

Vers une conscience des désirs

Par Océane Cardona et Tiphaine Nuovo

C'est à travers un plan subjectif sur une route que nous entrons dans le dernier film d'Alain Guiraudie. Cette route, qu'emprunte Léo (Damien Bonnard), va prendre l'apparence d'une rivière ou encore d'un champ et permettre la rencontre de plusieurs personnages. Léo est un scénariste qui va parcourir différents lieux de vie à la recherche d'inspiration. Nous comprendrons qu'au-delà de cette recherche, les rencontres que le personnage va être amené à faire lui permettront d'atteindre une reconnexion avec lui-même, cela par l'acceptation et la réalisation de certains désirs intérieurs. Dans *Rester vertical*, les désirs demanderont à être assouvis et Léo en sera l'élément déclencheur pour les autres personnages. En effet, il va leur permettre de prendre conscience d'un de leur désir qu'il soit sexuel pour Jean-Louis qui découvre une attirance pour Léo, un désir conscient et inconscient de fuir la campagne pour Yoan et Marie, et enfin un désir de mort pour Marcel. Toutefois, c'est seulement parce que Léo désire voir un loup que son chemin se crée. Il poursuit une route lui permettant d'accéder dans le même temps à la satisfaction de certains désirs jusqu'à rencontrer son désir ultime.

Guiraudie ne semble pas vouloir porter l'attention sur la forme que vont prendre les objets soumis au désir de Léo, mais davantage sur la variabilité que prend l'expression du désir à travers ces objets. Ainsi, il s'agira pour le réalisateur de rendre visible le désir, cela en multipliant sa forme et son expressivité allant jusqu'à provoquer le regard du spectateur pour saisir l'affect. Nous tenterons alors de percevoir dans quelle mesure la figuration du désir dans *Rester vertical* ouvre le regard du spectateur vers une autre forme de représentation.

1. [In]conscience

Au bord de la route se présente tout d'abord à Léo, Yoan. Le visage du jeune homme l'attire, il descend alors de sa voiture pour le rencontrer. Par le biais de cette rencontre, Léo va également faire la connaissance de Marcel, un vieil homme caractériel chez qui habite Yoan.

Entre Léo et Yoan, le contact est difficile. L'un va être en demande d'échange tandis que l'autre va fuir toute interaction. Léo semble être attiré par Yoan, il demande des nouvelles du garçon auprès de Marcel et il va jusqu'à observer en se cachant derrière des feuillages la maison dans laquelle il vit. Nous pouvons percevoir une dimension voyeuriste à travers cette scène où une représentation de la chasse

est d'emblée établie entre les deux hommes. Dans cette représentation, Léo serait le chasseur qui à travers ses actes montre le désir qu'éprouve son corps, celui « de se retrouver auprès de ce dont il a faim¹ », et où Yoan serait le chassé, fuyant et résistant à ce besoin de contact qu'exprime Léo à son rencontre. Cette chasse révèle « le passage incessant de l'animalité à l'humanité² » qu'éprouve Léo dans la première partie du film.

Nous pouvons percevoir qu'à partir du positionnement des corps dans l'espace, Guiraudie va dans un premier temps figurer la distance qui sépare les deux hommes, il s'agira d'une part de montrer l'envie contrôlée de l'un, celle de Léo, et de l'autre la volonté de Yoan de s'échapper. La distance des corps sera visible entre les deux personnages dans le plan de leur rencontre ou encore à travers un champ-contrechamp entre des visages cachés par un obstacle (des feuilles pour Léo, une vitre pour Yoan). En rejetant Léo, Yoan représente un interdit et c'est « l'interdiction qui pèse sur lui qui l'a désigné au désir³ ». Par la mise en scène d'un jeu entre l'objet interdit et l'envie de transgression que celui-ci éveille chez Léo, nous admettons alors une autre forme de représentation, celle de l'attraction-répulsion entre les deux personnages où « l'interdit et la transgression répondent à ces deux mouvements contradictoires : l'interdit rejette, mais la fascination introduit la transgression⁴ ». Ainsi, Guiraudie révèle une part de l'érotisme bataillien pour unir les deux hommes.

Cependant, malgré l'attirance éprouvée par Léo pour Yoan, Damien Bonnard, exprime la possibilité que son personnage a quelque chose d'autre à régler avant de prendre du plaisir sexuellement⁵. Et même si avec Marie, Léo accède au plaisir sexuel, il semblerait que ce n'est pas cette sensation qu'il recherche. Avec Marie, Léo se soumet au plaisir des corps comme une fin en soi, mais il n'a pas de désir pour elle, Léo désire ce qu'elle peut lui apporter, à savoir un enfant. En effet, c'est un *intérêt* que Léo trouve avec Marie, elle se « propose au désir⁶ », et assouvit le désir inconscient de Léo. Un désir dont il prendra conscience aux abords d'une rivière chez le Docteur Mirande. Marie est alors perçue par Léo comme *objet* permettant de satisfaire son désir. Léo cède à la satisfaction du désir, car elle est « brutalement devenue [sa] fin dernière⁷ ». Il s'agit cependant d'un acte purement sexuel où « l'activité sexuelle utilitaire s'oppose à l'érotisme⁸ ». Néanmoins, l'érotisme de la scène s'exprime par le gros plan sur le sexe de Marie. En effet, Guiraudie dit lui-même s'être inspiré de *L'Origine du monde*

¹ Pascal Quignard, *Sur le jadis*, Paris, Gallimard, 2004, p. 63.

² Pascal Quignard, *Le Sexe et l'Effroi*, Paris, Gallimard, 1996, p. 213.

³ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 75.

⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁵ Intervention de Damien Bonnard dans le cours de Vincent Deville « Analyse économique et esthétique d'un long métrage » à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, cours de Master 2, décembre 2018.

⁶ Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op.cit.*, p. 139.

⁷ J.-M. Lo Duca dans la préface de *Les Larmes d'Éros* de Georges Bataille, Paris, 10-18, 1978, p. 44.

⁸ *Ibid.*, p. 45.

de Courbet pour construire ce gros plan : « L'idée, c'était d'aller voir le sexe, de le sortir de son statut de grand tabou, de truc qu'on considère comme pas beau. Je ne sais pas d'où on sort ça. Je pense qu'on va ramer pendant des années à le ressortir du placard⁹ ». Ainsi, c'est parce que « l'érotisme ne peut s'exprimer librement que de façon directe¹⁰ » que Guiraudie emploie le gros plan comme moyen d'expression ; mais également comme représentation informe révélant la beauté du plan, où l'informe bataillien ne serait pas le contraire de la forme, mais la mise en œuvre d'« un procédé spatial spécifique¹¹ ». Ainsi, par le gros plan sur le sexe de Marie dès le premier tiers du film, Guiraudie manifeste déjà sa volonté de transgresser le regard du spectateur.

2. Transgression esthétique et visuelle

L'ouverture du regard que demande Guiraudie à son spectateur sera d'autant plus sollicitée dans la scène du « suicide-assisté » de Marcel. Ici, c'est l'acte sexuel qui amène à la jouissance ultime, celle de la mort. Didi-Huberman reprend Denis Hollier pour questionner le rapport de Georges Bataille à la transgression : « n'est-elle pas "d'abord transgression de la forme" ¹² ? » Pour Hollier la transgression que fait Bataille de la forme c'est qu'« à la tentation de la forme il a su opposer la violence d'un désir¹³ » où la forme serait la tentation du discours, et « c'est en prenant forme qu'il se développe, puis se fixe et se fait reconnaître¹⁴ ». Ainsi, Didi-Huberman propose de lire cette transgression de Bataille à partir de ce refus qui est d'arrêter une forme sur un discours établi. Nous parlerons alors d'une volonté de *transgression de la forme* pour percevoir le désir que laisse sous-entendre le réalisateur de déroger la représentation de l'acte sexuel en la liant à la mort.

Tout d'abord à travers les corps, Guiraudie expose dans une même image deux figurations du corps de l'homme : le corps vieilli d'un homme en contrepoint avec le corps plus jeune de Léo. Pour reprendre Henri-Pierre Jeudy : « le paradoxe du désir est de découvrir l'impossibilité de sa négation autant dans l'idéalisation de la beauté suprême que dans la représentation d'une certaine horreur du corps¹⁵ ». Ici, la transgression de la forme s'opère dans la distinction entre les deux corps durant l'acte qui tend à s'atténuer pour laisser place à la représentation d'une seule « forme-corps ».

⁹ Adrien Naseli, « Rester vertical est mon film le plus queer », *Têtu*, 2016. En ligne : <https://tetu.com/2016/08/26/alain-guiraudie-rester-vertical-interview/>

¹⁰ Ado Kyrou, *Amour-érotisme et cinéma*, Paris, Éric Losfeld, Le terrain Vague, 1966, p. 17.

¹¹ Rosalind Krauss dans Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe : ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 22.

¹² Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe : ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, op.cit., p. 19.

¹³ Denis Hollier, *La Prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*, Paris, Gallimard, 1974, p. 54.

¹⁴ *Loc.cit.*

¹⁵ Henri-Pierre Jeudy, *Le Corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 55.



Le Sommeil de Gustave Courbet, 1866

Pour construire son plan, Guiraudie s'inspire des arts. En effet, d'une part de la peinture avec le tableau de Courbet, *Le Sommeil*, en inversant le genre des corps : ce ne sont plus des corps féminins qui sont exposés devant le spectateur, mais ceux d'hommes. Le rapprochement avec le tableau de Courbet peut s'étendre à travers la fusion des chairs, la main posée sur la jambe jusqu'à la couleur bleue du drap où sont positionnés les deux hommes, rappelant la tapisserie derrière les jeunes femmes dans le tableau de Courbet. D'autre part, dès le début du film, la musique semble être attachée à Marcel et c'est dans la musique que l'acte se réalise. L'art, pour Georges Bataille, a ce pouvoir de pénétrer une personne afin d'accéder à son fond intérieur. Ici, par la musique et le renversement du tableau de Courbet, Guiraudie semble vouloir ouvrir ses personnages tout en accédant à l'affect du spectateur. Rien ne nous a préparé finalement à cette scène, d'où le trouble qu'elle a pu générer chez le spectateur. Ce trouble semble prendre les caractéristiques que donne Pascal Quignard à l'effroi, c'est-à-dire un « état qui survient quand on tombe dans une situation périlleuse à laquelle rien n'a pu préparer. L'effroi est lié à la surprise¹⁶. » Si surprise il y a eu pour le spectateur qui rencontre cette scène, et si celui-ci a une réaction face à la représentation de l'acte, c'est surtout parce que Guiraudie joue avec la durée pour représenter cette scène sexuelle. En effet, le spectateur est devant un plan relativement large, fixe et long qui révèle l'acte dans son entier, sans rupture, sans focalisation intentionnelle du regard sur une partie plutôt qu'une autre. Pour reprendre Estelle Bayon, « l'image crue désamorce l'obscénité réelle, celle de l'acte, en évitant le pathos pour obliger le regard à affronter

¹⁶Pascal Quignard, *Le Sexe et l'Effroi*, op.cit., p. 315.

une vérité qu'on ne veut pas – donner à – voir¹⁷ ». Ainsi, Guiraudie exprime sa volonté de transgresser le regard en exposant des corps, les sexes et particulièrement le sexe en érection de Léo et allant jusqu'à confronter le sexe et la mort, cela sous le regard du spectateur. « La vision de la représentation la plus directe possible de la copulation humaine procure une émotion à chaque fois extrême dont nous nous défendons soit sous la forme du rire salace, soit dans la stupeur choquée¹⁸ ». La transgression de la forme chez Guiraudie s'exprime donc par la convocation de différentes formes d'art qu'il va détourner avec la peinture ou utiliser avec une mise en scène cinématographique et la musique pour ouvrir l'image et atteindre le spectateur. Par la transgression des formes, Guiraudie désire créer sa propre représentation, son propre tableau.

De plus, par le lien qui relie Marcel à Yoan, nous pouvons penser l'acte sexuel de Léo et Marcel comme la transposition de l'acte désiré par Léo, mais impossible avec le jeune homme. Ainsi, le désir s'exprimerait ici par métonymie. En effet, nous connaissons l'attrait qu'éprouve Léo pour le jeune homme et par ailleurs Léo n'a pas réellement conscience de ses propres désirs, il est assailli par les désirs des autres personnages et en les acceptant, il tente de se retrouver lui-même. À travers la sexualité, Léo communique son angoisse, sa perte et en même temps la recherche de soi. Damien Bonnard exprime dans ce sens que son personnage « désire dans un premier temps parce qu'on a du désir pour lui, parce qu'on le désire. Il commence à voir son propre désir après [la mort de Marcel]¹⁹ ». La volonté de Léo d'être désiré exprime en lui son besoin de reconnaissance et d'acceptation. C'est tout d'abord une recherche de soi qu'effectue Léo à travers le corps de l'autre.

3. L'Éternel retour du même

Après la mort de Marcel, Léo est contraint de fuir, il est identifié comme un pervers ayant assisté et participé sexuellement à la mise à mort d'un vieil homme. Dans cette dernière partie du film, nous constatons la création d'une boucle narrative à travers les désirs de Léo. En effet, Léo exprime dès le début du film le désir de voir un loup et c'est à partir de ce désir qu'il va être amené à rencontrer les autres personnages du récit. Le désir et la nécessité de voir le loup ouvrent l'accès à ce chemin inconscient qu'il va emprunter, mais ce dernier va lui faire oublier ce désir originel. Dans sa fuite, Léo prend conscience de ses actes et dans le même temps de son désir qui l'a mené jusqu'à cette situation.

¹⁷Estelle Bayon, *Le cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 234.

¹⁸Pascal Quignard, *Le Sexe et l'Effroi*, *op.cit.*, p. 332.

¹⁹Intervention de Damien Bonnard dans le cours de Vincent Deville « Analyse économique et esthétique d'un long métrage » à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, cours de Master 2, décembre 2018.

Nous pouvons alors faire un rapprochement avec l'éternel retour du même de Nietzsche, où l'oubli en est la condition indispensable et « transforme d'un coup jusqu'à l'identité de celui à qui il se révèle²⁰ ».

En arrêtant de fuir et en retournant chez Jean-Louis, le père de Marie, Léo va offrir ses services au berger et dormir sur le sol de la bergerie, Léo semble être alors en expiation de ses actes. Ainsi, l'éternel retour apparaît quand Léo retourne chez le berger, car « seul celui que je suis maintenant peut vouloir cette nécessité de mon retour et de tous les événements qui ont abouti à ce que je suis²¹. » Léo est dans l'acceptation de soi. De plus, en faisant de l'éternel retour du même « la suprême pensée, mais aussi [le] suprême sentiment, [le] sentiment le plus élevé²² », Nietzsche pousse l'Homme à prendre conscience de ce qui lui procure le plus de sentiments et de ne pas renoncer à cette nécessité pour s'accomplir. Pour Léo, il semble que c'est l'éventuelle rencontre avec le loup qui l'incite à désirer revivre et accepter ses actes passés. Le lien entre le loup et Léo est étroit durant le film, Léo a un désir inconscient d'identification avec l'animal. Un désir inaccessible qui sera métaphorisé à travers le plan de leur rencontre. En effet, la rencontre entre le loup et Léo semble faire écho au tableau de Michel-Ange, *La Création d'Adam*, où l'espace vide entre la main de Léo et le loup marque la différence entre l'Homme et le monde animal, comme celle entre Adam et Dieu.



Ainsi, cette boucle narrative nous incite à identifier deux formes de désir, et comme les virages que la route impose à Léo, les désirs secondaires laissent entrevoir leurs nécessités d'accomplissement afin de prendre conscience de l'importance qu'a le désir originel d'être assouvi.

²⁰ Pierre Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1969, p. 93.

²¹ *Ibid.*, p. 94.

²² *Ibid.*, p. 97.

4. Liberté et expérience intérieure

Le désir ultime de Léo était de rencontrer un loup, celui-ci y parvient tout en acceptant la possibilité de mourir. Ce désir trouverait alors son assouvissement dans l'acceptation de soi et celle de la mort. Ainsi, ce « cercle vicieux » que forme le film reliant le désir originel à son assouvissement dans la scène finale laisse sous-entendre que nous ne pouvons échapper au désir. Il est de nécessité de se perdre en tant qu'être avant de pouvoir y accéder et c'est à travers la connaissance et la compréhension de ses désirs que l'Homme prend conscience de son existence.

Rester vertical soulève aussi des questions d'actualité. Qu'il s'agisse de la représentation du sexe, du désir d'un homme d'avoir un enfant seul, pouvons-nous penser que Guiraudie utilise la provocation comme moyen d'atteindre une ouverture de l'esprit ? En montrant le sexe érigé ou en gros plan, en ne situant pas Léo dans une orientation sexuelle définie, Guiraudie donne à ses personnages une liberté d'expression sexuelle. *Rester vertical* permet alors au réalisateur d'ouvrir le regard du spectateur à travers le choc visuel des images afin de se faire entendre et de laisser cette liberté s'exprimer.

Avec cette volonté de montrer, de transgresser les représentations par l'intermédiaire de l'expression du désir, Guiraudie ouvre son personnage, mais aussi les spectateurs à une conscience de soi. Le film délivre alors sa force, il s'agit de donner figure au désir pour en ressentir son expression. Ainsi, en le détournant, le contrant, le provocant ou l'oubliant, c'est une sensation que le réalisateur veut donner à *voir*. Guiraudie nous laisse imaginer l'étendue des désirs de l'Homme, leur variabilité face à l'impossibilité de les refuser sans aller à l'encontre de soi.