

Les décors : Représentation d'une réalité sociale

Par Mathilde Baudouin, Adèle Igau, Laetitia Mas

Rester vertical est un film qui s'attache à filmer les choses et les gens tels qu'ils sont. Le réalisateur s'intéresse à une réalité qu'il n'est pas usuel de voir représentée à l'écran, particulièrement dans des longs métrages de fiction. *Rester vertical* marque la première collaboration entre le réalisateur Alain Guiraudie et Toma Baquéni, chef décorateur français ayant notamment travaillé avec Arnaud Desplechin sur *Trois souvenirs de ma jeunesse* en 2015 (nommé pour le César des meilleurs décors). À travers le travail du chef décorateur sur le film *Rester vertical*, nous allons voir en quoi les décors jouent un rôle prégnant dans la représentation d'une réalité sociale. Dans un premier temps, nous étudierons l'opposition créée entre la ville et la campagne. Ensuite, nous nous intéresserons au réalisme dans la fiction, en établissant un lien entre *Rester vertical* et le travail de Raymond Depardon. Pour finir, nous analyserons, grâce à un entretien mené avec Toma Baquéni, le choix, l'aménagement ainsi que le travail des décors.

1. Ville et campagne, deux opposés

Dans le film d'Alain Guiraudie, on observe une distinction notoire entre la manière de représenter la ville et la manière de représenter la campagne. Cette opposition s'illustre principalement à travers les décors. Tout d'abord, il existe un fort contraste entre les maisons situées à la campagne et les logements situés dans un espace plus urbain. La maison de Marcel, située au bord d'une route qui relie le Causse Méjean au Marais poitevin, ainsi que la ferme de Jean-Louis, située sur le Causse Méjean, sont empreintes d'une forte identité. En effet, elles sont remplies d'affaires, d'objets personnels, de vie. Ces effets personnels sont éparpillés dans les maisons, régies par le désordre et l'absence de rangement. Elles s'opposent aux habitations situées en ville, à savoir la chambre d'hôtel dans laquelle Léo, le protagoniste, s'efforce de trouver une idée pour le scénario qu'il promet à son producteur, mais aussi l'appartement de Marie dans lequel elle emménage avec ses deux enfants. Dans ces lieux, on assiste au sentiment d'une perte d'identité. Ils donnent l'impression d'espaces dans lesquels on ne vit pas vraiment, dans lesquels on ne fait que passer. La chambre d'hôtel de Léo est vide, aseptisée. Il n'y a que le strict nécessaire, pas de décoration et des murs très sobrement peints. L'appartement de Marie est un logement qui n'a rien d'attrayant dès l'extérieur. Le parking est vide, non accueillant, tout comme la façade de l'immeuble avec ses escaliers extérieurs permettant l'accès aux appartements. Son appartement est dépersonnalisé, elle vient d'emménager et ne se l'est pas approprié. Il contient des meubles d'aménagement basique, lui

permettant de vivre déceimment avec ses enfants. Le meuble le plus représentatif de cela est son canapé, un canapé dépliable bon marché que l'on s'attendrait à retrouver dans un appartement étudiant.

Cette opposition entre ville et campagne témoigne d'un contraste social, celui d'un patrimoine différent en fonction du lieu dans lequel s'établit le foyer. Si l'on oppose les situations de Jean-Louis et de sa fille Marie, on peut constater un fort écart entre leurs niveaux de vie. Jean-Louis possède un patrimoine matériel important, avec une ferme, une bergerie, des terres et des brebis. Sa maison, certes décorée modestement, n'en est pas moins chaleureuse. Au contraire, l'appartement de Marie révèle une situation bien moins favorable. Son appartement est petit et bien moins chaleureux que la ferme. Le contraste social entre la campagne et la ville est ainsi porté par les différentes générations qui y habitent. De la même manière, on constate aussi dans le film un contraste social au niveau des extérieurs, et notamment dans la représentation de la pauvreté urbaine incarnée par le sans-abri que Léo rencontre sous le pont de Brest. Ces différents décors sont extrêmement réalistes et témoignent d'une approche quasi documentaire.

2. Le réalisme dans la fiction

Dans *Rester vertical*, la démarche d'Alain Guiraudie est proche de celle de Raymond Depardon, et l'on peut établir un rapprochement entre ces deux cinéastes. En effet, tous deux ont la volonté de représenter les classes populaires de manière la plus réaliste possible. Originaires du milieu paysan, on peut voir dans leurs films un désir de renouer avec leurs racines. Dans les sujets que le film aborde, on retrouve notamment la question du loup, récurrente dans le milieu paysan. Tout comme Depardon, Guiraudie semble avoir une volonté de rendre hommage à des gens et à des métiers qui risquent de tomber dans l'oubli. Ils représentent tous deux un monde paysan réaliste mais très traditionnel, empreint de nostalgie et un peu fantasmé d'un monde agricole qui ne se serait pas industrialisé. Guiraudie fait le choix de montrer des paysans de petite exploitation, qui ne représentent plus la majorité du monde agricole d'aujourd'hui, largement remplacés par de grosses exploitations.

Des similitudes entre les deux cinéastes se retrouvent dans la démarche mais aussi à travers les décors. Tout d'abord, Alain Guiraudie entretient un lien fort avec les décors de *Rester vertical*, en particulier les extérieurs. Il tourne dans les endroits qu'il aime, qui sont aussi ceux où il a l'habitude d'aller. Il entretient un lien affectif avec les décors, qui font partie intégrante de sa vie. Ensuite, pour les extérieurs comme pour les intérieurs, la simplicité était recherchée. Les décors devaient être lambda, naturalistes, dans le but de représenter uniquement la réalité. Ainsi, le tournage du film n'a pas eu recours au tournage en studio. Même si de nombreux changements ont été effectués, ce que nous verrons postérieurement, les décors sont pleinement inspirés des maisons visitées lors des repérages. Aussi, dans les intérieurs choisis pour le tournage des scènes, de nombreux éléments de décors aménagés par les propriétaires ont été conservés. La démarche de Guiraudie vise à représenter une réalité sociale contemporaine. Ainsi, même si

le personnage de Léo témoigne d'un retard technologique, possédant un vieux téléphone et un MacBook qui n'est pas de première jeunesse, les maisons sont meublées de manière relativement contemporaine, arborant par exemple une télévision à la place de la cheminée. Par ailleurs, on retrouve une parenté de structure entre les films de Depardon et Guiraudie, notamment par les plans en voiture qui approchent des maisons et nous conduisent de scène en scène. Après l'avoir soupçonné, nous avons pu avoir confirmation que certaines inspirations émanaient du travail de Raymond Depardon. Néanmoins, celles-ci ne provenaient pas du réalisateur mais du chef décorateur Toma Baquéni, qui s'est notamment inspiré de *La Vie moderne*, troisième volet des *Profils paysans* de Depardon, sorti en 2008.

Pour aller plus loin dans le rapprochement des deux cinéastes, nous pouvons aussi supposer que la démarche de Léo, protagoniste de *Rester vertical*, est un peu semblable à celle du documentariste. La trilogie *Profils paysans* de Raymond Depardon est constituée des volets *L'Approche*, *Le Quotidien* et *La Vie moderne*. Ce contact que Raymond Depardon établit en trois temps évoque d'une certaine manière le parcours de Léo dans *Rester vertical*. Il s'approche de Marie, avant d'entrer complètement dans sa vie. Puis, il part pour ne revenir que plus tard. De plus, Léo établit un lien avec les lieux de la même manière que le documentariste : il est attiré vers les maisons comme si elles étaient un personnage à part entière, venant compléter les personnages qu'elles hébergent. Tout comme Depardon, Guiraudie est attaché à ce mode de vie dont il est à la fois proche et éloigné. Au travers des décors et du personnage de Léo, *Rester vertical* reconstitue la trajectoire sociale et professionnelle d'Alain Guiraudie.

3. Choix, aménagement et travail des décors

Le 19 décembre 2018, nous avons réalisé un entretien téléphonique avec Toma Baquéni pour en apprendre davantage sur son travail sur *Rester vertical*. Dans un premier temps, cet entretien nous a révélé l'importance des repérages. Ceux-ci ont été nombreux, et menés sous la direction d'Alain Guiraudie. Le travail en amont que constitue la phase de recherche des décors est primordiale puisqu'elle conditionne l'efficacité du tournage. Le réalisateur, attaché à une réalité des décors et des gens, voulait « sentir les lieux ». Pour ce faire, il fallait trouver les maisons correspondant aux attentes du réalisateur, tout en tenant compte des contraintes de tournage. Pour cette phase, le réalisateur et le chef décorateur se sont partagés le travail.

Guiraudie, habitué aux balades à vélo dans la Causse, s'est concentré sur cette région pour les repérages, connaissant toutes les fermes. Toma Baquéni s'est concentré sur le Marais poitevin, à la recherche de la maison de Marcel qui devait se situer au bord d'une route droite un peu déserte, sans habitations. Celle-ci fut très dure à trouver, et des subterfuges ont dû être imaginés. Après la sélection de maisons potentielles, des visites de maisons ont été organisées avec le réalisateur, le chef opérateur, le

directeur artistique Roy Genty, le directeur de production, le premier assistant réalisateur et Toma Baquéni, faisant parcourir 1 400 kilomètres à l'équipe en l'espace d'une semaine. Cependant, l'équipe a dû faire des compromis en ce qui concerne les lieux de tournage. En effet, malgré la visite de maisons parfaites, l'équipe s'est heurtée au refus des propriétaires. Ainsi, les lieux dans lesquels le film a été tourné ne relèvent pas forcément du premier choix. Cette première phase a nécessité du temps, et certains repérages ont même été effectués en ULM.

L'envers du tournage révèle de nombreuses anecdotes concernant les décors, notamment en ce qui concerne la multiplicité des lieux mobilisés. Les intérieurs ne correspondent pas forcément aux extérieurs, pour des raisons esthétiques mais surtout pratiques, ce qui témoigne de l'influence de la réalité sur le tournage du film. Pour la ferme de Jean-Louis par exemple, une première ferme a servi pour les extérieurs et une deuxième pour les intérieurs. La cause principale est la taille de la première ferme, qui était trop petite pour accueillir toute l'équipe de tournage, mais aussi la concordance avec l'idée première du réalisateur concernant les lieux. Pour coller à l'imaginaire du réalisateur, un travail conséquent d'aménagement des décors a été réalisé. De nombreux travaux ont été effectués dans les différents lieux, d'une ampleur plus ou moins importante. Des salles ont été repeintes ou carrelées, mais des travaux de plus grande envergure ont également été effectués. Par exemple, pour ce qui est de la maison de Marcel, une haie cachait la vue depuis la route.

Guiraudie voulait obtenir un plan frontal dégagé, et que la maison donne directement sur le bord de route. La haie a donc été déplacée le temps du tournage, permettant d'obtenir une vue directe sur l'entrée. Pour l'extérieur de la ferme de Jean-Louis, une citerne a été rajoutée, et des changements ont été effectués, comme la construction d'une porte ou le démontage d'une grange qui bouchait la vue. Dans la maison de Marcel, la chambre était trop petite, mais les propriétaires possédaient un grenier encombré. Celui-ci a été entièrement refait pour les besoins du film, mais de manière à ce que les propriétaires puissent récupérer une chambre après le tournage. Dans la cuisine de la maison de Marcel, il n'y avait pas d'évier, et celui-ci a donc été fabriqué pour pouvoir tourner la scène qui figurait au scénario.

L'aménagement intérieur des maisons a finalement été modeste. Une grande partie des affaires appartenant aux propriétaires ou locataires des maisons ont été conservés, il y a eu très peu d'ajout de mobilier. Davantage d'éléments ont été enlevés que rajoutés. Pour les décors intérieurs, Toma Baquéni s'est inspiré des visites des maisons lors des repérages, dans lesquelles il a pris des photos. Il a également réalisé des planches d'intentions regroupant ses différentes inspirations. Guiraudie avait fait la demande d'être honnête à ce niveau-là, de ne pas en faire trop pour ne pas tomber dans le cliché rustique. Certains meubles sont effectivement anciens mais les personnages possèdent aussi du mobilier plus moderne, des

meubles de grande distribution et des appareils électroniques. Les intérieurs des maisons de campagne du film étaient finalement très proches des intérieurs réels des « vraies » maisons. Le désordre visible dans les maisons de Jean-Louis et de Marcel témoigne aussi de la réalité, puisque certaines choses ont été conservées en l'état. Les locataires ou propriétaires n'ont pas le temps de ranger ou n'ont tout simplement pas un souci d'aménagement intérieur. Ainsi dans le film, les personnages accumulent les affaires comme s'ils étaient atteints de syllogomanie. L'hôtel dans lequel se trouve Léo est un vrai hôtel situé à Brest, seuls quelques éléments ont été enlevés. Pour l'appartement de Marie, il fallait que l'on sente qu'elle venait d'emménager, d'où le clic-clac, les cartons et le strict minimum.

Certains décors ont nécessité d'être construits. Sur l'une des photos du tournage du film, on peut voir une fenêtre trôner en plein milieu d'un champ. Cette fenêtre a servi à créer un lien entre l'intérieur et l'extérieur de la ferme de Jean-Louis, un point de vue qui n'existait pas dans la réalité des choses, puisqu'il y avait deux maisons. Elle a été construite pour la scène où Léo regarde par la fenêtre depuis la chambre à l'étage et voit les brebis éventrées. Mais la principale construction de décors du film est bien la cabane de Mirande, ou plutôt les cabanes. En effet, deux cabanes ont été réalisées à deux endroits différents, l'une pour l'extérieur et l'autre pour l'intérieur. Pour filmer l'extérieur, une yourte de 5 mètres de diamètre a été réalisée. Cependant, cette dernière était bien trop petite pour permettre un tournage à l'intérieur. L'équipe a donc créé une seconde yourte d'environ 7 mètres de diamètre à l'intérieur de laquelle ils ont construit l'arbre-fauteuil. Cet arbre est une sculpture en résine créée de toute pièce, du tronc jusqu'aux branches-électrodes. Celle-ci est prolongée par un véritable arbre, mais il n'apparaît finalement pas à l'écran. D'abord pensée comme une yourte, cette cabane créée par Toma Baquéni s'inspire notamment de l'instrument de musique de Gaston Lagaffe.

Suite à notre entretien avec Toma Baquéni et à travers cette étude, nous avons pu constater l'important travail réalisé sur les décors, malgré leur apparente simplicité et leur aspect documentaire qui pourrait laisser penser à une moindre intervention. Et malgré la volonté d'Alain Guiraudie de représenter une réalité sociale, les décors doivent être adaptés aux besoins du scénario et aux contraintes techniques du tournage. L'étape des repérages et le choix des lieux de tournage sont très importants. Et bien qu'ayant des attentes très précises en ce qui concerne son film, Alain Guiraudie travaille avant tout dans un respect total des gens et des lieux. Si certains ne veulent pas que leur maison devienne un lieu de tournage, il est important de ne pas insister. De la même manière, après le tournage, il faut que les gens soient contents lorsque l'équipe quitte la maison, et Guiraudie s'en assure en leur rendant visite une fois le film terminé.

4. La carte des décors du film

Dans *Rester vertical*, Alain Guiraudie met en scène une traversée qui n'est pas réaliste, s'apparentant davantage à un voyage romanesque. Les personnages vont d'un lieu à un autre en peu de temps, alors que ceux-ci sont supposés se trouver à des centaines de kilomètres d'écart. Le réalisateur livre une carte simplifiée de la France, comme si les différents lieux qu'il affectionne pouvaient se rapprocher le temps du film. Cette carte interactive permet de visualiser les lieux de tournage et les images correspondantes, illustrant les exemples avec des captures d'écran du film et fournissant certains documents de travail (photographies de repérages, inspirations) de Toma Baquéni.

Carte des décors et lieux de tournage de Rester vertical