

Alain Guiraudie
Éros rencontre Thanatos

Gérard Grugeau

Numéro 196, septembre 2020

Sexe | Pour un cinéma subversif

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/94248ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grugeau, G. (2020). Alain Guiraudie : Éros rencontre Thanatos. *24 images*, (196), 44–49.



Alain Guiraudie

Éros rencontre Thanatos

PAR GÉRARD GRUGEAU



↑
L'inconnu du lac (2013)

**Dans les films
d'Alain Guiraudie,
le sexe est l'aiguillon
du récit, son pôle
magnétique, mais avec
le temps, les ombres
ont pris possession
du jardin d'Éros.**

On sait depuis *Ce vieux rêve qui bouge* (2001) que le cinéma de l'Occitanien Alain Guiraudie carbure au désir et à la charge érotique. Avec le recul, la trilogie composée du *Roi de l'évasion* (2009), *L'inconnu du lac* (2013) et *Rester vertical* (2016) apparaît comme une odyssée allant crescendo dans la représentation du désir et de ses outrances, une sorte de voyage transgressif au gré duquel la sexualité joue les agents de désordre au sein d'une société qui frappe d'interdits. Le plaisir des corps, tous âges et physiques confondus, y est célébré sans détour, la quête de la volupté obéissant aux injonctions d'un petit théâtre intime où interagissent pulsions de vie et de mort. De fait, après la parenthèse enjouée, presque enfantine, du *Roi de l'évasion* qui se clôt sur le repli partouillard d'un plaisir sans limites, la vie et le cinéma se prêtent aujourd'hui à tous les dangers. Sans doute l'expression de la nouvelle maturité d'un auteur désormais soucieux de se colleter avec le monde sans en fuir la violence. À l'image de ses personnages qui ne cessent de se déplacer, mus par les fantasmes qui les assaillent.

LES FANTAISIES DU CONTE

Chez Guiraudie, le sexe envahit l'écran avec toute sa fougue dionysiaque et retravaille le réel. Cette réinvention passe par le conte et ses chemins de traverse, comme la route de campagne de *Rester vertical* que Léo emprunte volontiers avant que le récit ne bifurque. Bien sûr, le conte a ses fantaisies, joyeuses ou inquiétantes : une racine aphrodisiaque (la « dourougne ») qui fouette, au bois dormant, la libido des hommes en quête de rencontres furtives (*Le roi de l'évasion*), un poisson mystérieux et menaçant (le silure) qui, telle une abstraction phallique, semble hanter le fond du lac au bord duquel une faune homosexuelle se livre à ses multiples ébats (*L'inconnu du lac*). Pour le cinéaste, l'entreprise sexuelle procède d'une logique de l'appétence qui semble se heurter à l'impossible assouvissement du désir. Ancrés dans la culture gay, les films multiplient les lieux de drague à ciel ouvert. Les haltes routières du *Roi de l'évasion* préfigurent ainsi le parking de *L'inconnu du lac*, parking qui, en devenant l'épicentre d'une chorégraphie du désir aussi enivrante que tragique, constituera l'élément itératif d'une mise en scène infaillible. Lieu de convergence, le parking ouvre et ferme les séquences comme un passage obligé renvoyant à un éternel « retour du même » : celui d'une quête insatiable du plaisir à la faveur de rituels intimes où le sexe des hommes gonflé d'appétit irradie dans la relation des êtres aux éléments naturels qui nous parviennent dans leurs miroitements infinis. Ici, dans le jardin d'Éros, la nudité des hommes exacerbe le désir qui se repaît de l'exaltation de la chair, de l'obscénité du sexe, alors que les corps dans la fulgurance de l'étreinte s'abandonnent à une lubricité à la fois voluptueuse et inquiète. Inquiète car, alentour, rôde un tueur en série, le grand méchant loup du conte, celui qui précipitera la jouissance solaire dans les couleurs de la nuit. Le loup, le vrai, celui qui hante le causse, égorgeant les moutons le soir venu, se retrouvera, lui, au cœur de *Rester vertical*. Dans un premier temps, il scellera la rencontre du héros et de la bergère, avant de devenir l'incarnation des démons intérieurs du personnage masculin, son double menaçant dont il devra dompter les zones sombres pour devenir un meilleur humain.

LA FLUIDITÉ DE GENRE

Pour le cinéaste, la réinvention du réel passe aussi par le brouillage des identités de genre. Dans tous les films, le cinéma parle avant tout la langue de la chair ; le sexe y circule souverain, cherchant à jouir sans entraves. *Le roi de l'évasion* suit un homosexuel au mitan de sa vie qui succombe aux charmes d'une mineure et fuit avec elle par monts et par vaux avant de retrouver l'hédonisme anarchiste du plaisir entre hommes. Pas d'équivoque par contre chez Franck dans *L'inconnu du lac* : c'est l'envie des hommes qui y est dévorante, compulsive, mais dans cette quête taraudante, le protagoniste s'avérera bientôt habité d'un désir mortifère dont seront victimes Henri, un divorcé esseulé en quête de l'amour pérenne, fusse-t-il masculin, et un commissaire bienveillant, curieux du milieu qu'il découvre. Le film donne principalement à voir et ressentir la passion

Au fil du temps, le mythe s'est emparé des films qui ont gagné en amplitude, multipliant les points de vue et embrassant plus largement la vie.

entre Franck et Michel, l'inconnu séduisant rencontré dans l'incandescence du jour. Sensible aux ébats qu'elle enregistre sans faux-fuyants, la mise en scène éprouve l'expérience du désir, elle la rend palpable, mais aussi angoissante, primitive comme dans une tragédie grecque écrasée de soleil. Angoisse qui sera décuplée dans *Rester vertical* alors que Léo trouvera dans le sexe physique, tous genres mêlés, un chemin de connaissance arrimé au sacré. Sensible à l'actualité contemporaine, Alain Guiraudie revisite la différence entre les sexes et les fonctions assignées à chacun d'eux. Marie, la bergère, met au monde l'enfant de Léo, mais l'instinct maternel n'y est pas, renvoyant la maternité à une construction sociale. L'homme se retrouve donc à assumer, un temps, les rôles de mère et de père, une fois seul avec le bébé. Au préalable, la caméra se sera attardée sur le sexe de Marie, en écho au tableau de Gustave Courbet, *L'origine du monde*. Par un raccourci audacieux, le sexe offert au regard s'ouvrira bientôt pour laisser passer l'enfant né de la jouissance partagée de deux êtres. Cet instant saisissant que filme frontalement Guiraudie, faisant là le pont entre le plaisir de la chair et la douleur de l'enfantement, nous propulse dans l'énigme du sacré. Selon la cinéaste Catherine Breillat, le tableau de Courbet associé à la tête du bébé en forme de globe renvoie au « monde qui naît ». « Et le monde naît dans le sang et le gluant, une forme d'obscénité comme toutes les sécrétions corporelles. » C'est ce lien tellurique du corps au sacré que met de l'avant *Rester vertical*, lien que Léo, transcendant son genre, cherchera à s'approprier en prenant en



Le roi de l'évasion (2009)

→ L'inconnu du lac (2013)

→ Rester vertical (2016)



charge l'enfant. Errant entre différents points de chute, le personnage – qui est de fait un scénariste en quête de son propre récit – va alors prendre la mesure de ses désirs et de ses peurs, sans perdre de vue son appétence pour les hommes, que celle-ci se manifeste sous la forme d'un jeune homme au visage pasolinien ou d'un vieil homme au crépuscule de la vie. Et c'est ainsi qu'au bout du voyage, tel Joseph portant l'agneau dans ses bras, Léo pourra faire face au loup en restant vertical, le regard droit et assuré.

ÉROS ET THANATOS

Au fil du temps, le mythe s'est emparé des films qui ont gagné en amplitude, multipliant les points de vue et embrassant plus largement la vie. Si Guiraudie abolit les frontières entre les identités sexuelles, il cultive aussi le flou entre les registres cinématographiques. Au conte fantasque du *Roi de l'évasion* succèdent le thriller homoérotique hitchcockien de *L'inconnu du lac* et le road movie existentiel de *Rester vertical*, qui navigue entre réalisme et onirisme. Mais ouvrant sur les abysses du plaisir, les deux derniers récits sont ostensiblement travaillés par des courants souterrains où s'affrontent des pulsions rivales. Sans compter que dans *L'inconnu du lac*, la dimension sociale et politique du film pointe, selon les termes du cinéaste, « la véritable obscénité du temps présent » liée au collectif : « la mort des utopies amoureuses et de l'esprit libertaire » supplantés par une marchandisation des corps et une obligation à jouir inscrites dans la mouvance d'un capitalisme prédateur. Mais aucun jugement moral de la part d'un auteur généreux qui explore aujourd'hui l'expérience humaine dans ses dimensions les plus sombres en s'aventurant avec une nouvelle vigueur dans la forêt des mal-aimés. En phase avec un archaïsme des origines, le désir dans *L'inconnu du lac* se rapproche du monde des ombres pour étreindre la mort, au risque que la quête amoureuse ne mue en un rituel de meurtre. Comme dans *Orgie* de Pasolini où l'homme « suffoque du désir de se perdre », Michel (et Franck dans une moindre mesure) pourrait aussi s'exclamer : « Ma chair veut vraiment la mort ! Ma queue veut vraiment le sang¹ ! » La langue du corps ne distingue plus alors la mort de la vie, déchaînant des passions sans retenue. Dans *Rester vertical*, Éros rencontre aussi Thanatos. La gérontophilie, élément récurrent du cinéma de Guiraudie (et de son premier roman à forte connotation scatologique, *Ici commence la nuit*, 2014), s'invite à l'écran en la personne du vieux Marcel que Léo croise dans sa dérive désenchantée. Touché par le désir de l'homme d'en finir, il l'aidera à mourir lors d'une séquence de baise mémorable que le cinéaste filme avec une sorte de poésie triviale, associant dans un même plan la petite mort et la grande.

Corps masculins ou féminins, corps jeunes, corps vieillissants ou flétris : Alain Guiraudie aime assurément dépasser les fantasmes et les hiérarchies en tous genres. Chez lui, tout participe d'un panthéisme sexuel qui aime le regard jusque dans ses excès. Excès qu'un Nagisa Ōshima assumait pleinement lorsqu'il avançait qu'un metteur en scène voulait avant tout filmer l'être humain en train de mourir ou de copuler.

1. Catherine Breillat citant *Orgie* de Pier Paolo Pasolini, *Le livre du plaisir*, Édition^o 1, 1999, p. 230.