

## **Léo s'évade (ou presque)**

Par Luna Tuduri, Marie Lorvo, Mehdi Caroff, Sébastien Perez

*“Did you know that the human eye can see more shades of green than any other color?” (« Saviez-vous que l'œil humain perçoit plus de nuances de vert que de n'importe quelle autre couleur ? » )*

Nous pouvons en tout cas constater que *Le Roi de l'évasion* et *Rester vertical* ont en commun l'évasion comme une prédisposition caractéristique des personnages principaux, personnages qui refusent la confrontation aux problèmes (liés au travail, aux relations sociales et sexuelles...) et qui, de manière générale, tentent d'échapper à la dureté du monde réel. Si l'on se tourne vers la définition de l'errance proposée par le Trésor de la Langue Française, elle a un double sens : il s'agit d'une action de marcher ou de voyager sans cesse. Le personnage de Léo incarne cette définition : il est en quête permanente, en mouvement perpétuel. Il y a pourtant un paradoxe : bien qu'il soit en constant mouvement, ce personnage n'a pas pour autant évolué. Face à des difficultés, Léo disparaît au lieu de les affronter. On pourrait ainsi lier cette notion d'errance à un manque de résolution chez Léo.

Cette fuite est aussi désignée par un retour à la nature, perçue dans un premier temps comme un lieu idyllique, voire utopique. Celle-ci va ensuite muer pour devenir un lieu étouffant duquel on doit s'échapper. Le désir d'évasion semble être le principal moteur du protagoniste. Nous allons donc nous concentrer sur la caractérisation de la fuite dans la mise en scène, et ce qu'elle symbolise pour ce personnage. Par quels moyens scénaristiques et de mise en scène Alain Guiraudie mène-t-il la fuite de son personnage ? Nous nous attarderons dans un premier temps sur l'errance du protagoniste et plus particulièrement sur les formes du dispositif du road-movie lors de la fuite. Ensuite, nous verrons les limites de la nature comme possibilité d'évasion. Enfin, nous envisagerons la fuite comme une tentative d'échapper au réel.

## 1. L'errance

### A. Le road-movie comme errance

Le road-movie est moins un genre qu'un dispositif, d'abord américain, qui « prolonge une culture de la route et raccorde avec l'horizon (problématique) de la conquête de l'Ouest<sup>1</sup> ». Loin de se limiter à ce pays, bien qu'il contienne toutes les interrogations sur la frontière liées à l'après western, on peut en retrouver des traces dans *Rester vertical*. À la différence près que, dans ses fondements, le road-movie exprime une croyance dans le voyage routier comme seconde chance individuelle, avec toujours la rencontre de l'Autre sur le chemin, quel qu'il soit. Il y a donc un déplacement, une ligne de fuite, qui suppose qu'on ne retourne pas sur ses pas, mais que l'on se dirige vers de nouveaux horizons. Or, c'est sur un renversement de ces valeurs que fonctionne le dispositif de *Rester vertical*. Dès le premier plan du film, la mise en scène du road-movie est posée : il s'agira d'utiliser principalement des plans subjectifs de l'intérieur de la voiture, mettant le spectateur au cœur même des déplacements : le cadre devient ce vers quoi tendent la voiture et le personnage de Léo, soit une route goudronnée, répétitive, même en montagne. Seules les quelques occurrences de Yoan et Marcel feront dévier la caméra de son axe.

Cette mise en scène résume donc le dispositif du road-movie : il y a d'abord la route, ce vers quoi tend le personnage, puis l'errance du regard et de la caméra, qui amènera le personnage dans la scène d'introduction à faire demi-tour. Le programme du film à venir est contenu dans cette ouverture : ce sont les Autres, figure habituellement initiatique du road-movie, qui amèneront Léo à errer, stagner, régresser dans sa progression spatiale. En cela, *Rester vertical* rappelle fortement le film *Macadam à deux voies*<sup>2</sup> de Monte Hellman : un road-movie où « les routes se ressemblent et ne mènent nulle part<sup>3</sup> », qui préfère à la vitesse extatique la torpeur et l'errance. Ces deux éléments sont fortement mis en exergue par le montage.

---

1 Bernard Benoliel et Jean-Baptiste Thoret, *Road-movie USA*, Paris, Hoëbeke, 2011, p. 4.

2 *Macadam à deux voies*, Monte Hellman, USA, 1971.

3 Bernard Benoliel et Jean-Baptiste Thoret, *Road-movie USA*, *op. cit.*, p. 155.

## B. La spécificité du montage pour l'errance

Nous allons nous intéresser au dispositif de l'errance mis en place par le montage, en analysant comparativement l'écoulement du temps entre les espaces de la ville et les espaces de la campagne et en prenant comme axe de réflexion le rapport de Léo à ceux-ci. Le montage indique visuellement le besoin de fuite du personnage, le spectateur se sentant également pris par l'angoisse, et désirant s'évader.

Lors de la première scène d'arrivée de Léo sur les plateaux du Causse, la mise en scène multiplie les échelles de plan et Léo prend place dans cette nature qu'il découvre. C'est finalement en plan rapproché poitrine que finit la séquence, lors de sa discussion avec la jeune femme. En effet, le protagoniste se déplace librement dans l'immensité de la nature, puis le cadre se resserre lors de la rencontre avec Marie. Lorsqu'il est seul, la composition de l'image laisse plus de place au ciel, tandis que lorsqu'il est avec Marie, la Terre est beaucoup plus imposante.

C'est avec le baiser que l'indépendance de Léo est mise à mal, le rapport de Léo à son environnement va alors basculer : il n'est plus maître de ses déplacements, ses mouvements seront rythmés par ceux de Marie. Le montage devient alors beaucoup plus elliptique : si la première discussion entre les deux personnages était en plan-séquence, leurs interactions sont désormais prises comme des fragments. C'est ainsi que Léo change de lieu pour se retrouver dans la maison de la jeune femme. On découvre alors une bâtisse isolée au milieu de la nature. C'est dans la continuité de la découverte du lieu que se poursuit la séquence dans la maison. Par ailleurs, ce n'est pas un lieu que l'on explore mais davantage un lieu de rapprochement charnel entre les deux personnages. Comme on peut le constater au travers des plans ci-dessous, Léo se retrouve confiné dans cet espace, contraint de rester avec la jeune femme. Le cadre se veut plus étouffant, le montage plus fragmenté (fragment de repas, de coït, d'étreinte amoureuse) : il y a cassure dans le rythme de l'errance, Léo glisse progressivement vers la fuite.

Nous allons voir à présent comment le temps s'écoule dans la ville, ou comment le personnage de Léo perpétue le besoin de fuite dès lors que son espace de liberté est compromis. On découvre brusquement le personnage de Léo avançant dans la ville. Les espaces sont nettement plus

étouffants que dans la campagne, pressant Léo à se diriger de nouveau vers la ruralité. Le seul point de fuite correspondant à un élément naturel : la mer. Il se retrouve dans une chambre d'hôtel, dans le noir, seul face à son ordinateur. Léo est constamment seul et confiné, soit par l'architecture de la ville soit par les quatre murs de sa chambre-cellule. Mais si la ville est une impasse, y a-t-il une possibilité de fuite dans la nature ?

## 2. Fuir dans la Nature

### A. Les personnages en fuite d'Alain Guiraudie

À *priori*, le passage de la civilisation à la nature signe la fin du confinement que la ville impose. La verdure apparaît alors comme un lieu de fuite, ayant pour fin une possible disparition. Dans ces instants choisis, les personnages d'Alain Guiraudie (Armand et Curly dans *Le Roi de l'évasion*, Franck dans *L'Inconnu du lac*, Léo dans *Rester vertical*) fuient des dangers divers mais sont animés par une même croyance (ou bercés par la même illusion ?) : la nature s'ouvre à eux et offre une multitude de possibilités, ils peuvent s'y dissimuler, au moins pour un temps, et accélèrent le rythme du film.

Mais leur course effrénée ne peut s'éterniser. En effet, si comme nous l'avons vu précédemment, la nature permet une fuite par le motif de la disparition, elle mène malgré tout constamment le personnage de Léo vers une impasse. Premièrement, l'une des propriétés de la nature est d'être délimitante : c'est elle qui, dans les plans subjectifs de la voiture, délimite la zone de déplacement, empêchant toute fuite. Que ce soit par les montagnes ou par les rangées d'arbres alignés, le cadre est toujours refermé sur lui-même, ne laissant comme horizon que la route de goudron en face.

Selon Gilles Deleuze, le cadre est un système par essence clos, qui comprend tout ce que contient l'image<sup>4</sup>. Il est soit saturé, soit raréfié, selon qu'il comprend beaucoup d'éléments ou non.

---

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement*, Éditions de Minuit, 1983, p. 23.

Ici, les cadres sont raréfiés : il y a peu d'éléments présents dans ces images de la route et de la nature, cette dernière agissant comme isolant en neutralisant une ouverture sur un environnement plus vaste, rejoignant ainsi la définition du cadre pictural d'André Bazin<sup>5</sup>. Mais, pour nuancer ce constat et reprendre à nouveau Gilles Deleuze, rappelons qu'un système clos ne supprime le hors-champ qu'en apparence : tout cadrage détermine un hors-champ. Ce hors-champ est ici une impasse spatiale, l'impasse que la nature impose au personnage et contre laquelle il ne peut lutter.

### C. La contamination du réel mène à une nouvelle fuite

Nous avons pu voir précédemment que la nature devient une impasse. Nous verrons à présent comment ce conflit visuel apparaît alors que la liberté par la nature semble propice à Léo. Nous allons donc nous focaliser sur la seconde rencontre avec la guérisseuse, car elle permet de se rendre compte des limites de cet espace idyllique notamment par la contamination des événements du réel, auxquels Léo est obligé de se confronter. Ces scènes permettent de témoigner, tant visuellement que par l'évolution scénaristique du personnage, de l'impossible apaisement de Léo.

Dès son arrivée en barque, l'espace qui l'enveloppe est déjà affecté et contaminé par le réel, une légère brume vient tamiser les rayons du soleil, et la nature pourtant verdoyante se grise en branches menaçantes. Face à la guérisseuse, Léo s'interroge sur son état d'esprit et sur ses besoins personnels. Ce qui est au départ un moment introspectif et de relaxation, devient, dans cette seconde séquence, nettement plus menaçant, ce qui peut être envisagé grâce à la mise en scène de la discussion. La lumière apaisante de la première rencontre n'apparaît plus, c'est nettement la pénombre de la cabane qui mobilise l'espace, Léo n'est jamais filmé frontalement mais toujours de biais. Le montage s'accélère contrairement à la première rencontre où il n'y a que deux plans différents (l'un sur le bébé, et l'autre sur Léo), ici le bébé n'est pas interrogé, mais seulement Léo, et les angles de vue se multiplient, le prenant sous tous les axes. Quand le médecin entend du bruit à l'extérieur, le plan est d'ensemble, permettant ainsi à l'extérieur de contaminer l'espace. Le

---

<sup>5</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf-Corlet, 2002, p. 188.

contrechamp est la porte extérieure, qui crée un fort contraste avec l'intérieur (l'intérieur sombre propre à l'introspection contrairement à l'extérieur baigné de lumière). La femme sort de la cabane, et se confronte à l'extérieur, c'est-à-dire au réel. La caméra revient alors sur Léo, le son de l'extérieur est déjà répandu dans toute la salle. Ainsi, la paisible réunion avec la femme qui devait être un espace de bien-être se transforme en une menace, où Léo est prisonnier et doit s'enfuir rapidement.

#### D. L'onirisme : quête de passage

*Rester vertical* pourrait se traduire comme une quête de passage. En effet, pour expliquer ce terme, nous allons nous focaliser sur la scène de rencontre entre Léo et Marie. La rencontre des deux protagonistes semble venir tout droit d'un conte de fées. Cette rencontre s'effectue dans une forêt, lieu typique des contes où des loups hantent les lieux. Lorsque Léo regarde au travers de jumelles le troupeau de moutons ainsi que la bergère, le plan montrant son point de vue semble trembler et l'image est semblable à un mirage, ce qui accentue l'aspect onirique que nous étudions ici. Le loup dans cette scène est l'élément qui va réunir les deux protagonistes :

« C'est à cause des loups, il y a déjà eu plusieurs attaques [...] C'est vraiment pénible vous savez ».

La rencontre s'orchestre dans un lieu qu'on pourrait décrire comme hostile et dangereux, à l'image d'un conte de fées où des personnages se rencontrent dans une forêt où règne le danger : le loup, une image parlante des contes. Cette rencontre prend également la forme d'une réécriture d'une comptine écrite en 1780 par Fabre d'Églantine, *Il pleut Bergère*, « *Rentre tes blancs moutons, allons sous ma chaumière* ». La scène semble étrangement liée à cette comptine mettant en scène deux personnages, dont une bergère, échangeant quelques mots avec un inconnu avant de retourner dans la chaumière de son père. Léo rencontre la famille de Marie juste après leurs quelques échanges verbaux. Cette rencontre est peut-être une réécriture de la comptine qui s'effectue comme un passage dans l'onirisme, qui permet à Léo de remonter dans le temps : les temps primitifs de l'humanité où l'homme est en communion avec la nature. Lorsque Léo erre dans la forêt et trouve une guérisseuse, il est branché à un arbre avec des feuilles. Cette image pourrait exprimer cette communion avec la nature : un monde presque utopique où cette communion avec la nature va permettre à Léo de fuir sa vie dans la ville. Cela lui permet de retrouver une pureté originelle de

l'humanité que le travail lui a fait perdre dans le monde de la ville. Le personnage est presque comme un « berger d'Arcadie », une région mythique de Grèce où les bergers vivaient heureux et ne pensaient qu'à créer des poèmes et à être amoureux comme dans l'œuvre de Théocrite chez les Grecs et Virgile, écrivain des *Bucoliques*. C'est l'équivalent du paradis terrestre où vivaient des bergers qui ne pensaient qu'à écrire et à aimer. Ce retour dans un passé littéraire pourrait également incarner une allégorie d'un retour au passé pour Léo, à l'enfance plus précisément. Léo possède un comportement insouciant, infantile, il ne prend pas conscience des conséquences de ses actes : la scène du suicide assisté entraînant une relation sexuelle à la fin du film. Lors de cette scène, Léo ne voit pas les conséquences à venir, comme la police, l'interrogatoire, l'article dans le journal. Léo a agi ainsi car le vieil homme « lui a demandé de le faire ». Il agit comme un enfant à la découverte de soi. L'onirisme, comme nous l'avons dit plus haut, pourrait s'exercer comme une réécriture de conte où le héros effectue sa propre quête initiatique. Bettelheim suggère :

« que les contes aident l'enfant à découvrir le sens profond de la vie [...] Les contes stimulent l'imagination de l'enfant et l'aident à voir clair dans ses émotions mais aussi à prendre conscience de ses difficultés tout en lui proposant des solutions possibles aux problèmes qui le troublent<sup>6</sup>. »

Mais malgré cette évasion, les inquiétudes de Léo viennent le rattraper dans la nature. Le danger exprimé dans la nature à travers l'image du loup qui hante les lieux pourrait se traduire à travers l'image du producteur, le traquant dans cette nature :

« Le thème de la nature revient dans la pensée contemporaine sous le signe de la menace. C'est parce que la nature est en péril que l'intérêt se porte à nouveau sur elle. Elle n'est plus ce réservoir inépuisable de ressources, ni cette matière passive, infiniment plastique, à disposition de l'action transformatrice de l'humanité<sup>7</sup>. »

---

6 Carina Coulacoglou, *La Psychanalyse des contes de fée : Les concepts de la théorie de Bettelheim*, *Le Carnet psy*, n°110, 2006, p. 31-39.

7 François Euvé, « Théologie de la nature », *Recherches de Science Religieuse*, 2010/2 (Tome 98), p. 267-290. DOI : 10.3917/rsr.102.0267. URL : <https://www.cairn.info/revue-recherches-de-science-religieuse-2010-2-page-267.htm>

En effet, le monde onirique de la campagne rappelle la fuite de Léo du monde de la ville. Un monde qui reste malgré tout hostile et où la réalité rattrape l'onirisme.

### 3. Fuir le réel

#### A. Le passage du réel à l'irréel

La lumière apaisante soulignée plus tôt pour évoquer l'un des trajets en barque de Léo témoigne en effet d'une transformation du cours d'eau par lequel le personnage passe à deux reprises. Ici, l'aube baignée par les rayons de soleil qui percent les arbres semble fantastique et laisse entrevoir un passage, présager la fuite de Léo, non-pas dans le réel puisque celle-ci s'avère vaine, mais dans l'irréel, rejoignant ici Mirande, thérapeute « d'un autre monde ». Si ce passage peut nous ramener à une transition lointaine, dans l'histoire du cinéma, du réel au fantastique, en l'occurrence celle de *Nosferatu* (1922) de F.W. Murnau, le passage qui concerne Léo apparaît plus éclairé : une fois le canal dépassé, la quiétude viendra-t-elle à sa rencontre ?

#### B. D'une aube fantastique à une nuit inquiétante

Plus tôt dans le film, ce qui ressemble à une séquence de rêve apparaît néanmoins comme le versant inquiétant de l'aspect onirique de *Rester vertical* : alors que Léo se trouve avec son bébé chez Jean-Louis, qui en est le grand-père, nous assistons dans un premier temps à son réveil, au milieu de la nuit. Interloqué par l'absence du nouveau-né – il serait logique que le mot juste soit *alerté* ou *paniqué* mais Léo semble se trouver dans un état second, étourdi par le sommeil dont il vient d'être tiré, et hébété sans doute à l'idée d'être dans un rêve. Cette éventualité est appuyée pas le son lointain des pleurs de son enfant qui, mêlés au vent, indiquent une probable hallucination tant il semblerait peu crédible que le nourrisson se trouve propulsé au cœur des ténèbres sans aucune raison. Pourtant, le son grandit au moment où Léo ouvre la fenêtre et nous retrouvons Léo, après un bref plan nocturne en point de vue subjectif, au milieu de la plaine, toujours incrédule. Filmé en contre-plongée et indiquant par ses mouvements de tête une perte de repères – l'obscurité réduisant la visibilité et le vent créant la confusion concernant l'endroit d'où viennent les pleurs –



c'est ensuite par un point de vue subjectif que Guiraudie nous donne à voir la marche de Léo, nous conférant avec cette suffocante obscurité l'impression d'être perdu en plein cauchemar, ce qui nous mène jusqu'à une vision effroyable : celle de Jean-Louis, fusil braqué en direction du bébé posé plus loin au sol. Par la confusion qu'elle dégage, cette séquence fait une nouvelle fois entrer le protagoniste dans un monde irréel (difficile en tout cas de rationaliser la stratégie de Jean-Louis : faire du bébé un appât visant à attirer les loups) et nous mène à penser que l'onirisme ne fait pas office d'échappatoire mais plutôt d'une étape supplémentaire dans le « parcours du combattant » que traverse Léo.

### C. Fuite du réel identitaire : découverte de sa sexualité à la campagne

Léo trouve ainsi deux vies différentes dans deux mondes différents. La ville représente son travail. Il n'a pas d'amis ou de vie sociale et reste dans une petite chambre d'hôtel étroite et close. Cet appartement peut représenter un enfermement intérieur du personnage : Léo semble être en manque d'inspiration. Il reste bloqué dans son scénario et n'arrive pas à l'écrire. La ville est donc associée au travail et à une forme de corruption où l'être humain n'est pas libre. Il est enfermé, seul. La ruralité est le lieu où le personnage va s'ouvrir au monde et à sa sexualité. Contrairement au monde de la ville, nous ne voyons pas les rencontres diverses de Léo. Il est comme nous l'avons dit plus haut, enfermé. La ville l'étouffe et exerce en lui un blocage à travers ses pulsions. La séduction qu'il exerce a lieu dans la ruralité. En cela, nous pouvons dire que la ruralité pourrait proposer cette connotation d'Utopie<sup>8</sup>, une vision idéale où Léo peut entreprendre une sexualité libre. La première rencontre dans la campagne est avec Yoan. L'attirance qu'éprouve Léo pour ce jeune homme est bien présente, bien qu'il ne lui fasse pas d'avances de manière explicite. Les plans de caméra filmant le jeune homme suggèrent une attirance de la part de Léo.

---

<sup>8</sup> Construction imaginaire et rigoureuse d'une société, qui constitue, par rapport à celui qui la réalise, un idéal ou un contre-idéal, définition du dictionnaire Larousse.

Son travail de repérage d'acteur n'est peut-être qu'un prétexte pour le séduire. Cette première rencontre dans le monde rural pourrait apparaître comme une forme de libération pour Léo. Une libération de ses attirances et un monde où il peut être maître de lui-même. Sa deuxième rencontre avec Marie débouche sur une relation beaucoup plus intime. Les deux protagonistes ont un enfant. Le rapport au sexe reste ambigu dans le film : le rapport sexuel avec Marie permet d'avoir un enfant ; celui avec Marcel, le vieil homme, l'aide à mourir. Nous avons ici un premier rapport qui donne la vie, puis celui qui donne la mort. Ainsi, à travers le film, le schéma sexuel pourrait évoquer le cheminement de la destinée humaine, la naissance, la vie et la mort. C'est à travers la ruralité que Léo va trouver son propre cheminement personnel, sa quête initiatique et plus précisément pour cette sous-partie, sa quête sexuelle. Mais là aussi la réalité va rattraper Léo. La police l'emmène au poste suite à son rapport sexuel avec le vieil homme, son enfant lui est retiré et confié à Marie. À ce moment-là, nous avons l'impression que les deux mondes se superposent. La ruralité, la vision utopique, la quête du rêve, subissent le poids d'une réalité. Le monde rural n'est plus un lieu de fuite, le réel rattrape le personnage. Cette réalité pourrait se traduire à travers la quête sexuelle. Léo pourrait être vu comme une forme de prédateur à la recherche d'une identité sexuelle, un loup, l'animal qui d'ailleurs tout au long du film fascine Léo, ou encore un lion comme le traduit l'étymologie de son prénom Léo, du latin signifiant Lion.

Nous avons pu décrire dans cette analyse la fuite sous plusieurs angles car elle permet de mettre en évidence un aspect important : son dispositif. D'abord, nous nous sommes concentrés sur sa forme qui prend les traits du road-movie. Contrairement aux archétypes de ce genre, les personnages que rencontre Léo le mèneront à l'errance, ce qui préfigure la suite des événements. En effet, la fuite et la disparition ne sont possibles que temporairement pour deux points : le rapport aux autres et l'impossible esquivance de la réalité.

La nature semblait être, de prime abord, un lieu d'échappatoire car elle propose des grands espaces où les points de fuite sont multiples. Elle devient même un espace de découverte de soi. Rapidement, son constant blocage face à des impasses dressées par la nature et la réalité qui finit toujours par le rattraper en font un film relativement pessimiste. *Relativement* car, malgré les péripéties, Léo se trouve debout, à la fin du film, devant ce qu'il recherchait initialement : le loup, animal aussi inquiétant que fascinant. Toutefois, la quête de Léo a été encombrée et son désir

d'évasion ne s'est pas trouvé pleinement assouvi. Ce désir aura-t-il une place dans les prochaines œuvres d'Alain Guiraudie ? Si cette tentative d'échappée traverse les films du cinéaste aveyronnais, la dimension onirique (ici représentée par des séquences avec le personnage du Docteur Mirande, pour la plupart coupées au montage) semble progressivement s'imposer comme une possible échappatoire.