le rôle du montage dans la construction de l'espace filmique

Si, bien entendu, l'écriture et le découpage jouent un rôle fondamental dans la construction de l'espace cinématographique, pour aborder cette question il ne faut surtout pas oublier le montage comme l'étape définitive de reconstruction ou de recombinaison des actions. Dans un entretien que nous a accordé Jean-Christophe Hym, monteur de *Rester vertical* et de *L'Inconnu du lac*, celui-ci nous a expliqué que d'habitude le montage est un processus de construction de cohérence de personnages et du récit. Toutefois, dans le cas de *Rester vertical*, le travail a dû se dérouler sur trois axes à cause de l'importance de la géographie dans l'histoire.

Ainsi, ils n'ont pas cherché à donner l'impression que l'histoire se déroulait dans un seul endroit, l'idée n'était pas non plus de rapprocher les espaces entre eux, d'après Hym : « Le pari était plutôt que, de toute façon, on s'en foutait de la question de la distance réelle entre des espaces très différents par contre, clairement différents¹⁵. » Il parle donc de réinventer une géographie avec *Rester vertical*, de faire raccorder les lieux en laissant jouer la topographie pour insinuer la distance entre les quatre grands pôles d'action.

¹³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹⁵ Entretien avec Jean-Christophe Hym, 07 janvier 2019.

« Moi, ça ne me donnait pas le sentiment d’effacer les distances, ça me donnait le sentiment de créer une géographie mentale, et que pour qu’elle existe on n’avait pas besoin de longs plans de voiture, même si on en a gardé quelques-uns¹⁶... », dit le monteur par rapport à l’absence de plans de déplacements. Dans ce cas, on pourrait parler également d’une géographie flottante, qui est là, mais qui bouge en fonction des besoins des personnages.

Conclusion

Au cinéma, le paysage joue souvent un rôle de personnage à part entière. Parfois, la construction de ce protagoniste particulier est réfléchi en amont par le cinéaste. En revanche, certains aspects de la psyché de ce paysage-personnage peuvent apparaître d’une manière inconsciente. D’autres sont découverts et façonnés à l’étape du montage. À travers *Rester vertical*, Alain Guiraudie a expérimenté ces trois approches de la construction d’un paysage cinématographique pour dynamiser l’espace réel et ainsi créer ce que lui-même a appelé une « géographie mentale ». Pour cela, le réalisateur a eu recours à des outils tels que le travail de montage, l’ubiquité de certains de ses personnages, des ellipses pensées au moment de l’écriture du scénario, et finalement, la répétition dans les déplacements de Léo, naviguant constamment entre trois régions très différentes, qui finit par créer un huis clos.

¹⁶ *Ibid.*

Annexe 2

Chronologie des séquences de *Rester Vertical*

Durée de l séquence par endroi	2.51	10.91	0.68	3.42	0.85	2.86	1.19	0.93	1.88	1.04	1.81	5.11	0.26	2.85
Minute initial	0	2.51	13.42	14.1	17.52	18.37	21.23	22.42	23.35	25.23	26.27	28.08	33.19	33.45
Minute finale	2.51	13.42	14.1	17.52	18.37	21.23	22.42	23.35	25.23	26.27	28.08	33.19	33.45	36.3

2.98	4.79	1.01	2.27	0.2	10.6	0.15	3.81	6.24	3.84	6.31	2.96	3.67	0.32	8.61
36.3	39.28	44.07	45.08	47.35	47.55	58.15	58.3	62.11	68.35	72.19	78.5	81.46	85.13	85.45
39.28	44.07	45.08	47.35	47.55	58.15	58.3	62.11	68.35	72.19	78.5	81.46	85.13	85.45	94.06

	Durée totale	% dans le film
Poitou	22.09	23.49%
Causse Méjean	38.3	40.72%
Entre deux	7.47	7.94%

Brest	10.24	10.89%
Accouchement	0.93	0.99%
Marais poitevin	9.09	9.66%
Aveyron	5.94	6.32%