

***LES DISCOURS PRODUITS PAR LA MISE EN SCÈNE
DES RAPPORTS SEXUELS DANS LES FILMS D'ALAIN GUIRAUDIE***

Antoine Scalese

**Mémoire de recherche
Master cinéma Head/Ecal
directrice de mémoire: Mélanie Boissonneau
mai 2023 - janvier 2024**

ICI, S'ÉTEINT LA NUIT

Les miroirs tendus par les fictions cinématographiques ont façonné l'adolescent que j'étais, curieux, timide, et désireux de dépasser l'horizon de ma chambre de cette paisible campagne où je vivais alors. Les récits dans lesquels je trouvais refuge m'aidaient sans le savoir à faire l'expérience de ma position dans le réel et au même titre que je me nourrissais de ces nouvelles connaissances qui enrichissaient mon esprit, je me faisais piéger par la confiance aveugle que je leur portais. De fait, c'est plus tard que les diverses théories du *gaze*, m'ont poussé à réfléchir au-delà des images et de leur pouvoir manipulateur et d'affûter, par là-même, mon regard critique sur les objets qui m'avaient influencé.

Profitant du travail de recherche dans le cadre du master cinéma, et afin de le relier au travail personnel que je mène à travers l'écriture de mon scénario, je souhaitais bâtir une réflexion autour de la mise en scène des rapports sexuels dans les films et tout particulièrement lorsqu'elle met en image deux hommes. À l'origine de cette envie, un manque à combler, pour ma part, concernant les systèmes de représentations de la figure

de l'homosexuel masculin - rien de ce que je voyais ado ne ressemblait tout à fait à ce dont je ferais l'expérience ensuite. L'homosexualité masculine dans le cinéma de la seconde partie du vingtième siècle aurait connu trois grands systèmes qui pour les résumer « fait rire, dans des comédies populaires qui reprenaient le schéma carnavalesque de l'inversion des sexes (...) fait trembler, dans un cinéma de poésie qui exaltait sa beauté dangereuse (...) fait pleurer, quand cet enfer poétique a été naturalisé dans la sphère sociale, là où l'espoir de l'amour se cogne au déni et à la peur, à la haine des autres intériorisée en haine de soi.¹ »* Par la suite, on a semblé vouloir s'offrir de nouveaux registres, résultat d'une évolution du regard porté socialement sur les sexualités mais la conséquence de cette ère du mainstream qui labellise tout, jusqu'au terme *queer*, a été de dévitaliser ces cultures des puissances que leur conféraient leur position dans la marge. Au fil des étapes qui m'ont menées à préciser mon sujet, j'ai réuni divers auteurs dont le regard sur la sexualité me semblait singulier, ni trop dans l'obscurité des marges - et du placard - ni trop dans le spotlight du bankable et son obsession de rentabilité. À un endroit plus ambigu de cet entre-deux de la singularité, et non de ces mouvements et de ces tendances qui sont des pièges pour la création. Les oeuvres de mon corpus se sont peu à peu affinées, et des quelques noms qui finirent par se distinguer, je finis par m'arrêter sur l'oeuvre d'Alain Guiraudie.

J'ai cette fascination pour *l'Inconnu du lac* qui m'avait dérangé quand je le découvris à sa sortie, en partie à cause du refus de me projeter dans ce monde sans glamour à un âge où moi-même j'essayais de gommer mes origines rurales, et de tout ce que je refusais d'admettre autour de ce rapport brutal au sexe, de ce désir parfois très primaire, parfois très cruel, bref pas toujours beau, ainsi que la solitude qu'il entraîne souvent. Puis, des années ont passé quand je lis *Rabalaire*, monstre picaresque à mille pages et je repense à Guiraudie. C'est la liberté hors-norme de son ton et la vie palpitante qui grouille entre chacun de ses mots qui m'a appelé et j'ai piqué à nouveau une tête dans le lac, à un âge où j'étais réconcilié avec ma propre identité. J'ai révisé mon jugement sur ce film que je trouve aujourd'hui d'une importance immense en ce sens qu'il dépeint avec une richesse particulièrement subtile, les ambiguïtés du désir.

Tourné en équipe réduite en septembre 2012 sur une rive du lac de Sainte-Croix, retenue artificielle de 22 kilomètres carré à la frontière du Var et des Alpes de Haute-Provence, au

¹ Olivier Cheval, *Voici venu le temps d'aimer*, Fixxion, décembre 2016

format anamorphique pour restituer la profondeur et la théâtralité de son décor, produit par la société des Films du Worso avec le soutien financier in extremis de la chaîne Arte, *L'Inconnu du Lac* totalise une durée de 97 minutes et à sa sortie sur les écrans français en 2013, comptabilise près de 120.000 spectateurs aux termes de seize semaines d'exploitation. Faisant l'objet d'une quasi-unanimité critique, il repart doublement auréolé du festival de Cannes, prix de la mise en scène par la sélection Un Certain Regard où il est présenté, et Queer Palm.

L'analyse de l'univers contenu dans ce chef d'oeuvre me sert de pierre angulaire pour explorer les enjeux relatifs aux scènes de sexe qui jalonnent la filmographie tardive de Guiraudie (*L'Inconnu du Lac*, 2013, *Rester Vertical*, 2016, *Viens, je t'emmène*, 2022.) Car c'est en effet à ce moment qu'il dégage définitivement la sexualité du hors-champ et lui insuffle une vision tout à fait passionnante à discuter, à travers une mise en scène qui, sous ses airs de fausse simplicité mêlant le cru et le sublime, mérite un peu de notre attention.



1 - Rhétorique du corps

Dialectique du corps et du cadre

Affects du corps

Politique des corps

2 - La mise en scène productrice de discours

La partition Guiraudie

La figure du criminel: retour du stigma?

Liberté de ton dans un contexte institutionnel?

1 - Rhétorique du corps

Une des qualités qui fait d'Alain Guiraudie un cinéaste célébré vient du regard tout singulier qu'il pose sur le corps humain. À la manière d'un Courbet dont la peinture a secoué l'Académie et traversé le temps - peintre dont il citera le célèbre tableau *L'Origine du Monde* (1866) avec un plan serré sur l'organe génital du personnage de Marie, cuisses écartées sur son lit, dans *Rester Vertical* - Guiraudie invite dans la noblesse du plan cinématographique des corps usés, vieux, bicornus, gras, et au-delà de ces considérations plastiques, des corps prolétaires et de la classe populaire. Plus palpable encore, et plus insupportable que dans sa littérature, son cinéma, de par son pouvoir immédiat d'identification aux images projetées, voit éclore l'idée d'une puissance sexuelle rare donnée à ces corps que le regard social, la plupart du temps, évite. Son regard s'attarde sur leur nature la plus pure, et leur animalité la plus franche. Des personnages en marge d'un cadre bourgeois, pudique, et retenu. Si la sexualité est un moyen d'accès au plaisir, il est également une puissance d'expression donnée au corps et nous voyons ici comment Guiraudie est à l'écoute de ce langage si particulier, et à quel point il en brise les conventions pour échapper, de manière troublante, à l'immédiate perception pornographique que l'on se fait du sexe à l'écran. Nous explorons la question par l'analyse des différents degrés du langage cinématographique, cadre, montage, dialogue, casting.

Dialectique du corps et du cadre

Sex sells, médit-on au pays des rageux.

Par le passé, bien souvent le sexe à l'écran a pu bloquer la carrière d'un•e comédien•ne. On peut dire de Pierre Deladonchamps qu'il a connu un destin plus heureux. Révélé par Guiraudie après *L'Inconnu du Lac* dont il est la star, son visage s'est par la suite naturellement imposé dans l'industrie française. Idem pour Adèle Exarchopoulos, star de *La Vie d'Adèle* d'Abdellatif Kechiche, film qui faisait parti du même cru cannois 2013. Les deux films ont en commun de mettre en scène avec franchise des rapports sexuels. En particulier, homosexuels. Et si l'impact qu'ont laissé ces scènes de sexualité sur le public est en partie responsable de la postérité de ces films, ceux-là se différencient toutefois par leur approche. Là où Kechiche a misé sur le temps long - tant dans la durée des scènes à l'intérieur du film (jusqu'à 7 minutes) que dans leur fabrication sur le tournage à l'origine de controverses dénonçant, pour parvenir à ses fins, « des comportements proches du harcèlement moral² » - Guiraudie lui se situe au parfait opposé. Économe, contraint, notamment du fait d'un tournage effectué en lumières naturelles et pour lequel il a fallu s'adapter aux conditions météorologiques. Soit, un nuage passe et bousille le plan. On attend donc que le soleil revienne. Car l'intégralité de *L'Inconnu du lac* a été tourné en extérieur, scènes de sexe y compris.

Cette économie de la durée introduit notre analyse du long-métrage en tant qu'exemple de film qui joue avec les codes du cinéma pornographique, et de fait, pousse son projet esthétique à tel point qu'il va montrer l'éjaculation en gros plan. Dans leur méthode de fabrication, ses scènes de sexe révèlent des tensions co-existantes entre le langage pornographique et le langage cinématographique, plaçant les deux au même niveau, abolissant leur frontière, et métissant les qualités plastiques de l'un et de l'autre pour recréer une chorégraphie du plaisir.

a - Fabrication des scènes de sexe: génitaux, érections, orgasmes

À l'occasion des 58e Journées de Soleure, en janvier 2023, s'est tenue une conversation entre les cinéastes Carmen Jacquier, Jan Gassman, Valentin Merz et l'actrice Lilith

² Clarisse Fabre, Le Spiac-CGT dénonce les conditions de travail sur le tournage de *La Vie d'Adèle*, *Le Monde*, 23 mai 2013

Grasmug autour de l'intimité à l'écran, comment elle se fabrique, ce qu'elle implique comme responsabilité à la fois sur le plateau et sur l'écran. Affichant une position tranchée sur la question de la monstration ou non des sexes à l'écran, Valentin Merz politise son point de vue sur le principe que la nudité, la sexualité, ne sont pas suffisamment banalisées dans nos sociétés, alors pour lui « *c'était un choix conscient de ne pas montrer d'organes génitaux, car dès qu'on filme le sexe, ça prend toute l'importance, ça fait de l'ombre au reste. Je me suis dit que si je montrais des génitaux on ne verrait que ça. Je ne voulais pas que ça prenne trop d'attention. Dans un absolu, ça aurait été bien de les montrer. Mais pour une autre société.*³ » Fort d'un parti-pris étonnant dans la mesure où ses casting réunissent sans hiérarchie acteurs actrices de cinéma classique et de porno éthique, dont Bishop Black, Merz relègue l'organe génital au hors-champ vs. un Guiraudie qui le laisse apparaître.

Pour *L'Inconnu du Lac* Guiraudie a d'ailleurs travaillé avec des doublures « *qui ne viennent pas du porno, car le film n'a rien à voir avec ça.* ⁴ » Ce besoin d'aller aussi loin dans la représentation pourrait être une façon de répondre à son désir primordial consistant à représenter l'amour passion: « *ce que c'est qu'avoir quelqu'un dans la peau, jusqu'où ça peut aller.* ⁵ » Les plans de sexe à l'état désirant, voire à l'état d'orgasme, s'inscrivent ainsi dans cette logique. En effet, si Guiraudie a recours à un plan explicite d'éjaculation c'est pour montrer l'aboutissement du trajet qu'effectue la passion dans un corps. On s'y attarde, car du fait de sa rareté dans le cinéma d'exploitation, il ouvre la réflexion autour du lien que la mise en scène entretient avec le langage de la pornographie.

Dans son ouvrage, *Hard Core*, Linda Williams explique l'évolution du film pornographique du Stag film - type de porno court et primitif - au film *hardcore* - généralement des long-métrages narratifs qui voient le jour dans les années 60. Une affaire, notamment, de dépassement de la censure telle que la régissait la loi de Comstock (1873), depuis que la Cour Suprême américaine décide en 1957 que le genre *hardcore* échappe à l'idée d'obscénité, dans la mesure où il n'était qu'un « gouffre indigeste absolument sans importance sociale [...] et dont les corps qui y étaient engagés dans toutes sortes imaginables de relations sexuelles normales et anormales ne contenaient qu'une seule idée

³ *Fare cinema, l'intimité devant la caméra*, 58e Journées de Soleure, janvier 2023

⁴ Frédéric Strauss, entretien avec Alain Guiraudie - *L'Inconnu du lac* arrive à être vu au-delà de ce qui pourrait choquer, *Télérama*, 11 juin 2013

⁵ Hélène Frappat et Alain Guiraudie, Dossier de presse *L'inconnu du lac*, avril 2013

- qu'il y a du plaisir dans la gratification sexuelle.⁶ » L'idée que la gratification sexuelle est la garante de l'expérience positive du film, au point que la censure qui sévissait depuis près d'un siècle tombe subitement, a banalisé ce que l'industrie pornographique a par la suite nommé le *money shot*, soit le plan d'éjaculation. On comprend là, bien sûr, l'identification essentiellement masculine au plaisir, qui fait alors très vite l'objet d'une vive critique dans une certaine pensée féministe à laquelle Linda Williams consacre par ailleurs tout un chapitre dans son essai.

Afin de pousser le curseur du réalisme d'un cran supplémentaire, Guiraudie, bien qu'il exploite ce fameux money shot au sein de *L'Inconnu du Lac* en plus de plans explicites, fellation, pénétration anale, se référant ainsi au code du langage *hardcore*, fabrique ces images en n'ayant recours ni à des prothèses, ni à des doublures professionnelles oeuvrant dans le secteur de la pornographie. En effet, l'appel à un corps formaté par le canon pornographique aurait cassé l'illusionnisme recherché par l'auteur. C'est donc sur un site de rencontres que Guiraudie finalise son « *casting bites*⁷ », dans ce souci « *que le corps de la doublure et sa pilosité correspondent bien à l'acteur remplacé* ⁸ ». À ce titre, les doublures sont mentionnées au générique. Intéressant de noter que les personnages du film sont de nature hybrides, fabriqués sur la base de deux corps. D'une part celui qui leur prête son visage, et donc son image publique, d'autre part celui qui leur prête son sexe agissant. Ce qui raconte bien là, à la fois ce que Valentin Merz décrivait comme une société où la nudité, la sexualité, n'était pas banalisée, et la stratégie que Guiraudie met en place pour pousser son geste au plus loin dans la représentation des « merveilles du monde invisible.⁹ »

b - Cinéma pornographique et cinéma de fiction

Invisible est ce qu'on ne montre pas et plutôt que le hors-champ, Guiraudie verse dans la monstration mais pas seulement. La métaphore est une figure de style qu'il emploie pour raconter la sexualité. C'est d'ailleurs par celle-ci qu'est introduite la thématique du film, à

⁶ Linda Williams, *Hard Core*, p.89

⁷ Romain Blondeau, « *Doublure bite* » *prothèses en latex ou silicone... histoire de faux culs*, Les Inrockuptibles, 2013

⁸ idem

⁹ Linda Williams, *Hard Core*, p.81

l'occasion de la première rencontre entre Franck et Henri. Les deux personnages qui par la suite vont se nouer d'amitié se parlent dès la quatrième minute. Franck sort de l'eau et rejoint Henri sur le rivage qu'il va apprendre à connaître. Henri souligne alors son audace de nager ainsi sans se soucier du silure qu'on dit rôder dans les bas-fonds. Puis de la simple évocation du dangereux poisson on bascule très vite dans la grivoiserie et l'allusion phallique car on ne fait que commenter sa taille - *dix mètres, cinq mètres, quatre mètres, non cinq, enfin quatre ou cinq quelle différence!* Puis, pour nommer le silure, Henri parle ensuite d'un « engin ». Pour Franck, des silures, il y en a sûrement plein dans le lac. Pour Henri, il n'aimerait pas se retrouver nez à nez avec. Voilà comment en une page de dialogue, on caractérise les personnages et leur rapport à la sexualité - littéralement Franck est venu au lieu de cruising pour s'amuser et Henri lui compte rester en retrait. Également, par la métaphore du silure, Guiraudie raconte littéralement que le bruit court qu'un pénis assassin erre dans les parages, et nous met en attente de son apparition.

Revenons au concret. *L'inconnu du lac* comprend six scènes de sexe (dont deux plans de sexe en érection) dont l'écriture varie d'un mouvement à l'autre du film. Dans la majorité des cas, elles se trouvent ultra-découpées selon un mode structurel qui rappelle celui que décrit Linda Williams lorsqu'elle définit le « numéro sexuel¹⁰ », séquence explicite qu'on retrouve dans le long-métrage pornographique moderne et qui permet au spectateur de se retirer du régime diégétique du film, à l'image de l'acteur se retirant du sexe de sa partenaire. Ces séquences sont traditionnellement structurées autour d'une progression de trois états qui sont la stimulation, l'excitation, puis enfin le climax traduisant la satisfaction. Guiraudie a intégré ce mode tripartite à l'image de la séquence qui se déroule de 17'45 à 20'04 et qui met en scène la deuxième déambulation de Franck dans l'espace du cruising, et le premier rapport sexuel qu'il y obtient.

Dans cette séquence on retrouve les trois mouvements du *numéro sexuel*, 1) la stimulation (en trois plans: on voit les corps masculins semi-nus se chercher dans la clairière. Lorsqu'ils se trouvent, ils se caressent, s'embrassent, pour stimuler le désir. On peut avoir un doute quant au plan 2, en effet, Franck en est absent, peut-être pour suggérer un POV) 2) l'excitation (en un plan: Franck et son partenaire sont allongés dans l'herbe, nus, cette fois-ci la position suggère une progression nette de leur état) 3) le climax (en deux plans: le sexe de Franck éjacule - vue du plaisir, et Franck gémit - son du plaisir.)

¹⁰ Linda Williams, *Hard Core*, p.72

1) stimulation sexuelle (1+2)



plan 2 POV ↗

↖ transition dialoguée 1/2

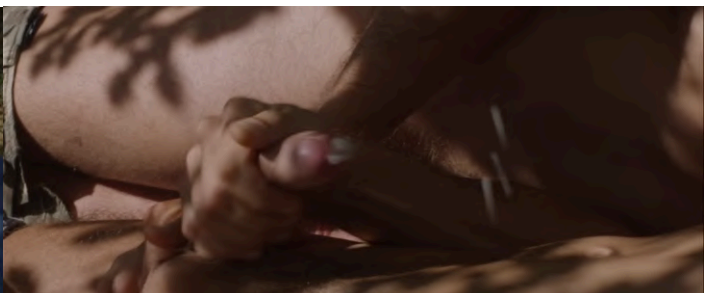
2) excitation sexuelle (3+4)



✓ transition dialoguée 2/2 avec plan du voyeur ↘



3) climax sexuel (5+6)



Cette économie consistant à raconter un rapport sexuel en six plans, le tout dans une extrême brièveté, 71 secondes (plan 1: 10 secondes - plan 2: 10 secondes - plan 3: 16 secondes - plan 4: 12 secondes - plan 5: 14 secondes - plan 6: 9 secondes) nous rapproche incontestablement de l'esthétique pornographique et de sa rapidité d'exécution.

En revanche, et à l'inverse des numéros sexuels à l'intérieur desquels ces trois parties s'enchaînent sans transition, Guiraudie fait intervenir le dialogue, comme point de bascule entre chacun des mouvements. Le dialogue nous sort ainsi de la crudité du seul langage pornographique, et par son décalage, introduit de l'humour, nous ramène ainsi du côté de la fiction. Les dialogues sont principalement des réactions aux éléments qui entourent les personnages, d'abord une réaction aux capotes usagées abandonnées par terre, puis une réaction au voyeur présent face à eux, puis une réaction à l'absence de capotes - déterminante pour la manière dont les deux hommes vont jouir: est-il bien ou non de faire une fellation non-protégée? Finalement ils optent pour la masturbation. L'humour est généré par un comique de situation qui induit un effet de rupture, par exemple, le désaccord entre Franck et son partenaire dont les valeurs morales divergentes (Franck est pour la fellation non-protégée à l'inverse de son partenaire) se heurtent au désir physique commun. Sortir soudain du corps pour entrer dans la volonté des personnages raconte au sein de l'émotion pornographique, une inadéquation entre les parties impliquées. Impossible alors de s'éloigner totalement du régime diégétique du film, ce qui fait de cette séquence un numéro sexuel qu'on qualifiera d'adapté aux besoins du cinéma de fiction, notamment par ces plans dialogués qui occupent quasiment autant de temps sur la timeline que les plans de sexualité: 61 secondes.

Ce chiffrage ne fait qu'augmenter la sensation de contradiction interne toute particulière à la séquence étudiée, et à *l'Inconnu du Lac* en général, celle d'une forme classicisante posée sur un sujet disons marginal. Cette sensation de classicisme est obtenue notamment par l'atteinte d'un rapport d'équilibre entre les plans ($10' + 10' + 16' + 12' + 14' + 9' = 71$ secondes où ça baise vs. 61 secondes où ça cause), par le débat moral qui se joue dans la dynamique de duo (sur ce qui est convenu de faire bien ou non), et par la composition des plans sur trépied imposant fixité et rigueur. Ces trois éléments nous rapprochent d'une stabilité propre aux formes classiques. Le tour de force de Guiraudie est de l'atteindre, par l'utilisation partielle de l'écriture pornographique.

Un élément présent dans la séquence est tout particulièrement pertinent à isoler au sein de notre analyse, en ce sens qu'il prolonge l'idée de ce que fait l'intrusion de l'écriture pornographique à la séquence et à ses spectateur•ice•s. Il s'agit de l'élément du voyeur, incarné dans le personnage d'Éric, et peut-être également introduit par le plan 2, qu'on présentait comme un POV dans la présentation du découpage ci-dessus. Le voyeurisme et la pornographie sont historiquement liés au plan esthétique. Le personnage du voyeur est un personnage récurrent des proto-films porno autrement nommés *stag films* et qui ont fleuri dans les bordels dès leur apparition au début du 20^{ième} siècle et ce jusqu'à l'abolition de la censure. Comme le rappelle Linda Williams, le voyeur est le personnage qui introduit la dynamique des scènes de sexe dans le stag film, c'est-à-dire qu'il y a souvent en jeu un personnage qui observe un sujet tiers (par un trou de serrure, entre le fourré d'une forêt etc.) avant d'entrer en relation avec ce même sujet. Le montage de ces films repose alors sur l'alternance d'un plan master et de plans d'inserts qui indiquent là où regarde le voyeur, et par là-même un glissement s'opère subtilement entre le personnage du voyeur et l'identification immédiate au spectateur. Ce qui nous mettait sur la piste d'un plan POV en réaction à l'absence du corps de Franck précédemment, est dès lors consolidé au moment où Eric entre en scène et se masturbe devant le duo à l'état d'excitation. Il agit comme les petits sujets dans la peinture qui par leur regard « face », introduise le public dans l'univers du tableau. On les appelle autrement, des personnages admoniteurs. On est avec eux dans la scène représentée. Au cinéma, on a la capacité autre de rentrer carrément dans la peau du personnage admoniteur. Dans ce contexte, c'est donc dans sa peau que les spectateur•ice•s glissent. C'est avec Éric qu'ils sont assimilé•e•s. Ce qui est d'autant plus jouissif quand plus tard, dans le film, Guiraudie montre Éric en train de donner une fellation à Franck. Ainsi, c'est comme s'il plongeait son public au coeur même du désir homosexuel tel qu'il se vit. Un des nombreux tours de force de sa mise en scène, dont le public hétérosexuel fait l'expérience de l'altérité.

Affects du corps

Non seulement, les personnages figurant dans les films d'Alain Guiraudie ont une sexualité nécessitant d'être vécue, mais ils jouissent également d'espace pour exprimer les divers affects qui les traversent. L'affect est cet état de l'esprit qui a la capacité de mettre le corps en mouvement dans l'espace intime ou politique. Ce qui fait la qualité et la profondeur du cinéma d'Alain Guiraudie tient justement de ce fait que la sexualité ne constitue pas un seul motif de mise-en-scène - en cela, on le distingue grossièrement d'un pornographe - est n'est 1) jamais décorrelée d'une fonction précise au sein du film 2) jamais isolée d'un commentaire ou d'un questionnement. Le cas particulier de *L'Inconnu du Lac* est d'illustrer, à l'intérieur d'une quasi-documentation de la joyeuse pratique du cruising, une pratique libérale et consumériste de la sexualité à travers la figure du prédateur incarnée par le personnage de Michel, centre de gravité de divers affects qui offre une richesse de réflexions autour des émois entourant l'acte sexuel: désir, intimidation, crainte de la solitude, désespoir, démence. L'affect donc, ouvre la voie vers une vision intelligible du désir et du corps. Qu'est-ce qui fait la spécificité de celle de Guiraudie?

a - Guiraudie et Beckett

Alain Guiraudie, lors de sa venue à l'Ecal en avril 2023 a souligné l'influence de la littérature sur son travail. « J'ai écrit à mes débuts sous l'influence de Beckett¹¹ » confie-t-il à Stéphanie Moisdon qui l'interroge alors sur les qualités de son style qu'elle qualifie de - *rien de connu*. La référence à l'auteur et au dramaturge, dont l'oeuvre est traversée par les notions de désespoir, de solitude, et de transcendance, est une porte d'entrée intéressante dans le territoire des affects que nous explorons. Par ailleurs il reconnaît également que ses premiers court-métrages sont empreints de théâtralité, et dans l'écriture, et dans la mise en scène. Ainsi il les décrit lui-même comme « une forme théâtrale et frontale. L'action passe par le dialogue et dans une langue châtiée.¹² »

La référence à Beckett introduit, disons, une dimension affective, abordée chez l'auteur par des dispositifs formels et des métaphores, et c'est sur la base de tels liens que nous

¹¹ Alain Guiraudie, Masterclass à l'Ecal, 18 avril 2023

¹² Julien Bécourt, Entretien avec Alain Guiraudie, Mouvement, juillet 2022

établissons des connivences avec son cinéma. Son premier court-métrage, *Les héros sont immortels*, tourné en 1990 et qui anticipe *L'Inconnu du Lac*, assimile bien cette influence. En effet, le film met en scène deux personnages masculins qui se donnent rendez-vous tous les soirs sur les marches d'une église d'une petite place de village, dans l'Aveyron, et qui conversent autour d'un projet d'enquête, de film, et dont l'un des protagonistes est désiré, attendu, et qui finalement ne vient jamais. Prétexte pour les deux jeunes hommes d'entamer une conversation existentialiste, de remettre en question leur raison d'être ici, un peu comme chez Beckett. Qui attend-on vraiment quand on attend Godot. God? La quête des héros beckettien est sans nul doute une quête mystique et celle des héros de Guiraudie brigue la même dimension. Et ainsi formulée de la bouche de ces deux hommes qui « cherchent un mec qui veut pas qu'on le trouve¹³ », la quête de ces derniers pourraient s'apparenter à une recherche d'amour. L'absurdité du court-métrage tient dans le fait que ces deux hommes attendent cet événement qui se dérobe à eux, mais on peine à comprendre leur lien - amical, tendre, ils rentrent dormir ensemble, ils sont heureux de se retrouver, et même si le sujet désiré n'arrive jamais, quand même, ils sont contents quand ils sont tous les deux.

La multiplication de ces rendez-vous nocturnes évolue vers une forme de rituel mystérieux et cryptique à l'instar de ces structures répétitives qui traversent les pièces de Beckett et qui constituent, en somme, le coeur de sa stratégie narrative. On retrouve un dispositif de récit similaire dans *L'Inconnu du lac*. Un rythme ternaire. Scènes de conversations entre Franck et Henri, où ça parle librement des affects qui les traversent au regard du désir. Puis ces conversations sont toujours interrompues par Michel, l'incarnation de la pulsion sexuelle, qui introduit un ou des plans de sexualité. Enfin, après l'acte, retour à la conversation, Franck qui commente, ce qui donne un repère, un marquage de sa progression dans son désir. Et c'est reparti pour un tour.

Toujours, dans *Les Héros sont immortels*, on retrouve les deux personnages, cadrés intégralement dans le plan, assis sur les mêmes marches, et variant de position dans le plan en fonction de la progression du film. Ce plan, inlassablement répété et renouvelé fait penser à ces séquences entre Franck et Henri dans *L'Inconnu du Lac*. Bavardages existentialistes le cul vissé dans le sable. Non seulement, une certaine théâtralité se dégage du cadre, mais c'est aussi une analogie avec *Happy Days*, de Beckett, qui saute aux yeux.

¹³ Alain Guiraudie, extrait du dialogue *Les héros sont immortels*, 1990

Happy Days ou bien *Oh, les beaux jours*, dans sa version française, s'ouvre sur un premier acte à l'indication de mise en scène ainsi rédigée par Beckett : « Étendue d'herbe brûlée s'enflant au centre en petit mamelon. Pentes douces à gauche et à droite et côté avant-scène. Derrière, une chute plus abrupte au niveau de la scène. Maximum de simplicité et de symétrie. Lumière aveuglante.¹⁴ » Ainsi le décor iconique de la pièce de Beckett décrit dirait-on la topographie du rivage de *L'Inconnu du Lac* (ses pentes douces et son soleil bouillant) au même titre que son principe esthétique dont *Les Héros sont immortels* est l'amorce (la symétrie, le marquage gauche et droit). Et également, cette particularité de deux personnages qui passent leur temps au contact du sol - Winnie dans *Happy Days* reste semi-enterrée dans le sable et Willie y est allongé. Par ce simple lien visuel, amplifié par la répétition du plan, les personnages de Guiraudie rejoignent cette logique programmatique portant leur réflexion un cran au-dessus de la vie qui les traverse. De vacanciers cruisers, les voici poètes tourmentés et philosophes de l'existence.



Tony Shalhoub and Brooke Adams dans *Happy Days*,
mise en scène d'Andrei Belgrader, Boston Theatre oct. 2014

¹⁴ Samuel Beckett, *Oh, les beaux jours*, p.9

Les Héros sont immortels



L'Inconnu du lac



b - Comment la sexualité affecte les personnages.

Arrêtons-nous un instant sur la notion de conversation. Il existe plus bavard que *L'Inconnu du lac* et pourtant, on se penche sur le sujet et on constate que le film s'autorise plusieurs digressions verbales qui participent de la thématisation de ses sujets, le désir, la sexualité. Si la conversation prend, c'est qu'il existe avant tout, au sein de l'enclos utopique du cruising, une sociabilité. Le fait que Guiraudie fasse co-exister cette sociabilité masculine avec les îlots de plaisir que les amants squattent pour obtenir leurs rapports, nous interpelle. Le cul est là, il est montré, parfois les cruisers se paluchent devant, et parfois il est un levier à la discussion, à la rencontre, à l'être ensemble. En somme, on est face aux hommes qui baisent, comme au spectacle. Mais ça n'est jamais que ça. Ce qui se passe ici fait référence à une tradition de la pornographie dans la culture gay que décrit Florian Vörös dans *Désirer comme un homme*. « À la différence des espaces hétéronormés, où la pornographie et la rencontre doivent former deux espaces séparés, masturbation et drague s'entremêlent plus facilement en contexte multipartenaire gay. La pornographie est ici indissociablement un moyen de se faire plaisir, de revenir sur son propre désir, de faciliter le contact sexuel, de rencontrer des hommes.¹⁵ » Vörös y rappelle que dans les cinémas porno gay, le visionnage de films (soit la mise en scène de la sexualité) était avant tout un préambule à l'interaction sexuelle réelle, ou un prétexte à se parler. Cette idée nous ouvre une autre perspective sur le sens de la sexualité, qui dépasse ce qui se passe entre deux (ou plus) corps pris dans leur interaction. La sociabilité sexuelle ouvre un espace d'échange verbal où peuvent surgir, et agir, les affects.

Concrètement, cela impacte le film dans la mesure où Guiraudie accorde autant, voire davantage d'importance aux affects qui traversent son protagoniste au regard de son désir pour Michel. La trajectoire de Franck est par ailleurs, comme dans les récits d'amour, une trajectoire affective. Elle s'articule au sein de ce dispositif *beckettien* de répétition pré-cité un peu plus haut: Franck manifeste son désir dans la conversation avec Henri, Michel vient interrompre la conversation (appel du désir), conversation avec Henri qui fait « revenir [Franck] sur son propre désir », interruption, etc.

Nous interprétons cette trajectoire en trois temps dans le récit filmique.

¹⁵ Florian Vörös, *Désirer comme un homme*, p.79

1) Le désir traverse le corps et éveille au langage

1. Franck et Henri conversent ensemble, le cul dans le sable. Comme à chaque fois qu'on les voit tous les deux, ils sont pris dans un plan fixe symétrique, simple, *beckettien* voué à se répliquer au fil de leurs rencontres.

Un premier contact visuel avec Michel affecte Franck à travers le langage physique: le personnage s'élève dans le cadre, exprimant graphiquement un mouvement d'érection. Le jeu du comédien est donc métaphorique du désir en action. Et la conversation s'interrompt.

2. Henri demande à Franck s'il a trouvé « son homme », il a compris l'intérêt sexuel de Franck pour Michel. Franck raconte à Henri que Michel n'était pas seul. Commentaire d'Henri: «c'est vraiment con.» Franck change de sujet et demande s'il peut se mettre tout nu. Un passage volontaire sous silence de ses émotions, qui installe l'affect dans un espace physique et non verbal. L'impossibilité d'avouer le désir.

3. Retour de Michel, sa traversée de la rive filmée en plan large depuis le point de vue des deux amis, interrompt la conversation de ces derniers. Michel plonge dans le lac. Encore une fois, la conversation s'interrompt et à son tour, Franck plonge dans le lac. Point de vue de Franck observant Michel foncer vers lui en crawl avant, et opte en conséquence pour un crawl arrière, dans sa direction. Les corps de Michel et de Franck se rencontrent alors tête-bêche dans le cadre. Référence prémonitoire à la position sexuelle 69 (à laquelle ils s'adonneront plus tard). Par le corps, Franck programme la façon dont il veut vivre le désir avec Michel.

4. Sur son visage, la retombée décevante. Moue de Franck qui regarde Michel partir dans les buissons avec son amant. On progresse du langage du corps au langage du faciès, comme si les affects de Franck remontaient des tripes, au visage (espace crânien)...

5. ... jusqu'aux lèvres: « il me plaît [...] c'est bien ma veine, à chaque fois qu'un mec me plaît il faut qu'il soit déjà avec quelqu'un » confie Franck à Michel. Pour la première fois, Franck met des mots sur ce qui lui arrive. Du langage corporel créateur de sens par sa mise en tension dans le cadre, on progresse vers la parole. L'aveu est enfin formulé.

2) L'affect empêche le verbe de s'incarner franchement face à l'être aimé

6. Après avoir découvert que Michel est un assassin, Franck tire la gueule. Henri interroge: « qu'est-ce qui t'arrive? » et Franck lui répond: « je ne me sens pas très bien aujourd'hui. » L'expression de l'affect est ici une stratégie pour ne pas raconter, ou bien raconter autrement, raconter sans préciser. De l'événement de la veille ne reste que l'affect verbalisé.

7. Franck et Michel couchent enfin ensemble. Après l'amour, Franck manifeste la volonté de rester avec Michel, par trois fois: « tu veux pas que je te fasse jouir? », « je serais bien resté encore un peu moi », « t'as même pas le temps de prendre un verre? ». Le désir commence à faire verbe face à l'intéressé, mais timidement, encore.

8. Franck avoue à Henri être en train de tomber amoureux. Encore une fois, la conversation s'interrompt car Michel apparaît sur la berge. Et l'affect tout juste formulé prend chair par un baiser entre les deux amants.

9. Après le sexe, Michel dit ne pas vouloir passer la nuit avec Franck. Sa réplique suggère que Franck ait posé une question (passée sous silence au montage, agissant donc depuis le hors-champ, pour insister sur la pudeur de Franck lorsqu'il est devant son amant) La volonté manifeste de s'éterniser avec son amant s'exprime dans le registre de l'action (9) là où ce qu'il dit à son ami s'exprime dans le registre des sentiments (8). L'addition de ces deux affects différents (8+9=) donne un résultat: une légère insécurité. Interprétation directe d'un Franck qui minimise ses sentiments devant l'être aimé, et qu'il ne conscientise peut-être même pas encore tout à fait.

10. Après avoir manqué quelques rendez-vous avec Henri, Franck revient le voir. À Henri de lui exprimer ce qu'il ressent: « il est déprimé ». Il précise que ça n'a rien à voir avec Franck et Michel, mais il tourne autour du pot, il se sent seul, il dit à Franck d'aller rejoindre son mec. Dans son jeu, le comédien exprime un langage corporel contrarié - les bras croisés, engoncés traduisent l'idée qu'il retient une émotion qui ne peut pas être formulée: une jalousie qui ne s'exprime pas directement par les mots. Verbalisation non-franche qui montre bien que les effets du désir se répandent désormais au-delà du duo concerné, sur l'ami délaissé.

11. Michel propose à Franck de le rejoindre dans l'eau. Mais comme Franck a été témoin du meurtre par noyade donc Michel a été l'initiateur, Franck ne préfère pas, d'abord, puis rattrapé par une pulsion, se jette finalement à l'eau - littéralement. Il y a mise en danger. On préfère taire l'affect de la peur. On progresse donc dans un désir qui devient fou - à la fois fruit d'une pulsion et de la crainte de voir le désir fuir.

3) Rhétorique de la frustration, vers l'abandon du sexe au profit
d'une complicité amoureuse

12. Franck et Henri debriefent: Franck est « tracassé », et encore Henri, les bras croisés, dans cette attitude de « retenir » évoque l'importance que Franck a pour lui. Il ne ressent pas d'attirance sexuelle mais pourtant quand il le voit « son coeur se serre comme quand il est amoureux. » Le langage commence à triompher. À propos de Michel, Henri avertit Franck. Il l'invite à se méfier.

Encore une fois, la conversation s'interrompt. Michel arrive, cette fois-ci, dans le champ. Par cette rhétorique répétitive produite par la mise en scène, on voit comment Guiraudie met en place une logique de frustration - toujours, les conversations se coupent, le verbe n'aboutit pas, à l'image du désir de Franck de faire couple. Après le langage du corps, du verbe, celui de la mise en scène nous renseigne sur le registre d'affect réellement en jeu, toujours corollaire à la thématique du désir: la frustration.

13. Et voilà qu'à l'occasion de sa quatrième rencontre intime avec Michel, Franck a une panne d'érection. Pour Franck il s'agit 1) de l'affect de la peur qui a besoin de s'exprimer, puisqu'elle est bien installée dans le corps 2) de la frustration face à un amant qui ne s'attache pas, ne s'investit pas. Tandis que Michel, lui, fait le constat de l'indifférence, il se met en tête que Franck ne le désire plus. Cette rencontre débouche par un désaccord manifesté par ces visages qui regardent dans des directions opposées. Tension, encore, dans le cadre.

14. Michel espionne Franck sur le parking, dans la nuit. Et avoue à son tour, avec l'économie de la litote, ses sentiments: « je voulais savoir ce que tu faisais au lac quand j'étais pas là. Et puis je voulais savoir ce que tu dirais à l'inspecteur maintenant que tu n'as plus envie de moi. » Le désir fou progresse vers son apogée. Il est fait de tendresse (un câlin, et non plus de la baise) et de terreur (se passe dans la nuit noire, à peine distingue t-

on les corps). Le noir de cette nocturne, c'est aussi la pudeur de la mise en scène pour laisser les personnages exprimer, enfin, leurs émotions vraies.

15. Le couple Franck et Michel est formé, enfin. Les corps sont rapprochés, main dans la main. Abandon du sexe au profit de la douceur.

16. Michel l'assassin vient de frapper à nouveau. Dans la forêt, d'une voix apeurée et amoureuse, Franck cherche son chéri. « Michel... » appelle t-il. L'aveu ultime de la persistance de l'amour.

Derrière cette progression, il est touchant de voir à quel point Guiraudie véhicule sa propre vision de l'amour, telle qu'il l'exprime dans les médias à l'occasion des promotions. Par exemple, celle de *Rabalaire*, son roman paru en 2021, dont la trajectoire de son protagoniste, Jacques, est similaire à celle de Franck. La librairie Mollat publie sur son compte YouTube une interview de Guiraudie: « La quête ultime du roman, vu que le sexe n'est jamais totalement satisfaisant, même si on pourrait avoir l'impression que Jacques est dans des relations sexuelles plutôt pleines, c'est, comme ma quête à moi, de chercher l'accomplissement du désir autre que dans le sexe. Une quête d'amour éternelle.¹⁶ » Le discours de la mise en scène des rapports sexuels dans *L'Inconnu du lac*, tels que ces derniers progressent, rejoint cette vision. Dans l'abandon de la sexualité, peut se révéler l'amour.



Introduction tête-bêche

¹⁶ Alain Guiraudie, *Correspondances de Manosque*, automne 2021

c - Comment la sexualité affecte le public des films de Guiraudie

Il serait regrettable d'enfermer cette pensée au seul espace du film, et de négliger le pouvoir que ces scènes exercent sur son public, dommage d'en renier l'impact physique, littéralement, au travers des sensations, tel que le visionnage d'un film pornographique, par exemple, provoque sur le corps, en l'excitant, le tendant, ou le dégoûtant, que reste-t-il de l'expérience de la sexualité telle qu'elle est mise en scène par Guiraudie?

Avec le soin qu'il porte à ces images, au placement des corps dans le cadre, le point de départ de l'expérience est manifestement esthétique. Les plans de Guiraudie produisent une attraction pour les corps communément invisibilisés par les écrans de la pornographie et de l'industrie cinématographique mainstream. « Cette idée de sexualiser la campagne, d'érotiser les paysans difformes, les vieilles et les vieillards, j'en fais un projet politique¹⁷ » commente l'auteur lui-même.

Mais ce serait minimiser son geste que de l'essentialiser au plan superficiel du beau. En tant qu'artiste du terroir, Guiraudie s'accroche à la vie, à la simplicité, à la franchise, et de là découle une vision vitale, simple, et franche du sexe, qui ne se contente pas du sublime, et s'affranchit de la tradition du film homosexuel des années 90 enterrant la sexualité dans la haine de soi. Il y a les traces, dans ces films, de vies joyeuses et par conséquent, certaines des scènes de sexe sont construites comme des scènes de comédie.

Au début de *Viens je t'emmène* (2022) il est question d'une rencontre entre Médéric, type passe-partout, au chômage, amateur de footing dans les rues de Clermont-Ferrand, et Isadora, travailleuse du sexe. Ça se passe sur le trottoir et le soir venu, dans une chambre d'hôtel.

La mise en scène du sexe entre les deux personnages est réalisée dans une dynamique de comédie faite de décalages, de disruptions, de double-jeu, progresse vers un joyeux malaise, et aboutit à un vaudeville.

1/ Médéric découvre Isadora sur le lit. Le plan qu'on imagine être son point de vue (pdv) depuis la porte de la chambre est fixe, large. Dans une logique de sublimation, il présente

¹⁷ Julien Bécourt, Entretien avec Alain Guiraudie, Mouvement, juillet 2022

le corps d'Isadora dans son intégralité, sur le lit, face caméra, dans une posture qui fait penser aux odalisques lascives d'Ingres. Un fantasme donc. Sa robe est rouge, tels ses ongles, telle la couverture, tel les abat-jours et les murs qu'ils tamisent. Cette profusion de carmin annonce le premier rôle donné à la chair dans la scène. Médéric entre dans le plan et la rejoint sur le lit, devenant acteur de son fantasme. Les voilà ensemble. Hors du champ, la télé passe les infos. Décalage entre l'érotisme de la scène et la trivialité du monde extérieur. Le plan dure jusqu'à ce que Médéric soit parfaitement nu et puis coupe. Plan moyen - on s'est rapproché sur son corps qui avance et la caméra le suit jusqu'à Isadora qu'il embrasse sur les lèvres. Puis le montage alterne d'une valeur à l'autre en restituant une sensation de temps réel jusqu'à ce que Médéric donne un cunnilingus à Isadora. Un premier décalage amuse. Isadora réagit au cunnilingus en hurlant démesurément, ce qui sort Médéric de l'action, qui lui demande de pas en faire des caisses, comme si elle simulait pour le flatter. En réalité, Isadora lui avoue (ou en effet, lui fait croire) prendre tellement son pied qu'elle lui propose de faire ça gratuitement. Pas de passe, mais une baise. Médéric devient son amant.

2/ On quitte le duo et la caméra montre l'écran de la tv de l'hôtel, suffisamment loin pour qu'on devine qu'on est entré dans le pdv d'Isadora. Par le jeu des pdv, la caméra introduit une logique de rupture, qui vite progresse dans l'action représentée: alors en plein cunnilingus, Isadora assiste à une terrible nouvelle, un attentat vient d'avoir lieu à deux pas de l'hôtel, à Clermont-Ferrand, et le temps du plaisir est interrompu par le temps de la guerre. La rupture de ton, la cassure des émotions, participent de cette dynamique de comédie et fait grincer des dents.

3/ Mais Médéric insiste pour continuer. On passe sur un plan large, Médéric est de dos, bouche la vue d'Isadora de face - pdv de la tv. Les attentats, il s'en fout. Il veut jouir. Un plan serré sur son sexe qu'il masturbe entre les seins d'Isadora panote brusquement sur la porte qui s'ouvre sur le mari/maquereau d'Isadora. Les trois dans le même plan avec le couple qui baisait en amorce, typique du vaudeville. Interruption de l'acte sexuel. Isadora joue un double-jeu face à lui. Elle sort du lit, renversant la dynamique des pouvoirs car maintenant iels sont deux debout contre Médéric abandonné sur le matelas. Ce dernier a beau défendre son steak (il veut toujours jouir), on l'ignore d'abord, puis on lui rabat le caquet en lui rendant ses 50 balles. Non seulement Médéric est revenu au statut de client, mais également, c'est lui à qu'on donne de l'argent comme s'il était le récepteur de la transaction.

4/ La scène se conclue par Médéric abandonné sur le lit. Subtilement, il reprend la position d'Isadora au début du film: allongé sur le flanc, genoux repliés, et le corps, pudique, recouvert de cette couverture rouge, pas aussi sensuel toutefois que l'odalisque, un peu pathétique même. En pastichant ses propres plans, Guiraudie induit une logique d'inversion des rôles, de renversement de la situation, par le renversement des rapports de force de manière absurde. Médéric devient la travailleuse du sexe à qui on donne l'argent.

5/ Enfin, la force comique de la scène tient à la fois du fait qu'elle décrit un moment de la grande Histoire, l'attentat, depuis le p.d.v. cocasse de la chambre à coucher. À la toute fin, c'est l'attentat qui prend toute l'importance dans la scène y compris parce qu'il l'a dévié de son projet initial mais aussi dans le passage à une valeur de plan ultra serrée sur la tv, échappant à tout p.d.v., et montrant bien là la primauté de l'événement sur le rouge et la chair qui tenaient quelques minutes plus tôt, le premier rôle de la scène.

L'événement tragique est ainsi abordé dans ce qu'il a de plus concret, l'interruption de la vie (vie = sexe), mais en découle une situation où la farce dévie momentanément l'attention de l'horreur. Alors, le rire traverse le public. La sexualité à l'écran affecte son corps par l'expérience de la joie et presque, de la survie, tel que le rappelle l'artiste et critique Olivier Cheval à propos de Guiraudie: « la joie sexuelle [est] aussi porteuse de la beauté du monde, elle [l'ouvre] à de nouveaux débordements. ¹⁸ »

¹⁸ Olivier Cheval, *Un trou de souris, divagations sur le libéralisme avec et sans Guillaume Dustan*, Trou noir, 28 fév. 2021





Politique des corps

« Pour Alain Guiraudie, filmer mon corps est un acte politique¹⁹ ». À partir de cette citation de Noémie Lvovsky, star de *Viens je t'emmène*, dans lequel elle prête son corps au personnage d'Isadora, il convient de marquer une pause sur la singularité des corps montrés par Alain Guiraudie. Un premier paradoxe: semble particulier à l'intérieur du monde cinématographique ce qui est d'une banalité extrême au sein du monde réel - le corps lâche, mou, large et vieux. Ainsi, le projet esthétique de Guiraudie prend sa dimension politique car la rhétorique de donner la place centrale au corps dominant - celui qui résiste à l'influence du canon libéral - musclé, idéal et somme toute, jeune donc exceptionnel - rejoint dans un sens son approche de la sexualité: la raconter comme un phénomène absolument banal qui fait partie de la vie. La désirabilité de ces corps que les caméras ont longtemps refusé d'observer nus et sexualisés, sans érotisation grossière permet de contrer une certaine idéologie capitaliste qui triomphe dans l'industrie de l'image, et qui fait la promotion d'une sexualité performative réservée à des corps-soldats. Chez Alain Guiraudie, le plaisir est une notion circulaire et communiste qui est tendue à toutes et tous. Pour explorer au-delà de la dichotomie beau-laid, s'arrêter sur un motif récurrent de l'oeuvre guiraudienne, le corps jeune allongé contre l'épaule d'un corps âgé.

a - Plaisir pour tous·tes: la sexualité du corps vieux et moche : le cas de Marcel

« Quand je lui disais tu m'as jamais vue déshabillée, il faut que tu saches qu'à mon âge, je fais pas attention à ce que je mange et je fais pas de sport, j'ai pas un corps dans les canons. Et il m'a répondu: « ça me va, je dirais: c'est presque politique. » [...] le regard d'Alain Guiraudie sur le sexe autorise chacun et chacune à avoir une sexualité. Souvent au cinéma les gens autorisés au sexe sont pas trop vieux, pas trop gros. Et là, on a tous et toutes droit au sexe et au plaisir qu'il peut offrir. C'est pas un regard de voyeur, ni un regard érotique. Le sexe fait partie de la vie et aide à mieux vivre. On y a tous droit.²⁰ »

¹⁹ Jérémy Couston, entretien avec Noémie Lvovsky, Télérama, mars 2022

²⁰ *ibid.*



Pour encourager l'identification aux anti-canons tranquilles de L'inconnu du lac, le public du cinéma est mis au même niveau que leurs pénis au repos.

À propos du porno gay, Florian Vörös, dans son enquête, récolte les expériences d'une population la plus variée possible et le témoignage de Didier, un homme blanc septuagénaire resté la majorité de sa vie dans le placard contient des éléments pertinents pour éclairer ce qui joue dans la relation public-écran. « *Lorsqu'il visionne du porno gay, Didier aime s'imaginer « dans la peau des acteurs ».* Cette formule ne désigne pas ici seulement une quête de plaisir (ressentir l'excitation des acteurs) mais aussi une forme d'identification, à travers laquelle il fait l'expérience d'un mode de vie gay par procuration.²¹ » Ce que le corps de l'homme ne peut pas dans la vie, il le peut à travers l'écran. Ce que le corps n'est plus *a priori*, il le revit à travers l'effet physique que lui fait le film. Comme si les performances enregistrées par la caméra devenaient les détentrices d'une connaissance qui se transmettait, à la suite de leur diffusion, dans une zone de savoir intime propre au corps du•de la spectateur•ice. Aussi l'expérience Guiraudie pour un public jeune fonctionne t-elle à l'inverse de ce que le porno fait à Didier et transmet-elle le savoir de ce qu'il ne connaît pas encore, car invisibilisée depuis longtemps: *la sexualité des vieux*. Et qui dit savoir, dit pouvoir. Voilà en partie en quoi son geste cinématographique est important.

En ce sens, l'identification fonctionne d'autant plus qu'elle est induite par le motif du lac. Le lac est un élément topographique qui se définit comme une nappe d'eau stagnante plus ou moins étendue, plus ou moins profonde et entourée de terre. Par sa planéité, il est déjà l'image d'un miroir au sein de la nature. La fascination qu'il exerce sur la population qui le

²¹ Florian Vörös, *Désirer comme un homme*, p.87

fréquente est l'objet de nombreux plans du film - on se pose devant, on jouit de son calme, on le commente, on est attiré par lui. En tant que centre de gravité de la géographie du film, le stratagème de la mise en scène de Guiraudie est d'enchanter le public des merveilles du lac au même titre que les corps nus réunis autour. Ainsi on s'attarde sur l'eau et ses métamorphoses chromatiques au gré de l'astre solaire qui la chatouille et du vent virevoltant à sa surface. Le public de la salle et du rivage ne font qu'un et le lac devient un outil dispositif étrange et magique, qui fait le pont entre la réalité du film et celle de l'espace où il est projeté.

De quell•e inconnu•e le lac renvoie t-il alors le reflet? Et à qui? De la sexualité du cruising auprès du public non-initié? de la sexualité des vieux à un public jeune?

Parlons mieux. Dans le cinéma de Guiraudie, il est de meilleur ton de parler de corps mûrs étant donné que ses personnages sont actifs et dynamiques, mais en employant le qualificatif *vieux* par opposition à *jeune*, c'est surtout pour insister sur le renversement du canon de beauté traditionnel qui semblait longtemps le seul autorisé au sexe au cinéma, comme l'explique Noémie Lvovsky.

Hormis les corps hédonistes qui se reposent sur le rivage du lac dans *L'Inconnu*, Guiraudie met en scène un corps particulièrement vieux, au sens cette fois-ci de vieillard, dans *Rester Vertical* et c'est sur ce cas que nous pouvons nous attarder un temps. Ce personnage s'appelle Marcel et il convient de l'étudier au regard d'un article publié dans *Le Monde*, par le critique Jacques Mandelbaum, le 4 juillet 2013, et qui marqua l'étude de la représentation de la vieillesse au cinéma.

Dans cet article, Mandelbaum dresse une typologie sommaire des regards portés sur les personnages de *vieux* dans les films. Il distingue par ailleurs un avant et un après dont le tournant se fait autour des années 2000. Un avant où deux formes de représentations dominaient: 1/ autour de figures de vieux et de vieilles acariâtres et méchant•es, souvent montrés sur le ton de la farce et dont Tatie Danielle est le modèle absolu. 2/ autour de personnages qui portent une réflexion noble et philosophique sur l'apprentissage de la mort dans des fables d'adieu à la vie. Puis, Mandelbaum souligne un phénomène d'augmentation de la présence de vieux dans les films à l'arrivée des années 2000 et à l'époque où il écrit - 2013 - le phénomène en est arrivé au point qu'au moins une sortie par semaine, en France, met en avant une problématique liée à la vieillesse. Parmi les diverses

raisons qui justifient selon lui cette tendance se trouve le vieillissement de la population qui fréquente les salles et exigent une meilleure représentation d'elle-même. Ainsi, de nouvelles typologies de regards sur la vieillesse émergent: 3/ avec des films qui montrent l'isolement, la maladie, la perte d'autonomie du vieillissement. 4/ des vieilles personnes refusant de vieillir et vivant comme des jeunes, car le public de ces années-là est né de la génération du baby-boom et de fait, porte les idées révolutionnaires liés aux idéaux et aux combats des années 70: libération des mœurs, contestation des institutions, volonté d'autonomie relationnelle, sensuelle et sensorielle etc. Voilà l'émergence d'un cinéma fabriqué par une génération refusant de se regarder comme des grabataires en sursis avant l'entrée dans le néant.

En tant qu'ancien militant et personnalité de cinéma publiquement politisée, Alain Guiraudie est l'héritier de ces révolutions. En portraiturant Marcel, il montre une fois de plus à quel point il est l'artiste qui fait le pont entre le classique et la modernité, tant la caractérisation et la trajectoire du personnage semble absorber la somme des typologies énoncées par Mandelbaum. Parmi celles-ci, la sexualité apporte ce lot de savoir évoqué plus haut.

La caractérisation de Marcel embrasse la figure du vieillard acariâtre et méchant présenté sur le ton de la farce tel que relevé par Mandelbaum. On découvre le personnage assis devant chez lui à surveiller les passants (caractère inquisiteur), emmerdant le voisinage avec du tapage sonore - les Pink Floyd joués à fond résonnent jusqu'à l'extérieur (caractère nostalgique de l'Ancien pour une époque qui n'est plus.) Sa première interaction avec Léo - personnage principal du film - fuse de provocations et d'insultes homophobes: « Je me rappelle, vous l'aviez un peu chauffé ça lui avait pas plu. Allez-y, prenez-le ce petit pédé comme ça il m'emmerdera plus » (caractère réactionnaire), et tient sur un mensonge - il dit que Yohan - personnage que cherche Léo - n'est pas là or on découvre ce dernier au plan suivant, observant derrière la fenêtre, comme s'il était séquestré (caractère manipulateur.) - (1)

Le vieux tel qu'il est décrit dans ses actions devient peu à peu attachant - on le voit accueillir Léo dans sa maison, lui offrir à boire et même s'il garde son parler brutal, le caractère systématique des insultes à chaque réplique crée une attente satisfaite et de fait, le rire. À la fin de sa trajectoire, Marcel finit par demander à Léo de l'aider à mourir et Guiraudie le met en scène dans une situation d'adieu à l'existence. Il avale un poison et

puis s'offre sexuellement à Léo. Même dans cette séquence à motif d'adieu à l'existence, on est, grâce au rapport sexuel, dans la farce. (2)

Juste avant ce rapport sexuel, cette scène laisse à Marcel la place pour annoncer l'envie de mourir, qui fait suite à la panique causée par le départ de Yohan et qui signifie son isolement à venir. Comme il ne veut pas aller en maison de retraites ni avoir à faire aux services sociaux, la solution qui lui reste est de mourir. (3)

Pink Floyd à balles. Fidèle à lui-même. Il boit un poison, comme dans une tragédie. Puis, il caresse le sexe de Léo et Léo lui caresse le sexe. Il se retourne, lui présente son cul de grabataire et Léo en érection le sodomise. Alors le vieil homophobe, à l'article de la mort, et dans l'intimité de son lit révèle enfin sa vérité et se laisse pénétrer dans un ultime sursaut de fougue - ainsi il quitte son séjour terrestre de la plus belle des façons, dans le plaisir. (4)

b - « Camaraderies utopiques » ²²

La camaraderie s'inscrit dans la continuité des questions militantes qui ont façonné la mise en scène des premiers films de Guiraudie, notion qui invite à réfléchir la solidarité et l'entraide entre corps qui revendiquent la liberté et l'émancipation d'une oppression, visible dans son cinéma dès les séquences d'usine de *Ce Vieux rêve qui bouge*. Au rêve s'allie l'utopie. L'hédonisme. Et ce n'est pas par hasard si l'oeuvre du cinéaste s'attarde plus tard dans les fourrés d'un lieu de drague. C'est qu'ici, le désir circule au pas des corps qui déambulent sur les sentiers. Car le désir, montre-t-il, est un territoire qui se partage. Dans cette perspective, le spectateur assiste souvent à la volonté de corps *contraires* de se réunir, par la caresse érotique ou l'étreinte libidineuse. Cheval parle de « la figure par excellence de l'amour dans l'oeuvre guiraudienne : deux corps étendus [...] l'un se reposant au creux de l'épaule de l'autre, plus âgé.²³ » Et ce sans transaction.

« Quand un jeune type mate un vieux ventripotent, qu'il le veut, il n'y a plus de note objective, de système concurrentiel, il y a un corps, il y a un autre corps, et entre les deux [...] de l'amitié, de la tendresse, de la joie, du désir, de l'imaginaire, de l'histoire, de la

²² Olivier Cheval, *Voici venu le temps d'aimer*, Fixxion, décembre 2016

²³ *ibid*

géographie, de la politique : de la camaraderie. ²⁴» Le motif du jeune et du vieux s'épanouit donc dans cet esprit de communisme reflétant la géographie rurale dans laquelle il s'incarne. On parle bien de corps qui consentent à s'unir. Si on revient plus tard sur l'importance politique qui se joue dans le choix de la lumière et du décor « extérieur-jour », les exemples qui vont suivre ont pour décor des intérieurs sombres et autant la lumière offre à l'imaginaire un discours de liberté, autant l'obscurité véhicule t-elle une fantasmagorie qui trouble le plan moral des relations. Des jeunes avec des vieux, on en croise partout dans les films de Guiraudie. Ceux de *Rester Vertical* nous interrogent particulièrement. Transgressifs, ils sont porteurs d'un discours esthétique ambigu, sexualisant le lien de filiation, soit une obsession pédo-pornographique tristement héritée des années de Révolution Sexuelle. En même temps, sont porteurs d'enjeux d'interprétation qu'on retrouve en histoire de l'art spécifiquement dans ces époques qu'on nomme périodes de transition - soit les intermèdes qui s'intercalent entre deux grandes périodes historiques.

Rester Vertical compte deux dynamiques de relations flirtant avec la nature transgressive du tabou incestueux père et fils - tabou qui au demeurant caracole en tête des catégories de porno gay sous l'appellation « daddy and son ». Force est de constater que dans un tour de force de mise en scène, Guiraudie provoque, plus qu'il ne met les pieds dans le plats, en jouant avec les limites de cet interdit social, et qui dans les intérieurs où ils s'expriment, existent comme des secrets.

Le premier de ces duos est formé par Marcel et Yohan et n'existe que dans le hors-champ, donc, par la force de la suggestion. Stratégie potentielle de provocation qui littéralement, fait naître dans l'esprit des suppositions et des images interdites. Si la relation entre le jeune et le vieux n'est jamais expliquée, techniquement, Yohan veille sur les vieux jours de Marcel. Seulement, à plusieurs reprises, la mise en scène laisse à penser qu'une liaison se joue entre eux. L'indice nous est d'abord donné par ce matraquage d'insultes homophobes que le vieux Marcel balance dans le dos de Yohan à chaque fois qu'il l'évoque devant Léo. Vieux pourri harceleur, ou amateur de ces petits jeux de rôle auxquels les minorités victimes d'oppression se prêtent entre elles et qui consistent à reprendre les mots stigmatisants de l'oppresseur, pour les annuler, de leur bouche. Ainsi on entend des hommes homosexuels s'appeler gros pédé, tapette, etc. entre eux, comme une stratégie de

²⁴ Olivier Cheval, *Un trou de souris, divagations sur le libéralisme avec et sans Guillaume Dustan*, Trou noir, 28 fév. 2021

reprendre le pouvoir sur leurs corps insultés. En tous les cas, rien n'est clair concernant le cas de Marcel. Au moment où ce dernier explique à Léo que Yohan est parti en Australie en lui volant ses économies, le dialogue met en avant le lien de parenté potentiel à la base de leur duo, provoquant le trouble dérangeant d'un désir incestueux décomplexé de l'un sur l'autre: « Vous feriez ça à votre père? / Vous n'êtes pas son père. / Façon de parler. Enfin c'est un peu comme mon fils. » Yohan, lui, est constamment érotisé par la mise en scène, déjà parce qu'il est souvent convoqué par son absence - quel meilleur moyen alors pour le spectateur que de le désirer au même titre que Marcel? Et lorsqu'il est présent, avec son minois d'enfant battu, enfermé dans la maison, il est contemplé avec désir. Léo le découvre dès l'ouverture du film. Il l'arrête alors qu'il passe en voiture devant la maison de Marcel et lui demande s'il ne voudrait pas faire du cinéma parce qu'il a la jolie gueule de l'emploi. Enfin, lorsqu'il retourne lui rendre visite un peu plus tard dans le film, Yohan porte un marcel blanc et un mini-short - ainsi partiellement dénudé le voilà très sexy - et un close-up s'attarde sur l'érection pointant dans son short. Ce même plan panote ensuite de bas en haut sur le visage de Yohan, un plan de contemplation qui nous fait ressentir le désir qu'éprouve pour lui Léo du point de vue de qui on le regarde. Trente secondes plus tôt, Yohan était dans la chambre de Marcel pour lui prodiguer ses soins. En un seul plan plus deux ou trois informations satellites une histoire se déploie en hors-champ, et donc en secret - un secret que Guiraudie ne révélera jamais.

L'autre relation, moins développée, mais plus explicite, est celle qui se joue entre Léo et Jean-Louis qui rien que réunis dans un même plan, convoquent à eux deux le conte tant le contraste de corps et de beauté renvoie à *La Belle et la Bête*, ou dans ce cas, *Le Beau et la Bête*. Le lien entre les deux personnages arrive tard dans le film et pour cause, Jean-Louis entre véritablement en scène au moment où Marie quitte Léo. Notre héros s'occupe alors de son bébé et retourne passer la nuit chez Jean-Louis qui initie un rapprochement érotique, déposant sa main sur sa cuisse nue, enfonçant ses gros doigts dans sa chair et la caressant, lubrique. Dans les faits, on flirte là encore avec les limites car si on n'est pas directement dans un schéma de paternité, Léo et Jean-Louis appartiennent au même arbre, le fils de Léo étant le petit-fils de Jean-Louis, Jean-Louis étant le père de l'ex-compagne de Léo. Bref, *step-daddy and son*.

L'art de la provocation chez Guiraudie, c'est bien de pousser les limites du convenable, du bienséant, dans une aire du moralement supportable. On retrouve bien l'état d'esprit de ces révolutionnaires qui ont cherché à casser les valeurs normatives de l'institution

familiale, par la remise en cause de leur système de règles et de tabous. Aussi libérateur fut-il pour certaines causes, cet esprit du temps des révolutions post-68 a perpétué des décennies après son apogée, certaines dérives sur lesquelles le regard se durcit, à raison, depuis qu'on en fait des lectures féministes. Rien qu'une figure comme Matzneff par exemple, pédophile avéré et rédacteur d'une pétition de 1977 rassembla pourtant intellectuel•le•s de renom et de tout bord dans le but d'autoriser les rapports sexuels entre adultes et enfants. C'est dans cet air du temps encore fantasmé comme un temps de liberté qu'il a oeuvré et été permise sa monstruosité. De cette culture qui fait coucher les jeunes avec les vieux, on en trouve encore des traces dans les grands succès populaires mettant en scène l'homosexualité. Dernier exemple en date: *Call me by your name*, Guadagnino, 2017. Oliver vit une romance avec Elio, son cadet de 17 ans. L'érotisation du tabou semble encore vif, et encore moins remis en question lorsqu'il s'agit de relations entre hommes. Il pèse sur le dos de la communauté qui s'en sert d'une clé d'accès à l'espace du *mainstream*, *mainstream* qui attend bien souvent d'elle qu'elle s'exprime selon la lunette du stigma à travers laquelle il la regarde.

Le motif du corps jeune contre le corps vieux court cependant à travers l'histoire de l'art. Et dans *Rester Vertical*, c'est souvent des plans métonymiques qui agissent - un fragment de corps pour dire le tout. Généralement, la main des vieux posée sur une chair jeune, voire neuve. Un pont iconographique se déploie entre de tels plans et certains portraits dit allégoriques exécutés durant cette période de transition - la fin du haut moyen-âge et début Renaissance - le *Quattrocento* italien. Ghirlandaio. *Le portrait du vieillard et du jeune garçon*. 1490. Dans une pièce grise ouverte sur un doux paysage d'Italie du Nord qui déroule sa perspective au fil du fleuve méandreux, des collines bleues, un vieillard au nez constellé de verrues tient dans ses bras un enfant, coiffé d'une cascade de bouclettes blondes. Les deux figures se contemplent, paisibles, semblant totalement étrangers l'un à l'autre ce que marque l'effort particulier mis dans les contrastes qui les opposent. Le vieillard occupe près de la moitié de la composition, néanmoins, il n'est pas menaçant pour le petit garçon qui pose une main tendre sur lui. Simplement, il est laid et sa peau semble pourrir contrairement à son visiteur qui émane la fraîcheur de l'enfance. Les historiens ont fait d'un tel tableau, une interprétation allégorique où se jouerait la passation d'une époque à l'autre - le Moyen-Âge, ici incarné par la figure de l'homme ancien et de son corps obsolète, laisse la place à une Renaissance encore toute jeune, figuré par l'enfant, qui a à apprendre des erreurs du passé. « L'image peut avoir un sens allégorique, opposant deux âges de la vie, la vieillesse et la jeunesse. Chef-d'œuvre absolu, alliant le symbolisme

du Moyen Âge et le réalisme moderne dans un tableau où le regard mélancolique, las et désabusé du vieil homme, image de l'époque médiévale, croise celui de l'enfant, interrogatif, image d'une Renaissance qui se cherche encore.²⁵ »

Par extension, difficile de ne pas céder à la tentation d'appliquer l'interprétation de Georges Minois aux plans composés par Guiraudie, tant elle pourrait aussi bien correspondre à notre début de 20^e siècle lui aussi en transition, entre un vieux monde moribond et la nécessité d'un nouveau dont nous peinons à percevoir les contours, les structures, et l'aspect. Le temps de la transition, des choses monstrueuses, abjectes, surgissent tels les propos homophobes, racistes, de Marcel. « Va sucer des nègres en Autriche », lance-t-il et juste après, sa main boursouflée de vieillard débile se pose sur le visage du bébé de Léo qui l'écoute, attentif, et comme l'avenir, ne comprend pas pourquoi le vieux monde un jour s'est délecté de tant d'horreurs. Peut-être est-ce dans ce genre de détail que se loge l'épaisseur de la mise en scène de Guiraudie. Qui revendique à la fois le droit au plaisir dans la lignée des combats de son temps, et l'enterre, ce temps, dont la flamboyance des idéaux a fini par se teindre d'odeurs rances.

²⁵ Georges Minois, *Histoire du Moyen Âge*, p. 518.







2 - La mise en scène productrice de discours

La délicate question du discours délivré par une oeuvre, et le regard qu'un auteur porte sur son sujet, sont abordés au sein de cette partie et nous continuons à y répondre par l'analyse qui cette fois-ci ne se base pas strictement l'image, mais également sur les contextes dans lesquelles ces dernières résonnent - contextes culturels et économiques. Partant du postulat qu'il n'y a pas de génie isolé, mais que la qualité d'un auteur est de travailler en réaction à son environnement, voire de s'y laisser traverser, précisons que la mise en scène est le résultat de cette sensibilité. Des influences supposées d'Alain Guiraudie, nous tentons de dégager des caractéristiques qui composent les différents éléments d'une partition commune à ses films. Aussi, attardons-nous autour du personnage de Michel et sa caractérisation archétypale de *serial killer*, afin de comprendre la problématique que cette dernière soulève, dans la mesure où elle s'inscrit dans une longue tradition stigmatisante dans l'histoire des représentations. Enfin, dans un contexte socio-économique relativement homophobe, notamment envers le genre masculin, essayons de comprendre comment Alain Guiraudie a-t-il pu négocier sa liberté de ton auprès des guichets de financement qui ont rendu possible la production de *L'Inconnu du Lac*.

La partition Guiraudie

La mise en scène étant productrice de langage, les films d'Alain Guiraudie sont porteurs de caractéristiques qui sont les clés de compréhension d'un discours singulier sur la sexualité, en tant que pratique mais aussi en tant qu'énergie qui met en mouvement les personnages - ce qui se passe pour Jacques dans le roman-monstre *Rabalaire*, qui sillonne quelques 300 kilomètres sur vélo et marque des arrêts au gré de ses rencontres sexuelles - énergie sinueuse, circulant entre les corps et l'espace. On observe une rythmique propre à ses films qui, dans leur montage, souligne des va-et vient de valeurs de plan serrées à larges, d'un attachement au détail à un affranchissement des conventions pornographiques. Laisser les corps jouir librement - quand ils ne sont pas interrompus - dans l'espace du cadre. Cette partition, de la petite à la grande échelle, insinuerait ce sentiment de libération revendiqué - libération de la jouissance hors-champ vers la jouissance dans le cadre. On observe également dans ses films, un attachement pour les espaces de circulation identifiés par les lieux de cruising. Là, le désir marche sur les sentiers balisés de la forêt au bord du lac, à l'instar des chemins vallonnés du Grand Causse de *Rester Vertical*, voire des rues de Clermont-Ferrand dans *Viens, je t'emmène*. Afin de mieux comprendre comment Alain Guiraudie s'y prend pour faire circuler le désir, nous analysons ici une séquence de *L'Inconnu du lac* en comparaison avec une séquence de cruising dans *Goodbye, Dragon Inn* de Tsai Min-Liang, particulièrement du point de vue de la mise en scène de l'espace.

a - *modus operandi* et progression vers l'essentiel

Dans les trois derniers films en date (janvier 2024) réalisés par Alain Guiraudie, la sexualité est représentée frontalement. On y note une particularité. Le protagoniste masculin y est engagé dans un rapport sexuel de plus en plus tôt, de plus en plus vite, après le début du film. À l'échelle de l'oeuvre de Guiraudie, de ses court-métrages montrant des personnages asexués, jusqu'au roman *Rabalaire* qui comptabilise un nombre record d'éjaculations, cela raconte une forme d'urgence à se rencontrer, à se toucher, et à jouir ensemble. Dans *L'Inconnu du lac*, Franck engage son premier rapport sexuel à la 18e minute; 9e minute pour Léo dans *Rester Vertical*; et Médéric dans *Viens, je t'emmène* à la 6e minute. La précipitation de ses films vers la sexualité est systématiquement précédée par des plans *annonciateurs* (rigueur oblige); un plan de conversation (pas de champ

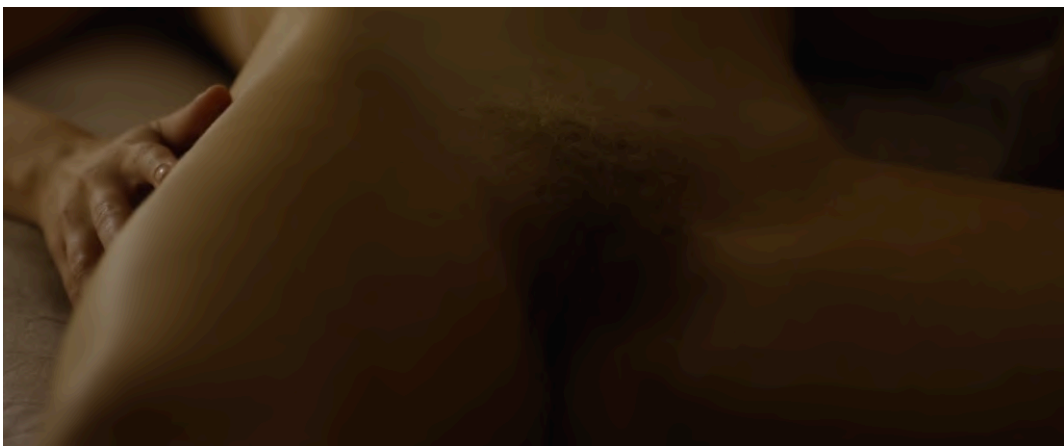
contrechamp) où les personnages, avant de faire l'amour, s'appréhendent, discutent, se draguent, assis côte à côte ou face à face, et qui se conclut généralement sur un baiser. Un prélude qui oeuvre à deux niveaux - s'y joue le consentement et s'y éclot une tension sexuelle.

Pour montrer l'acte, ensuite, Guiraudie a recours à deux stratégies récurrentes. Ou bien il modèle ses scènes à partir de plans serrés qu'il monte ensuite dans un souci de restituer une sensation de temps réel, ce qui rapproche sa mise en scène de l'art de la sculpture, par la mise en valeur de la tridimensionnalité de l'acte. La multiplicité des p.d.v. de la caméra génère une dynamique au montage et le rapport sexuel est montré sous l'angle des corps qui le composent et autour desquels la caméra tourne. Ou bien il compose des plans fixes et larges aux qualités graphiques, picturales, élégantes, au sein desquels les corps sont davantage perçus comme des silhouettes qu'on contemple. Cette dualité est très explicite dans *L'Inconnu du Lac* où les scènes de sexe, 6 au total, progressent au fil du film vers davantage de simplicité et de calme. Nous faisons démarrer ces séquences au moment où les personnages consentent à coucher ensemble (*plan annonceur*).

<i>Séquences sculptées</i>	<i>Séquences picturales</i>
<p>- rapport 1/6 (Franck sans Michel) 6 plans (dont 1 plan annonceur) Plans poitrines à gros plans de détails. Le sexe en érection est montré. Coupe franche qui passe du préliminaire à la masturbation. Éjaculation. La séquence se conclue sur un plan du soleil.</p> <p>- rapport 3/6 (Franck avec Michel) 20 plans (dont 1 plan annonceur qui zappe la conversation et avance directement au baiser) Plans poitrines à gros plans de détails. Le sexe en érection est montré. Logique performative de temps réel. Répartition des rôles pénétrant/pénétré. 4 positions. 2 coupes d'accélération pour booster le rythme. Stratégie de spectacle. La séquence se conclue sur un plan de la lune.</p>	<p>- rapport 2/6 (Franck avec Michel) 3 plans (dont 1 plan annonceur) Qualités picturales: 1 plan où Franck est en odalisque / 1 plan clair-obscur</p> <p>- rapport 4/6 (Franck avec Michel) 1 seul plan qui suit une longue séquence de réflexion intérieure de Franck (rejoint-il Michel ou non dans l'eau?) Qualités picturales: clair-obscur, découpes des corps imbriqués en T dans le coucher de soleil, la silhouette de Michel à califourchon sur Franck coupe l'image en deux.</p> <p>- rapport 5/6 (Franck avec Michel) 2 plans: 1 champ (répétition du plan odalisque, Michel de dos donne une fellation à Franck) 1 contrechamp (révélation de la panne d'érection de Franck)</p> <p>- rapport 6/6 (Franck sans Michel) 2 plans (dont 1 plan annonceur) Corps intégralement pris dans le cadre large</p>

Force est de constater que Guiraudie est un cinéaste classique, obsédé par l'équilibre et le détail structurant le déroulement de ses séquences. Si la stratégie de répétition des plans trouvait tout son sens dans le ton comique qui le définit en partie (explicité précédemment), ici elle permet de comprendre que le metteur en scène travaille selon un *modus operandi* bien anticipé (des plans annonceurs qui une fois identifiés, deviennent une source de réjouissance pour le public, aux plans de ciel - soleil ou lune) Cette impressionnante rigueur pourrait toutefois figer les séquences de sexe dans une sorte de systématisme dévitalisant, mais Guiraudie déjoue le piège, justement en insufflant une progression vers l'économie de plans, ne se privant pas, entre temps, de faire varier les intensités. Quelque chose évolue fatalement de l'échelle micro à large et traduit son ambition de relier l'acte sexuel à la quête de sublime.

Par la suite, Guiraudie renouvelle cette stratégie de façon moins ample. Prenons *Rester Vertical*. 2 rapports sexuels. On retrouve cette double méthode qui consiste à intégrer des séquences sculptées à des séquences picturales, chacune étant précédée d'un plan où se négocie le consentement. Le premier rapport de Léo s'ouvre sur un gros plan sur l'organe génitale de Marie sa partenaire - le fameux plan-hommage à Courbet - et s'articule en 4 plans. Le second rapport se termine sur un plan large qui concentre la somme des préoccupations de Guiraudie: un sexe en érection, une sodomie, des contradictions multiples - un corps jeune et un corps vieux, un corps qui jouit et un corps qui périt -, le sublime avec la bande-son des Pink-Floyd, l'érotisme qui glisse vers la comédie avec la rupture de ton au moment où les flics débarquent pour constater le décès et que Léo commente dans un double-sens hilarant: « je peux vous dire qu'il a rien senti. » En un plan, Alain Guiraudie a convoqué tous les éléments qui fondent son langage cinématographique pour traduire la sexualité.



b - EXT-JOUR

La fonction de la lumière dans *L'inconnu du lac*, on l'a dit précédemment, signe le pacte naturaliste du film. Toutefois, à un niveau symbolique, et au vu du sujet avec lequel elle entre en relation, la lumière travaillée par Claire Mathon participe pleinement du projet politique et militant de Guiraudie consistant à montrer « que le sexe [peut] sortir de l'ombre de la chambre ou de la *backroom*, qu'il [peut] aussi se vivre au grand air, à la campagne, au bord d'un lac, dans un lieu de drague.²⁶ » L'EXT-JOUR pose alors une rupture franche avec les EXT-NUIT de *Cruising* de William Friedkin aux *Nuits Fauves* de Cyril Collard, et des INT-NUIT des films de Tsai Ming Liang, *The River*, *Goodbye, Dragon Inn*. Ces quatre exemples, non exhaustifs, sont toutefois représentatifs de l'hégémonie d'un imaginaire où la sociabilité sexuelle gay se joue dans l'obscurité. La conscience du monde que produit le cinéma perpétue ainsi un placard symbolique duquel Guiraudie, et quelques autres artistes, font sortir les corps en érection et en désir bloqués à l'intérieur.

Pour faire circuler le désir plus librement et plus franchement, Guiraudie s'y prend avec une partition minimaliste. Il suffit d'une note qui se détache de la portée. Par exemple, ce plan qui surgit à la huitième minute du film. Michel, objet de désir encore non identifié, rencontre l'existence de Franck, par le regard. Dans le sous-bois, avec un autre amant, il interrompt son anulingus. Quelques secondes. Un sourire presque timide, mais au fond un peu salasse, qui fait le lien entre le rapport sexuel et le sujet qui l'observe - Franck, substitué à nous-même, spectateur•ice, puisqu'il s'agit d'un regard caméra. À travers ce regard, cette simple image, le désir circule d'un corps à l'autre, dans et en dehors de l'espace du film. Il envahit le hors-champ.

La parole politique de Guiraudie s'incarne à travers cette idée de circulation, du dedans au dehors du placard, du champ au hors-champ, et dans l'espace narratif, elle s'incarne dans le rituel du cruising, une des thématiques de son film. Afin de mieux comprendre les enjeux de sa mise en scène, je propose de comparer la première déambulation qui ouvre *L'inconnu du lac* à une scène similaire à bien des égards qu'on trouve dans *Goodbye, Dragon Inn* de Tsai Min Liang (Taïwan, 2003). Précisons toutefois que ces deux films n'appartiennent pas au même contexte de production et que leur lien ici est strictement thématique.

²⁶ Olivier Cheval, *Un trou de souris, divagations sur le libéralisme avec et sans Guillaume Dustan*, Trou noir, 28 fév. 2021



Les séquences de cruising y sont similaires dans leur confection. Elles sont faites de plans fixes au trépied propices à la contemplation et dont les seuls mouvements sont panoramiques pour suivre leur protagoniste. Les valeurs sont en pied, américain, moyen, donc toujours à une certaine distance des sujets pour rappeler que c'est avant tout une affaire de corps qui est en jeu. On reste observateur•ice•s de leur ballet silencieux. En terme de direction, il se passe la même chose. Ça ne dit pas grand chose, ça circule, ça tourne autour du pot, ça se guigne, se reluque. On remarque également une grande attention portée à la composition graphique, notamment la dynamique apportée par les lignes diagonales. Chez Guiraudie deux corps parfois gravitent autour d'un troisième tels deux astres autour d'un point de gravité. Idem chez Tsai Min Liang, la ligne diagonale est créée de par le placement de sa caméra, toujours en léger surplomb ou en léger biais par rapport aux sujets et aux piles de carton qui créent les zigzag de couloirs. La diagonale fendant le plan insiste sur ce caractère vertigineux et complexe du désir en mouvement. Tous ces paramètres convergent vers l'idée que le geste des cinéastes, à cet endroit du film, est un geste de chorégraphe.

Les aventures du cruising sont aussi liées par l'humour. Tsai Min-Liang comme Guiraudie convoquent le rire. Dans *Goodbye Dragon Inn*, les seuls moments où il y a contact se passent pour des raisons très pratiques, deux hommes se croisent dans un couloir trop étroit pour leur deux volumes, ils y vont quand même, ça force, l'un plaît à l'autre mais manque de pot ça n'est pas réciproque. C'est du gag; et chez Guiraudie, toujours, les ruptures de ton lorsque par exemple, ce cruiser demande à Franck s'il n'a pas vu les femmes. La sexualité et l'humour donc, provoquent cette sensation de joie dans nos corps.

Autant de similitudes ne produisent toutefois pas le même discours sur la sexualité en général et la pratique du cruising en particulier. Dans le cas de ces deux séquences comparées, le désir du personnage se joue sur des partitions différentes.

D'abord, les scènes de cruising ne s'assument pas de la même façon. Dans *L'Inconnu du Lac* le cruising est central, pas juste un background accrocheur, et il participe activement à la dramaturgie tandis que dans *Goodbye Dragon Inn* il arrive de façon surprenante, mystérieuse, se passe d'explications, se découvre au fil du film (d'abord les personnages se rapprochent dans ce cinéma qui projette des films pour la dernière fois, puis dans cet étrange entrepôt, puis dans les toilettes, puis rien n'aboutit à rien et on n'en parle plus.) Ça ne le rend pas moins excitant, chargé de tension érotique, aux yeux de ses participants.

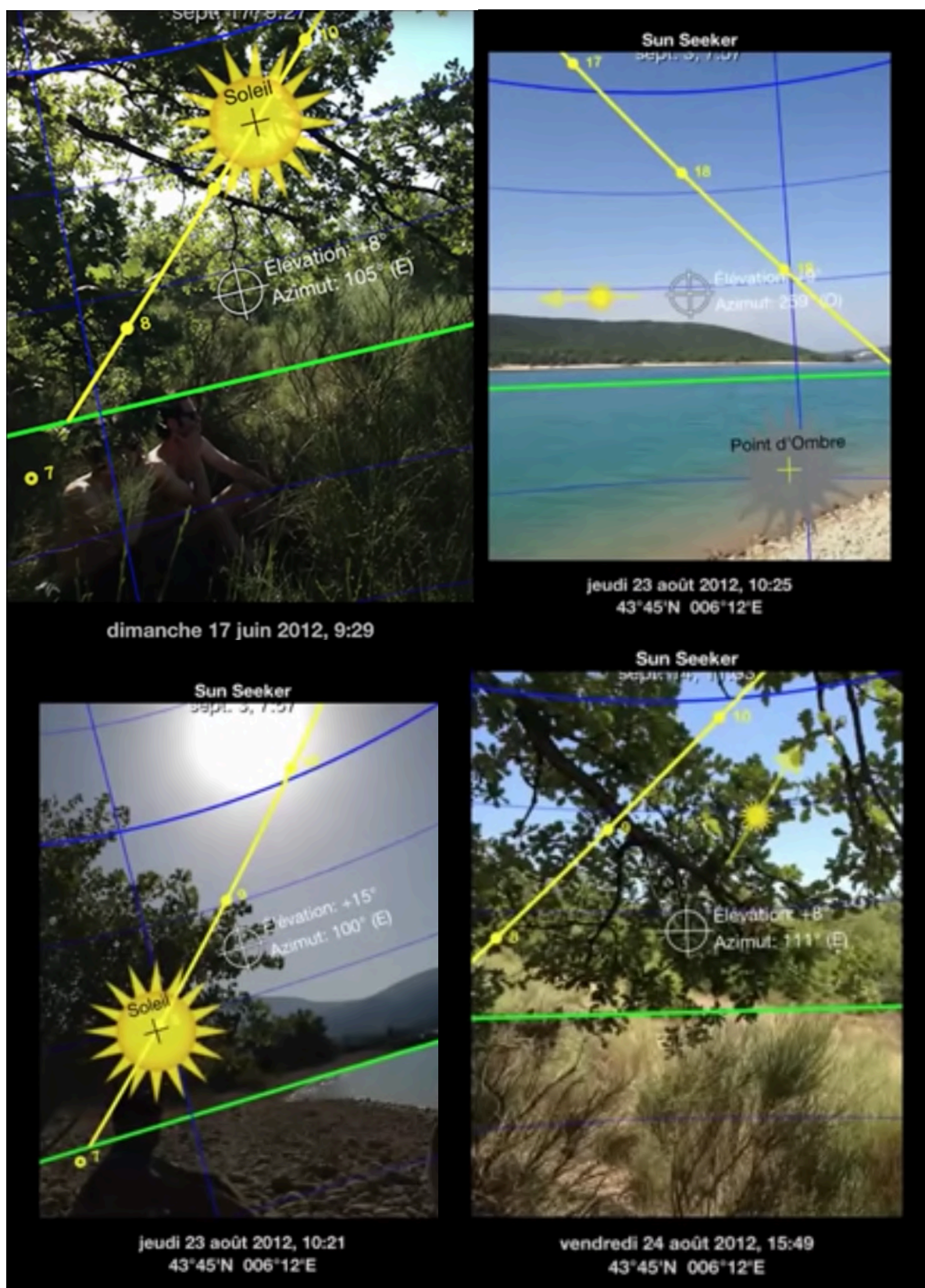


Le décor intérieur du cruising de Tsai Min-Liang est un espace hyper contraint forçant le corps à se plier, contraignant ses mouvements, voire, l'emprisonnant comme dans cette image où des personnages sont montrés en second plan, derrière les barreaux d'une porte qui évoque la prison, et de fait, une vision carcérale de la sexualité, la renvoyant à des proto-représentations tel que le *Chant d'amour* de Genêt, l'engluant donc dans un univers d'interdit et de criminalité.

Alors chez Guiraudie, c'est autre chose. Les cruisers gambadent gaiement dans une nature généreuse et *a priori* sans limites définies, bien que l'inquiétude plane entre les buissons (Michel m'aimera t-il? ne m'aimera t-il pas?) D'ailleurs, ils s'exhibent sous le bleu du ciel, dans ce vert scintillant, boosté à la testostérone du peuple qui le visite. Vitalité vibrante. Ce n'est pas le désert de l'amour. Le cul pulule à chaque recoin. De quoi se rincer l'oeil. Afin de rendre justice à la magnificence du lieu et l'harmonie de sa colorimétrie, Claire Mathon a dû dompter les effets du soleil bouillant, ce faux-ami de la caméra tant sa puissance d'éclairage, en plus d'être instable par nature, risquait d'écraser les tons, de tout aplatir, de tout brûler. Dans une rencontre vidéo avec des étudiant•e•s de Louis Lumière elle s'attarde sur le soin particulier qu'elle a porté au travail de la réflexion. Puisque le discours de l'auteur insiste sur le caractère somptueux de la sexualité, Mathon le traduit au plan esthétique en portant son attention sur la peau des comédiens. Cette peau, bronzée et matifiée au papier japonais à la demande de Guiraudie est menacée sur le plateau par le retour du vert de l'herbe et du feuillage partout autour d'elle. Pour gommer ces traces de vert, Mathon tapisse le sol où sont allongés les comédiens avec des gammes de gris car le noir permet d'augmenter le contraste, et le blanc de rehausser les ombres et ainsi elle modèle la lumière pour obtenir ce ton sublime sur les peaux tel qu'il est désiré par le cinéaste. Pour que les peaux sexualisées sortent de la crudité pornographique.

Chez Tsai-Min Liang, à l'inverse, la pudeur étant de mise, la peau, les sexes, sont dissimulés. Et le vert exacerbé. Ici, kaki. Il donne aux chairs des personnages un air spectral - et puisqu'il est question d'un complexe cinématographique qui ferme, on pense à des fantômes. Mais il colore également la sexualité d'une teinte morbide qui ne transpire ni le beau ni la passion. Le sexe est montré toutefois comme un terrain de jeu cocasse, mais le personnage qui l'aborde ne fait que l'effleurer.

Alors que chez Guiraudie, tout est permis. Même tuer.



captures du Sun Seeker de Claire Mathon lors des repérages de *L'Inconnu du Lac*

La figure du criminel: retour du stigma?

En 1979, alors que se tourne *Cruising*, le film de William Friedkin, la communauté militante gay new-yorkaise manifeste sa colère et perturbe l'équipe au travail, avançant l'argument d'un récit qui perpétuerait le stigmate d'une homosexualité représentée sous le prisme de la criminalité et de la psychopathie. Il existe au cinéma une longue tradition de personnages homosexuels animés par des motivations criminelles, tradition au croisement d'une vieille et mortifère vision d'une sexualité pénalisée et d'une obsession contemporaine pour la virilisation du corps masculin - dans la continuité du canon pornographique - afin de justifier institutionnellement son existence à l'écran. Si on s'attarde sur le cas de *L'Inconnu du lac*, le rôle de Michel, et le choix du comédien Christophe Paou, dont le corps est lui-même ainsi décrit dans le film: « il est beau, il est bronzé, il est musclé, il est bien foutu ». Des mots qui suggèrent l'érotisation du personnage que vient confirmer son magnétisme sexuel dans le récit. Selon Alain Guiraudie, le personnage de Michel est avant tout l'incarnation du libéralisme sexuel qui consomme et défèque ses partenaires, et fait de l'homme homosexuel, un prédateur potentiel au même titre que l'homme hétérosexuel. Ce personnage à double-face, à la fois reproducteur d'un stigma et révélateur d'une idée insupportable à la communauté qui sortie du placard, refuse de se voir encore intégrée à une chaîne du mal, pose l'épineuse question de la prise en charge des interrogations identitaires de l'homosexuel au cinéma, industrie dominée par une classe dominante masculine et hétéro-sexuelle.

a - Légitimité de l'homosexuel et anomalie virile

« Au défaut de ton bras, prête-moi ton épée.

Donne »

Phèdre, Jean Racine, Acte II, sc. 5

Dans un autre genre que Guiraudie, Jean Racine a la réputation d'avoir porté le classicisme à un haut degré de sophistication au 17^e siècle, et tout lycéen scolarisé dans le public en France a repassé en analyse les tourments de Phèdre, son héroïne la plus fameuse. Dans son aveu à Hippolyte, objet de son amour incestueux et donc, interdit, Phèdre auto-condamne la passion qui l'emporte en réclamant à l'éphèbe son épée, moyen efficace d'en être symboliquement pénétrée tout en se punissant d'éprouver des sentiments à son égard.

La symbolique phallique de l'arme blanche, son pouvoir de tuer, inscrit son détenteur dans le domaine du *vir*. La substitution du désir de jouir au désir de mourir, pour Phèdre, est justifiée par la nature *plus criminelle encore* de son attraction. Dans la continuité de cette rhétorique racinienne se déploie hélas une iconographie populaire autour de figures de serial killer homos, prototype profilé et sexualisé. Hélas, car ces figures macèrent alors un parfum de stigma dans l'inconscient collectif, associant homosexualité et criminalité. Et ces figures sont de véritables stars, de la littérature de gare aux TV-shows, elles renvoient à l'un des trois fameux destins de l'homosexualité masculine au cinéma d'avant les années 1980, celui qui « fait trembler, dans un cinéma de poésie qui exalte sa beauté dangereuse, sa splendeur marginale, dans un enfer d'ombres noires et de chairs exposées.²⁷ » Les *serial-killer* gay sont à l'oeuvre dans un pan large de la culture contemporaine. Dans le film-performance *Jerk*²⁸, de Gisèle Vienne, une débauche de gore éclate entre Jonathan Capdevielle et ses deux marionnettes, avec l'ambition de décortiquer les mécanismes de la violence. Sa stratégie: diriger un marionnettiste « bizarrement caressant, presque voluptueux, troublant²⁹ », et assumer parfaitement d'enfoncer le clou du préjugé psychotique qui colle au protagoniste homosexuel. Parmi les soupes Netflix qui cumulent le plus d'heures de visionnage, on retrouve le biopic retraçant les hauts faits d'Andrew Cunanan, le meurtrier fou amoureux du couturier Gianni Versace, et celui de Jeffrey Dahmer, tueur en série à lunettes de psychopathe qui s'acharne sur ses amants. Les deux, hypersexualisés à souhait, fascinent et fédèrent l'audience autour de leur aura enrobée d'érotisme macabre - sans qu'on comprenne vraiment pourquoi, peut-être leur plastique d'acteurs pornos. L'influence, donc, pour l'imaginaire, est immense. Avec 196,2 millions d'heures de visionnages accumulées la semaine suivant sa première diffusion le 21 septembre 2022 sur la plateforme co-productrice du show avec Ryan Murphy³⁰, et une saison 2 programmée pour 2024, le succès public de la série Jeffrey Dahmer *Monster* n'est pas à nier et on pourrait se demander si une des conditions pour faire exister dans l'espace de la fiction un personnage homosexuel ne serait pas étroitement liées à la nécessité de le *viriliser*. Par le crime, la violence, qui comme le rappelle Gisèle Vienne « fait partie de la construction de la masculinité qui n'est pas naturelle mais culturelle.³¹ » Reste à savoir si la

²⁷ Olivier Cheval, *Voici venu le temps d'aimer*, Fixxion, décembre 2016

²⁸ *Jerk* (2021) est le film en un plan-séquence d'un spectacle de Gisèle Vienne suite à 12 ans de tournée

²⁹ Quentin Grosset, *Jerk*, Trois Couleurs, 14 oct. 2021

³⁰ BreAnna Bell, *Netflix TOP10*, Variety, 27 sept. 2022

³¹ Quentin Grosset, *Regarder la violence*, entretien croisé entre Gisèle Vienne et Vincent Le Port, Trois Couleurs, 18 mars 2022

meilleure des stratégies laissée à la fiction pour déconstruire ces cultures de la virilité, consiste à reproduire à l'exactitude l'exercice du comportement violent ou d'en proposer une vision autre. Plus surprenante, sans doute. Car ces liaisons entre homosexualité et virilité, c'est dans le porno que ça baigne, justement, avec ces canons de beauté « brute, authentique, naturel [...] corps musclés et poilus, aux cheveux courts³² »

« les discours de libération sexuelle dont les pornos gays sont l'un des supports présentent le désir gay comme une sexualité naturelle qui ferait exploser le carcan d'une répression hétérosexuelle artificielle [...] discours essentialiste qui tend à affirmer dans un même geste l'homosexualité et la virilité.³³ »

Quant à nos tueurs gay qui ont bon ton de pulluler dans le cinéma narratif où s'exerce son anomalie virile, ils ne flattent que la satisfaction d'une tradition qui leur a laissé longtemps la place sous condition de renvoyer l'aspect monstrueux de leur désir.

Toutefois, désirer ne nous expose-t-il jamais, ne serait-ce qu'une fraction de seconde, à un certain danger, la dépossession, la perte de contrôle, l'obsession d'un•e autre, et la tentation, même furtive, car insupportable, de disparaître à notre tour?

b - Une lecture symbolique

Lorsqu'il construit le personnage de Michel, Guiraudie articule ses caractéristiques autour de l'idée d'un super-jouisseur « consommateur de sexe [...] puissant, sûr de lui, sentimentalement froid, et quand il a joui de l'autre, il s'en débarrasse.³⁴ » Le consumérisme sexuel constitue une variation autour de la thématique plus large du désir, et qui la rend dans un sens, actuelle. Il commence là où « le désir et l'amitié sont scindés. Michel ne veut pas dormir avec Franck - il veut seulement baiser. Franck ne veut pas dormir avec Henri - il voudrait dormir avec celui à qui il fait l'amour.³⁵ » Derrière l'action

³² Florian Vörös, *Désirer comme un homme*, p. 104

³³ Florian Vörös, *Désirer comme un homme*, p. 112

³⁴ Olivier Père, Entretien avec Alain Guiraudie, Le blog d'Olivier Père, 11 juin 2013

³⁵ Olivier Cheval, *Voici venu le temps d'aimer*, Fixxion, décembre 2016

criminelle donc, il y a l'image, traitée avec emphase, de celui (ou celle, Guiraudie [s']inclut dans la communauté humaine³⁶ ») qui dès « qu'il ne désire plus, se débarrasse de sa proie.³⁷ » Par l'usage de la symbolique criminelle, le cinéaste veut ainsi traduire une idée libérale de la sexualité. Là où l'idée déploie sa force, c'est qu'elle agit dans le cadre d'un lieu communautaire qui se heurte aux limites de l'utopie qu'il façonne. L'équation de ces éléments narratifs, au fondement-même du dispositif narratif, est productrice d'un discours qui s'évalue de façon plus subtile, comme en sous-texte. Tous ces hommes, dans le fond, à l'exception peut-être de la brochette de naturistes bronzant tranquille, dont Guiraudie fait lui-même partie du casting, sont seuls. Jouissent seuls. Aucun ne semble échapper, consciemment ou non, indirectement ou non, à la comédie du consumérisme qui se profile là, interrogeant même la notion de liberté. C'est la trajectoire du voyeur, encore lui, le personnage comique par excellence, qui incarne bien cette contamination du libéralisme dans le désir. Lui qui ne bande jamais mais passe son temps à se tripoter devant les couples éphémères en action dans les buissons, insiste à plusieurs reprises pour obtenir une interaction avec Franck. Il la voulait, sa queue, et finalement, il l'a. Et si tôt qu'elle a joui dans sa bouche, voilà que le voyeur (qui n'en est plus un, car il « a quitté le hors-champ du matage pour le plein cadre de l'action³⁸ ») se lève et fidèle à sa bonhomie peinture nature lâche: bon allez faut que j'y aille. Le rapport sexuel est moins un partage de sensations qu'un temps de transaction. Ce qui mènera l'ensemble des cruisers de la plage à ne pas s'inquiéter outre-mesure de la disparition du noyé, rendant la tâche de l'inspecteur complexe, son identification, tardive, targuant d'un commentaire à la fois lapidaire et plein de compassion les potentiels témoins de la scène de crime: - *vous avez une drôle façon de vous aimer.*

À nouveau, l'élément topographique du lac a le pouvoir à lui tout seul de convoquer immédiatement un imaginaire morbide, tant il peuple les films noirs nord-américains (*Leave her to Heaven*, John M. Stahl, 1945 pour ne citer que lui), d'horreur (*Creature from the black Lagoon*, Jack Arnold, 1954), ou d'obscurité (*Un Lac*, Philippe Grandrieux, 2008.) C'est sans doute parce qu'à l'inverse de la mer et de l'océan, il paraît être un territoire maîtrisable, calme, qu'il règne au centre de la géographie du vice. S'il cache bien son jeu, c'est pour mieux surprendre ses futur·e·s mort·e·s par noyade ou engloutissement.

³⁶ ibid

³⁷ ibid

³⁸ ibid

Dans la perspective psychanalytique propre à la lecture que l'on fait du conte de fée, le crime peut être ainsi perçu dans une symbolique autre. Dans le monde inconscient de Franck, le crime vient en effet répondre favorablement à son fantasme de relation avec Michel, sinon d'exclusivité. En effet, Franck élimine tous ceux qui font obstacle à la possibilité de leur amour. D'abord, le premier amant que Franck contemple disparaître dans le lac dans un fascinant plan-séquence, pour insister sur la vraisemblance de l'assassinat tout comme pour laisser le temps de raconter que quelque chose d'important se joue au fond de lui, à ce moment. Une réjouissance potentielle le traverse. Une curiosité malsaine. Un peu comme si Thanatos avait écouté ses prières et qu'enfin, l'autoroute direction Michel était dégagée. Bien qu'on puisse théoriser sur le fait qu'il n'y a pas cru, à l'assassinat, puisque « tout contredit l'évidence du meurtre, [...] l'éloignement, la pénombre, l'impression d'un jeu innocent, le bruit serein d'une fin d'après-midi d'été où rien de grave ne peut arriver³⁹ », le silence de Franck devant l'inspecteur est pour sûr le symptôme de son envoûtement. Puisque s'il le balance, il est cuit. Plus de Michel. N'est-ce d'ailleurs pas la raison pour laquelle, plus tard, lorsque l'objet de son désir s'acharne sauvagement sur son ami Henri qui avait exprimé sa jalousie à demi-mots, un autre rival donc, puis sur l'inspecteur qui les condamnait moralement, n'est-ce pas un amour fou et inavouable qui ne le fait pas reculer dans la forêt sombre, à l'orée de la nuit et alors que le film se termine, bêlant son nom, Michel, Michel. Il est prêt à le suivre. Puisque la voie est libre, enfin. Plus de concurrence, plus d'obscurité. Franck le croit, ils vont pouvoir s'aimer.

³⁹ Olivier Cheval, *Voici venu le temps d'aimer*, Fixxion, décembre 2016



Liberté de ton dans un contexte de financement institutionnel?

Derrière son intention de montrer le sexe comme faisant partie de la vie, et tel qu'il est, Alain Guiraudie a dû faire face à de nombreux obstacles durant la course au financement. Jugé trop « pédé et à destination des pédés », quand l'auteur défendait *L'Inconnu du lac* comme un film sur le genre humain, l'oeuvre a finalement vu le jour et décroché une sélection au festival de Cannes dans la sélection Un Certain Regard, ce qui lui a valu la postérité et permis à Alain Guiraudie d'entrer dans une nouvelle cour. Si la liberté de ton de Guiraudie n'a que faire de la réception de son travail, il n'empêche que sa diffusion a été permise par la commission de censure du C.N.C. avec une interdiction aux mineurs de moins de 16 ans. Compte tenu d'un contexte que nous allons voir relativement hostile à la représentation de l'homosexualité masculine, comment Alain Guiraudie et la société de production qui l'a financé - Les Films du Worso - ont-ils négocié avec les pouvoirs publics, et en quoi ces mêmes pouvoirs publics ont-ils pu influencer la vision de la sexualité telle qu'elle est délivrée dans le film?

a) De la niche au mainstream

Le sous-titre volontairement provocateur jauge une préoccupation ancienne et actuelle, constamment débattue parmi les théoricien•ne•s et artistes interrogeant l'identité queer, son rapport à la culture et à la fabrication des récits: l'absorption de la niche queer par le *mainstream* trahit-il le caractère punk, révolutionnaire, des contre-cultures? Par exemple, à Sundance s'est tenu en 1992, année durant laquelle l'épidémie du sida ravageait, un symposium composé par des artistes et auteurs nord-américain•es - *Le Barbed Wire Kisses* avec Gregg Araki, Todd Haynes, Derek Jarman, Isaac Julien, Tom Kalin, Jennie Livingston, Marlon Riggs, Sadie Benning, Lisa Kennedy. Tant de personnalités qui tentaient de poser des principes constitutifs d'un cinéma queer, ou tout du moins, d'une pensée queer, afin de comprendre ce que venir de la marge pouvait dire sur et raconter d'un monde façonné par une classe dominante blanche, masculine, et hétérosexuelle. De quelle nature est ce point de vue *queer*, traditionnellement révolutionnaire en terme de contenu et de forme - et d'ailleurs l'est-il toujours? Todd Haynes, qui venait juste de réaliser *Poison*, s'exprime à l'occasion de cette conférence: « L'hétérosexualité s'érige en quelque sorte comme à la fois l'origine et le principe organisateur de toutes les sexualités, et en même temps elle s'affiche, se représente si compulsivement, s'impose tout le temps à

travers ses images, comme si elle risquait quelque chose. Et évidemment, l'homosexualité a un réel pouvoir pour perturber tout cela. Quant à la question de faire rentrer l'homosexualité dans le mainstream, je dirais qu'il ne faut jamais oublier ce pouvoir disruptif qu'il représente.⁴⁰»

Pour en revenir à Guiraudie, relativisons, on ne peut pas franchement qualifier son succès de *mainstream* - ce commentaire pré-cité interroge davantage des *Dahmer* et compagnie - mais la notion de disruption au coeur de la réflexion de Todd Haynes mérite qu'on s'y attarde. Parce que le cinéaste au coeur de notre étude est sorti de la marge pour recevoir les grandes récompenses qu'on lui connaît. Toutefois, le financement de ses films ne se fait pas fait dans la douceur - enfin, le financement d'un film est toujours, quelque part une bataille. Mais tout de même, *L'Inconnu du Lac* s'est monté avec un budget de 850.000 EUR. contre 1,5 millions d'EUR pour son précédent projet - *Le Roi de l'Évasion*⁴¹. Alejandro Arenas, producteur aux films du Worso, explique que la représentation explicite et frontale de la sexualité pose la question de la diffusion et segmente d'emblée le public, ce qui a un impact sur son financement, auprès notamment des guichets privés dirigés par une stratégie de rentabilité⁴². Moins de public, moins de retours sur investissement donc. Pour revenir à notre interrogation, dans quelle mesure le traitement réservé par Guiraudie à l'homosexualité, donc à une question traditionnellement venue de la marge, a-t-il spécifiquement participé au blocage des budgets? Comment savoir. En tous les cas, Arenas décrit Guiraudie comme un artiste qui ne fait pas de compromis et a réalisé son film à partir du même scénario qui a servi laborieusement au financement - dans les règles de l'art donc, tous les plans y étaient décrits y compris les sexes en érection et les éjaculations. À l'inverse, le producteur nous parle d'une conscience très haute de Guiraudie à l'écriture de son film, conscience que les budgets seraient moindres au regard de ses désirs de mise en scène, et donc adaptation de la dramaturgie à cette réalité économique. On parle de classicisme quand il y a respect de la règle des unités - lieu unique, temps unique, action unique. Dans le cas de *L'inconnu du Lac*, deux unités sur trois sont au moins « respectées » - lieu et action. Mais impossible de ne pas penser la forme en fonction de son économie. Concrètement, un lieu unique, moins de personnages, peu de costume, a un coût moindre et favorise donc les chances au film de se faire et vite. Donc pour se faire vite,

⁴⁰ Todd Haynes, *Barbed Wire Kisses*, conférence durant l'édition du festival de Sundance 1992

⁴¹ Isabelle Regnier, Entretien avec Sylvie Pialat, *Le Monde*, 18 mai 2013

⁴² Antoine Scalese, Entretien avec Alejandro Arenas, 20 nov. 2023

on part sur une équipe minimaliste et notamment à la lumière, on se passe d'électricité et de machinerie. La liste de Claire Mathon pour l'exécution de la photographie est toute petite, miroirs, réflecteurs, et pour les séquences de nuit, torches sur batterie pour reproduire les phares de la voiture. On dompte le soleil qui devient la contrainte majeure et pour appréhender la durée de la prise de vue, Mathon photographie le décor au préalable avec l'appli Sun Seeker, comme ça, elle sait plus ou moins précisément la position du soleil, comment diffuser sa lumière, quand est-ce qu'il faut reproduire le ramage des arbres pour les raccords d'ombre. Une fabrication qui casse les codes de l'économie du long-métrage, dans l'ensemble.

Quant à l'homosexualité et à son pouvoir disruptif, bien que Guiraudie soit davantage dans la rigueur formaliste que dans la radicalité thématique (on l'a vu: traitement ambigu du stigma lié à la criminalité et dans une certaine mesure, à la déviance avec l'érotisation des relations père-fils), il peut se targuer d'avoir commis le geste punk par excellence en faisant éjaculer un comédien sur les écrans du festival de Cannes réputés les plus beaux du monde. De parler avec une forte conscience de classe (moins qu'une conscience de la race) en amenant ses gueux à courtiser les sommets. Mû par une croyance, celle « de mêler la trivialité du sexe à la noblesse de la passion [...] de sortir le sexe de la pornographie et le reconnecter avec du récit, avec de l'histoire [...] car les dernières grosses ellipses qui existent au cinéma, c'est quand même le sexe. Une chute dans un ravin, un coup de couteau, ça va. Il ne reste plus que le sexe.⁴³ »

b) Homosexualité, visas d'exploitations, et homophobie institutionnelle

Donc, en amont du film, quelque chose dans la nature même du projet, de son lien aux rapports sexuels qu'il s'apprête à montrer, se pense en amont de la production. Que raconte sa réception? À partir de données ou d'anecdotes factuelles, et en prenant *L'Inconnu du Lac* pour cas d'étude, donc en nous situant sur l'année 2013, nous sommes en mesure d'interpréter les relations qu'entretiennent la sexualité et les institutions, pour éclairer ce que Guiraudie signifie lorsqu'il parle « d'ellipse » au sujet du sexe, et ce que Todd Haynes appelle à l'art queer de la disruption. Les points d'observation pour répondre à cette question se font au regard de deux critères de validation que sont la censure et la

⁴³ Quentin Mével, Entretien avec Alain Guiraudie, Blog Mediapart, 14 juin 2013

récompense.

Avant sa sortie en salle, en France, tout film est passé au crible d'une commission de classification déterminant son visa d'exploitation auprès d'une certaine catégorie de population répartie au regard de sa tranche d'âge - interdiction aux moins de 12 ans, de 16 ans, de 18 ans. Cette commission, dont la présidence est décrétée par un mandat de trois ans renouvelable deux fois, est composée de professionnel·le·s de l'industrie, des représentant·e·s d'administrations ministérielles (justice, intérieur, famille), des expert·e·s médecins-psychiatres, et des jeunes de 18 à 25 ans ⁴⁴. La même année 2013 sortent *La Vie d'Adèle* et *L'Inconnu du Lac*, passés donc au crible de la même commission. Le sort de leur exploitation, en revanche, dépend d'un visa différent. Pour le premier, l'interdiction s'établit aux mineurs de moins de 12 ans avec avertissement tandis que pour le second, une interdiction aux moins de 16 ans, soit la catégorie de censure généralement donnée au cinéma d'horreur. Le commentaire argumentant la décision de la commission mérite qu'on s'y arrête. À propos de *La Vie d'Adèle*, on dit que « ce film dont le propos est de raconter une belle histoire d'amour entre deux femmes comporte plusieurs scènes de sexe réalistes qui sont de nature à choquer les plus jeunes. » Concernant *L'Inconnu*, on parle de « ce film, dont le sujet est consacré à un lieu de rencontres homosexuelles, comporte des scènes de sexe non simulées, ce qui justifie, en conséquence, une interdiction aux mineurs de moins de seize ans. » Donc ce qui oppose l'un et l'autre des deux films du point de vue de la commission de classification alors présidée par Jean-François Mary est:

- 1/ le sujet amoureux de *La Vie d'Adèle* qui serait lui absent de *L'Inconnu*.
- 2/ le réalisme des scènes de sexe vs la non simulation des scènes de sexe.

Sur le premier point, ma démonstration vient de montrer, argumentant avec la parole de son auteur, comment le sujet de l'amour était sous-jacente à *L'Inconnu du Lac* et comment le récit de la sexualité que Guiraudie en fait ne tiendrait pas sans cette parabole amoureuse. Quant au second, même si l'on peut prêter aux scènes de sexe de *La Vie d'Adèle* un caractère sensuel, quoique discutable, Léa Seydoux, une des actrices principales du film confiait il y a encore pas si longtemps aux journalistes de Première, « ce que vous voyez dans *La Vie d'Adèle*, on l'a vraiment fait.⁴⁵ » Le réalisme de Kechiche passe tout aussi

⁴⁴ Pierre Monastier, Commission de classification des films : interdiction citoyenne ou comité de censure ?, Profession Spectacle, 24 janvier 2019

⁴⁵ Sylvestre Picard, Entretien avec Léa Seydoux, Première, 23 mai 2023

bien par le choix de la non-simulation attribuée à Guiraudie (qui a d'ailleurs lui, travaillé avec des doublures). Face à de tels choix de segmentation de public, difficile de s'empêcher de voir un traitement différent réservé à l'homosexualité masculine qu'à l'homosexualité féminine, traitement qui, ça n'est qu'une théorie, une intuition, pourrait se comprendre sous le prisme d'un regard sur le cinéma trop influencé par le *male gaze* dominant les règles du jeu et qui viendrait rendre plus acceptables, car plus séduisante, la vision de deux corps féminins pris dans une interaction érotique, car enfermée dans un fantasme masculin.

Bon. Les preuves d'une supposée homophobie de la commission sont ici théoriques. Mais quand même, quand on pense à ce qui s'est passé à Saint-Cloud et à Versailles lors de la sortie du film, ça tient plutôt debout. Si les cas de censure à titre personnel me révoltent, ils se retournent parfois contre leurs auteurs dans des sortes de happy-end non désirées et c'est exactement ce qui se passa lorsque les mairies des deux villes mentionnées ci-dessus prirent la décision de retirer les affiches accrochées dans leur rue à l'occasion de la promotion du film. La raison - encore la mise en scène de rapports entre hommes. Parce que le premier plan de la magnifique affiche illustrée par Tom de Pékin représente un baiser entre deux hommes et dans son arrière-plan peuplé par les cruisers, circulant sur le rivage du lac, une fellation minuscule et stylisée est montrée. Deux détails qui malgré leur exécution naïve et stylisée, fidèle au style de l'artiste, ne passent pas. 2013, année du débat autour du mariage pour tous dont le bastion principal de l'opposition siégeait à Versailles. La presse s'empare de l'affaire. Guiraudie est interrogé et même s'il y voit de l'homophobie ordinaire et « plus si latente que ça.⁴⁶ » En tous les cas, le bruit enfla tellement que comme tout bon scandale, l'effet de bouche à oreille, puissant outil de communication pour la niche art et d'essai, fait son travail et les entrées bondissent au-delà des chiffres attendus. L'année 2013 passe et l'Académie des Césars se réunit au début de l'année suivante pour décerner ses grands prix. Parmi les grands favoris, évidemment, *La Vie d'Adèle* et *L'Inconnu du Lac* se retrouvent présente à presque chacune des catégories - une belle victoire pour la représentation queer dans l'espace du *mainstream*, ou de l'institution - huit au total pour *L'Inconnu*: meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur acteur dans un second rôle, meilleur espoir masculin (qui sera finalement le seul trophée remporté), meilleur scénario original, meilleure photographie, meilleur montage, meilleur son. Même destin pour *La Vie d'Adèle* et son unique statuette remportée (meilleur espoir féminin) pour huit nominations. Ironie du sort. Le film sacré de tous les honneurs ce soir-là - *Les*

⁴⁶ Carole Boinet, *L'Inconnu du lac* à Versailles et Saint-Cloud: de l'homophobie ordinaire, Les Inrockuptibles, 11 juin 2013

Garçons et Guillaume, à table ! avec cinq césars raconte l'histoire d'un homme - Guillaume, interprété par Gallienne lui-même - que le monde autour de lui pense être homosexuel, parce que lui-même doute de son genre, et finalement l'enjeu du film vise à lui faire prendre conscience qu'il ne l'est pas. Loin du punk revendiqué par Todd Haynes. On se dit, oui mais l'Académie de toute façon, c'est poussiéreux, c'est ringard. Oui mais *Guillaume* commet l'exploit de cumuler les deux prix - meilleur film et meilleur premier film. Dernier film distingué de la sorte, *Les Nuits Fauves* de Cyril Collard dont l'aura fit à l'époque de sa sortie nettement avancer les luttes queer et le cinéma. Peut-être que l'Académie a moins d'importance que certains grands festivals mais tout de même, elle reste le symptôme de ce qu'un pouvoir institutionnel raconte d'une société et en ce sens, on comprend bien par là que l'expérience cinématographique de l'homosexualité reste soumise à la menace conservatrice.



Cet examen aura mis en lumière la capacité du langage cinématographique à créer une pluralité de sens lorsqu'on fait s'exprimer un sujet à travers lui. À partir d'un événement aussi intime et trivial qu'un rapport sexuel, mille discours peuvent se construire et autant il est fascinant d'étudier le soin qu'un•e cinéaste met à traduire les idées qu'il s'en fait à travers ses plans, autant ne faut-il pas perdre de vue la part de magie qui opère lorsque ceux-ci prennent vie. Ce qui fait qu'une dizaine, une cinquantaine, une centaine de personnes ensemble se mettent d'accord, se comprennent, et au gré des contraintes, érigent ces monuments sensibles. En somme, tout ce qui ne saurait pas objectivement s'expliquer, bien qu'on en connaisse les paramètres de fabrication avec exactitude. Car mettre la lumière sur ces réalités du sexe que la vie en société arrive toujours à taire, ou à biaiser, est par excellence, un geste de subjectivité dont certains des aspects échappent par ailleurs toujours un peu à son initiateur•ice. Il en va de même pour leur conséquence. Ces sujets sont tellement sulfureux, pas uniquement par le plaisir (dans le meilleur des cas) auxquels ils se réfèrent, mais aussi parce qu'ils sont le nerf de la guerre de tant de débats esthétiques, philosophiques, et moraux, qu'il est extrêmement difficile de les apprécier en dehors du prisme de son vécu. Ce qui les rend donc tout à fait passionnants. Guiraudie n'est pas un artiste provocateur, tant il s'exprime avec passion, simplicité, franchise et sans compromis aucun ne drague l'inconscient collectif. Ce que je garde de lui, c'est ce coin de mon regard qui s'est élargi face à *L'Inconnu*. Aussi ces lignes puissent-elles en jauger les conséquences qui dix ans plus tard m'animent encore.

SOURCES

Filmographie

Cruising, 1980, Friedkin William
Les héros sont immortels, 1990, Guiraudie Alain
Ce vieux rêve qui bouge, 2001, Guiraudie Alain
L'Inconnu du lac, 2013, Guiraudie Alain
Rester Vertical, 2016, Guiraudie Alain
Viens, je t'emmène, 2022, Guiraudie Alain
Monster: The Jeffrey Dahmer story, 2022, Murphy Ryan, Brennan Ian
Goodbye Dragon Inn, 2003, Tsai Ming-Liang
Jerk, 2021, Vienne Gisèle

Ouvrages

Oh, les beaux jours, Beckett Samuel, éd. de minuit, 1963
Histoire du Moyen Âge, Minois Georges, éd. Perrin, 2016
Phèdre, Racine Jean, éd. Gallimard, 2015 (d'après le texte original de 1677)
Désirer comme un homme, Vöros Florian, éd. La Découverte, 2020
Hard Core, Williams Linda, éd. California Press, 1989

Articles en ligne

FIXXION: <https://journals.openedition.org/fixxion/8216#ftn1>

LE BLOG D'OLIVIER PÈRE: <https://www.arte.tv/sites/olivierpere/2013/06/11/linconnu-du-lac-entretien-avec-alain-guiraudie/>

LE CLUB DE MEDIAPART: <https://blogs.mediapart.fr/quentin-mevel/blog/140613/linconnu-du-lac-dalain-guiraudie-rencontre-avec-le-cineaste>

LE MONDE: https://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2013/05/23/une-manifestation-contre-les-conditions-de-tournage-de-la-vie-d-adele_3416426_766360.html

https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/04/cinema-le-grand-age-d-or_3442457_3246.html

https://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2013/05/18/sylvie-pialat-je-suis-la-seule-a-avoir-produit-deux-guiraudie-d-affilee_3313997_766360.html

LES INROCKUPTIBLES: <https://www.lesinrocks.com/cinema/histoire-de-faux-culs-1757-30-07-2013/>

<https://www.lesinrocks.com/cinema/laffiche-de-linconnu-du-lac-bannier-de-saint-cloud-et-versailles-117837-11-06-2013/>

MOUVEMENT: <https://www.mouvement.net/alain-guiraudie>

SUNDANCE ARCHIVES: <https://www.sundance.org/blogs/new-queer-cinema-anniversary-panel/>

TROIS COULEURS: <https://www.troiscouleurs.fr/article/entretien-croise-gisele-vienne-vincent-le-port>

<https://www.troiscouleurs.fr/article/fifib-gisele-vienne-jerk>

PREMIERE: <https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Lea-Seydoux-Ce-que-vous-voyez-dans-La-Vie-dAdele-on-la-vraiment-fait>

PROFESSION SPECTACLE: <https://www.profession-spectacle.com/commission-de-classification-des-films-interdiction-citoyenne-ou-comite-de-censure/>

TELERAMA: <https://www.telerama.fr/cinema/alain-guiraudie-l-inconnu-du-lac-arrive-a-etre-vu-au-dela-de-ce-qui-pourrait-choquer.98871.php>

<https://www.telerama.fr/cinema/films/viens-je-t-emmene-1-194809574.php>

TROU NOIR: <https://trounoir.org/?Un-trou-de-souris-Divagations-sur-le-liberalisme-avec-et-sans-Guillaume-Dustan>

VARIETY: <https://variety.com/2022/tv/news/jeffrey-dahmer-series-monster-no-1-196-million-hours-viewed-1235385409/>

Liens vidéos

CORRESPONDANCES DE MANOSQUE: https://www.youtube.com/watch?v=-x9fIQEZtiY&ab_channel=librairiemollat

JOURNÉES DE SOLEURE: <https://www.solothurnerfilmtage.ch/fr/magazine/58/discussions-58>

RENCONTRES CONFINÉES: https://www.youtube.com/watch?v=q9F5nM3M5Qg&t=6079s&ab_channel=Ecolenationalesup%C3%A9rieureLouis-Lumi%C3%A8re

Entretien avec Alejandro Arenas - producteur aux Films du Worso - 20 novembre 2023

Quelles particularités a rencontré le financement d'un film tel que L'inconnu du lac?

Du côté des financements publics, moins difficile car les institutions défendent un projet culturel sans réfléchir à la rentabilité. Le regard porte moins sur le rendu commercial que le rendu artistique. **Du côté des financements privés** cependant on est dans une logique de rentabilité donc la sexualité implique une segmentation du public. Le film sera moins vu, donc moins exploité et moins diffusé par la suite. Il rentre dans une niche du fait du visa d'exploitation plafonné. Donc au final, Canal + n'a pas pré-acheté le film. Il l'a acheté après, une fois le film terminé donc a mis moins d'argent dessus. Le choix s'est porté sur le film et son succès, pas sur le scénario au stade préliminaire de la production. Arte a dit non dans un premier temps et oui dans un second temps.

Est-ce que le scénario pour faire financer le film est le même que celui au tournage ? Par exemple: les scènes de sexe dans le détail, les gros plans sur les sexes en érection, l'éjaculation...

Oui tel quel - Guiraudie ne s'est pas trahi, sans adoucir. Pacte esthétique du film est tel qu'il l'est vendu pour les commissions et qu'il est défendu dans les notes d'intention justement parce qu'à la lecture du scénario les premières questions que se posent les distributeurs (Les films du Losange, dans le cas de *L'Inconnu du lac*) sont qu'est-ce qu'on va voir? comment ça va être fabriqué? combien de scènes de sexe? etc. au moment de poser le MG (minimum garanti): le tout dans une logique d'ouvrir au maximum le public. Bizarrement, la société a une tolérance plus grande à la violence, qu'à la sexualité explicite.

Qu'est-ce qui fait qu'Arte a changé d'avis ?

Probablement le changement de direction aux acquisitions. 1) Michel Reilhac n'a pas pris le film en pré-achat (soit avant que le film n'existe dans sa forme finale) 2) Olivier Père, succède à Reilhac le 1^{er} novembre 2012, un soutien d'Alain Guiraudie dont il programme le travail depuis longtemps. Il injecte de l'argent lorsque le film est en phase de post-production depuis l'enveloppe « achat » (ce qui est un cas assez exceptionnel étant donné que cette enveloppe est dédiée traditionnellement aux films avant tournage) - ce qui a permis de rehausser les salaires rétrospectivement.

Est-ce que tu sais quels choix ont dû être fait en fonction des contraintes financières? Dans quelle mesure l'économie attribuée au film a façonné sa forme ? influencé sa direction artistique ?

L'équipe pour sûr a été plus réduite avec par exemple une 1^{re} assistante qui était également scripte. Un costumier qui avait peu de travail, de fait (rires). Une des particularités de *L'Inconnu du lac* est qu'il a été écrit au moment où Les films du Worso développaient un autre projet de Guiraudie. Un film plus ambitieux et plus long au développement. Mais comme Guiraudie était pressé de tourner il a écrit *L'Inconnu* au regard de contraintes économiques légères - un décor unique, peu de

personnages etc. tout un système pensé pour coûter peu (moins d'un million) et lui assurer, finalement une liberté de ton par la suite. Ça fait partie de sa réflexion.

Comment se mesurer à la censure, vis-à-vis des attendus liés à l'homosexualité par exemple?

Fun fact. *L'Inconnu du lac* sort la même année que *La vie d'Adèle* à Cannes. Les deux films sont les grands vainqueurs (Prix de la mise en scène à Un Certain Regard pour Guiraudie, Palme d'Or pour Kechiche). Fatalement, les deux films se retrouvent aux Césars nominés dans quasiment toutes les catégories, mais c'est le film de Guillaume Gallienne - *Guillaume et les garçons à table* - qui a tout raflé. Ce film, c'est comme un « faux-film d'homosexuel » dans la mesure où le récit tient sur le doute personnel auquel se confronte le personnage principal au sujet de son homosexualité pour que finalement - happy end - il se rende compte que non. Aux yeux de l'Académie, c'est la pensée mainstream qui triomphe.

Même si la censure semble plus clémente avec La Vie d'Adèle (interdiction aux moins de 12 ans) que pour L'inconnu du lac (interdiction aux moins de 16 ans). Comment expliquer cela ? Le male gaze ?

Peut-être. Peut-être aussi que *La vie d'Adèle* a une forme moins radicale. Et que *L'Inconnu* contient un élément criminel (avec détails explicites, le sang qui gicle du cou) peut être un élément supplémentaire pour motiver la censure. Certaines images peuvent être des arguments permettant de jouer avec la juridiction, et dans certains cas, motiver tel ou tel effet de censure. Mais attention, dans le cas de *L'Inconnu du Lac*, la censure a été aussi heureuse. Par exemple, lorsque la mairie de Versailles décide de retirer les trois affiches du film (dessinées dans un style naïf et non explicite par Tom de Pékin), en voulant taire le sujet, leur geste s'est retournée contre elle, la presse s'est emparée de l'affaire, le buzz était énorme, et finalement, un coup de projecteur a été mis sur le film. Donc dans un sens, cette censure s'est retournée contre le censeur et a bénéficié au devenir du film.

Globalement est-ce que l'inconnu du lac a eu un impact sur la manière de produire des films au sujet similaire ?

Oui (immédiat, en dit long sur la certitude). Toujours dans cette perspective de dépasser le sujet de sa « niche queer » et le faire entrer dans la case mainstream. Pendant des années, une tradition de cinéma queer a été produite comme du contenu adressé à cette communauté. Un film comme *L'Inconnu du lac* élargit l'horizon de la niche. Son influence a été notable sur pas mal de cinéastes, pour preuve, la mention de son nom sur les dossiers de production qui circulent dans les marchés de production.