

## **Poétique de l'ellipse et phénomènes de répétition**

Par Pablo Cabeza-Macuso, Catalina Rodriguez, Chen Yanqing

*Rester vertical*, contrairement au précédent film de Guiraudie, n'a pas fait l'unanimité lors de sa sortie en salle. Grand succès critique, *L'Inconnu du lac* est le film qui a fait la renommée de son auteur. Fort de ce succès, Guiraudie pensera *Rester vertical* en totale opposition à *L'Inconnu du lac*<sup>1</sup>. Lorsque l'un se déroule dans un lieu unique, l'autre multiplie les espaces. Quand l'un présente une histoire centrée sur un personnage, l'autre multiplie les personnages secondaires et les impasses narratives. Quand l'un est associé explicitement à un genre, le thriller/film policier, l'autre est à la fois une comédie, un drame, un road-movie, un conte, etc. Et pour finir sur un aspect plus poétique, quand l'un est très rédigé, construit, maîtrisé en amont du tournage, l'autre est tout l'inverse<sup>2</sup>.

C'est cette profusion d'espaces, de lieux, de personnages et de quêtes qui nous a amené à questionner la construction narrative du film. Ce premier questionnement a mis au jour un élément fondamental du film : l'ellipse. L'ellipse, qui est un procédé d'écriture permettant d'éluder certains passages du récit à diverses fins, semble utilisée à contre-emploi dans le film. De plus, si Léo semble beaucoup voyager il ne cesse de revenir aux mêmes endroits et de rencontrer les mêmes personnes, puisque la maison de Marcel, la cabane de Mirande et la maison de Jean-Louis constituent des lieux récurrents dans le film. Le récit se construit alors par une utilisation fréquente de l'ellipse, mais qui au lieu de produire un mouvement vers l'avant, produit paradoxalement un étrange phénomène de répétition. Ce qui nous a amené à nous demander comment l'ellipse pouvait être utilisée comme source de répétition. Autrement dit, comment le film réussit-il à proposer une évolution narrative au travers d'un récit qui multiplie les répétitions ? Pour ce faire, nous nous pencherons dans un premier temps sur la construction narrative du film dans sa globalité en revenant sur les diverses pistes narratives que le film fait naître, développe ou avorte. Dans un second temps, nous constaterons que l'ellipse est au service d'un phénomène de répétition, et que cette répétition produit de la différence qui est constitutive des désirs changeants de Léo, tout en soulignant l'évolution des rapports entre les personnages.

---

1 Voir sur ce point l'entretien de Joachim Lepastier et de Vincent Malausa, « Chercher le loup. Entretien avec Alain Guiraudie », in *Cahiers du cinéma*, n°725, 2016.

2 *Ibid.*

# 1. Du scénario au film

## A. La pensée de l'ellipse

### MONTAGE FINAL DU FILM RESTER VERTICAL



### SCÉNARIO DU DOSSIER DE PRODUCTION AOÛT 2015



#### LIGNES NARRATIVES:

- METAFILMIQUE
- LOUP
- FAMILLE
- RECONFORT
- HOMOSEXUALITÉ
- ÉLLIPSE CRÉATIVE

On peut constater que la construction du récit du film *Rester vertical* a évolué depuis le scénario initial jusqu'au montage final. Nous n'avons pas inclus les ellipses fonctionnelles<sup>3</sup> ni les ellipses expressives<sup>4</sup> – inexistantes dans le film – dans ce schéma comparatif. Nous nous sommes alors focalisés sur les ellipses créatrices<sup>5</sup>, selon la terminologie de Gérard Genette. Il faut noter que cette tendance vers l'ellipse créatrice ne change pas du scénario au film, mais apparaît comme un choix artistique qui se répercute dans la structure du récit, l'intérêt principal étant de garder les temps forts. Le directeur artistique du film, Roy Genty, dira : « Nous avons décidé de faire seulement ce qu'on avait envie de voir et de réaliser, dépouillant le scénario de scènes qu'on n'avait pas envie de tourner<sup>6</sup>. » Chacune de ces scènes incarnera alors cette envie de réaliser l'essentiel, envie qui caractérisera aussi le personnage de Léo dont la poursuite du désir construira l'histoire.

De plus nous pouvons voir que ces ellipses apparaissent pour mettre en valeur des « scènes structurelles<sup>7</sup> » du film, en attirant et organisant autour d'elles les autres scènes. L'exemple le plus frappant est la scène du toucher du sexe de Marie et celle de l'accouchement, une violente ellipse créatrice de neuf mois qui n'apparaissait pas dans le scénario du dossier de production. Le remplacement de la scène qui suivait le plan de « l'Origine du monde » du scénario d'août 2015 par le rapprochement documentaire de l'accouchement crée une force d'attraction et d'opposition autour de l'ellipse.

---

3 L'ellipse fonctionnelle sert à masquer les actions qui n'apportent rien à la narration ou à la caractérisation des personnages, c'est un outil contre la redondance. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 286.

4 L'ellipse expressive ne garde que les moments secondaires en ne montrant pas les moments essentiels, afin de suggérer, de dramatiser. L'idée force est rendue plus expressive que si elle avait été filmée explicitement. *Ibid.*

5 L'ellipse créatrice permet de donner du rythme et de l'intérêt en ne gardant d'une action que des « temps forts » dont le rapprochement fait sens et force. *Ibid.*

6 Intervention de Roy Genty dans le cadre du cours de Master 2 : « Analyse économique et esthétique d'un long métrage », sous la direction de Vincent Deville, novembre-décembre 2018.

7 Dans la même intervention, Roy Genty parlera de quatre scènes structurelles du film : 1. Le toucher du sexe de Marie, 2. L'accouchement, 3. La mort de Marcel et 4. La mort des brebis.



Fig. 1

C'est aussi ce qu'on peut observer dans l'ellipse, qui lie la mort de Marcel et la scène de déambulation de Léo dans le Marais poitevin. De cette opposition naît un rythme qui fait en grande partie la particularité du film : il y a un montage d'attraction dont l'opposition travaille le contrepoint entre comédie et drame<sup>8</sup>. Comme la trajectoire de Léo, la structure du film est aussi guidée par le désir, ce qui donne cette sensation d'errance et de déambulation au sein de multiples lignes narratives « sans souci de cohérence des faits par rapport à la réalité<sup>9</sup> ».

#### B. Lignes narratives et cohérence interne du récit

Les plus grands changements entre le scénario et le film sont liés au personnage de Mirande et du *locus amoenus*<sup>10</sup> qui l'accompagne. Dans la construction du récit dans le dossier de production, cet endroit de confort et d'ambiance féérique intervient dès le début et multiplie ses occurrences par la suite, tandis que dans le montage final du film cette visite interviendra beaucoup plus tard et avec moins de fréquences. Une deuxième particularité de *Rester vertical* repose sur le fait qu'il n'y a pas d'intrigue principale mais seulement des intrigues secondaires qui s'entremêlent et se mélangent sans souci de cohérence, suivant les désirs du personnage.

---

8 Souligné comme une des consignes d'écriture auto-imposées par Guiraudie, selon les mots de Roy Genty lors de la même intervention.

9 Alain Guiraudie dans l'article « Alain Guiraudie, de la fin et des moyens d'y parvenir », Jean Marie Samocki, *in Débordements*, 24 août 2016.

10 Topique littéraire qui réfère à un lieu idéalisé de sécurité et de tranquillité.

Chaque ligne narrative appartient à un désir particulier. On peut voir dans le schéma présenté les chevauchements de ces lignes narratives qui s'additionnent et naissent des contrastes produits par l'ellipse. On a distingué cinq lignes narratives. La ligne « loup » qui met en action le film, avec Léo qui veut rencontrer un loup et y arrivera à la fin malgré l'immense détour narratif qui constitue le film. La ligne « famille » qui est liée à la rencontre de Léo et de Marie lors de sa recherche du loup, d'où le premier chevauchement des lignes narratives. La ligne « méta-filmique » est celle qui fait intervenir le producteur qui ponctue le récit avec ses injonctions à l'écriture. Il bloquera de plus momentanément l'avancée du récit lorsqu'il forcera Léo à écrire le scénario. Cette ligne permet aussi la rencontre entre Léo et Yoan lorsqu'il cherche un acteur et insiste deux fois pour le convaincre. La ligne « réconfort » est celle de Mirande et de l'espace féérique du Marais poitevin. Cette ligne de sauvetage est intermittente et deviendra un cauchemar méta-filmique qui remplacera le rêve féérique avec l'arrivée du producteur. En dernier lieu, la ligne « homosexualité » est déterminée par les rencontres insistantes entre Léo et Yoan, puis par le retour à la ferme pour être avec Marcel et enfin par une scène avec Jean-Louis.

## 2. Différences et répétitions

Comme nous venons de le mettre en avant, Guiraudie développe une poétique de l'ellipse au sein d'un récit qui multiplie les intrigues secondaires au point de les rendre principales. Nous avons de plus pointé du doigt l'errance du personnage principal que nous avons justifiée par ses désirs changeants. Mais cette errance est en réalité cyclique, gouvernée par des phénomènes de répétitions (de lieux et de comportements).

### A. L'évolution des personnages par la répétition

C'est au travers de ces multiples répétitions que le film construit ses personnages. Ces phénomènes de répétitions ne sont jamais une répétition du même mais ce que Anne Sauvagnargues appelle à la suite de Gilles Deleuze une répétition théâtrale<sup>11</sup>. La répétition théâtrale intègre du

---

11 Géraldine Mosna Savoye, Émission de radio France Culture, *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, avril 2016, avec en invité Anne Sauvagnargues et intitulée « Variations sur la répétition (3/4) : Deleuze : différence et répétition ».

changement, n'est pas la répétition du même, mais une répétition qui produit de la différence.



Fig. 4



Fig. 2



Fig. 3

« Faire de la répétition quelque chose de nouveau ; la lier à une épreuve, à une sélection, à une épreuve sélective ; la poser comme objet suprême de la volonté et de la liberté<sup>12</sup>. » Deleuze, qui commente ici le point de rencontre entre la pensée de Kierkegaard, Nietzsche et Péguy, pourrait tout aussi bien être en train de commenter *Rester vertical* pour qui la répétition produit du nouveau, une répétition comme forme de volonté et de liberté. Avant d'être une répétition de comportements, la répétition concerne les lieux et les espaces qu'arpente Léo. Si au premier abord le film est une fuite en avant, il propose en réalité une grande trajectoire cyclique mélangeant les différentes lignes narratives que nous avons identifiées précédemment. Cette répétition des scènes s'accompagne d'une évolution des rapports entre les personnages.

Lorsque Léo toque à la porte de la maison de Marcel à trois reprises dans le film, le cadre situationnel est toujours le même mais ce n'est jamais pour la même raison. La première fois il souhaite rendre visite à Yoan, la deuxième il vient voir Marcel mais sans raison apparente, tandis que pour la troisième il vient voir Marcel pour déposer les clés de la voiture de Jean-Louis. Chaque occurrence est proche visuellement, mais c'est la situation qui nous permet d'établir un cadre « primaire » récurrent. La théorie des cadres selon Jessie Martin suppose l'élaboration de la part de l'analyste des traits

---

12 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 13.

récurrents afin de déterminer une norme<sup>13</sup>.

Une norme qui permettra dans un second temps de définir les écarts à cette norme à des fins interprétatives. Les traits peuvent être liés à un cadrage, à un déplacement de personnage, à une couleur, etc. La perturbation du cadre primaire par une singularité peut conduire à la construction d'un cadre modalisé : « Mais dans le même temps qu'il contrarie le cadre dans lequel il s'insère, il peut également constituer un autre cadre, entraîner une autre activité<sup>14</sup>. » Loig le Bihan propose le terme de cadre scénique pour une plus grande précision terminologique<sup>15</sup>. Le cadre scénique est alors constitué d'« emblèmes », c'est-à-dire des éléments répétitifs et marqués du cadre (ici le seuil de la porte, la porte fermée, Léo qui toque), de « formants », des éléments qui peuvent être nouveaux mais qui restent cohérents avec le cadre scénique primaire, et des « événements », des éléments qui font rupture et qui, s'ils sont reconduits, peuvent participer à l'élaboration d'un nouveau cadre. Revenons à l'entrée de la maison de Marcel. Ce cadrage de porte légèrement latéral revient à chaque fois mais ni l'action ni les motivations ne sont les mêmes. La seconde fois Léo ne toque pas (Fig. 3), tandis que la troisième il vient voir Marcel et n'est plus intéressé par Yoan. C'est pourquoi il n'a pas le temps de toquer, et c'est pourquoi le cadrage est légèrement plus centré (Fig. 4) afin de souligner la tension entre les deux personnages, puisque Yoan pense que Léo est encore là pour lui.

Cette subtile modification de cadre (au niveau des « emblèmes » plus que des « événements ») est associée au changement de désir de Léo que l'on retrouve dans l'aspect cyclique du scénario. Entre chaque occurrence de ce cadre scénique, Léo retourne à la ferme, ou en ville, ou bien les deux. Mais si Léo ne vient pas voir Yoan c'est parce qu'il s'intéresse dorénavant plus à Marcel. Une évolution entre les deux personnages que l'on retrouve dans l'utilisation de la spatialité de la maison. À chaque retour de Léo chez Marcel, leurs rapports deviennent de plus en plus intimes. La première fois il reste au bord de la route, muet ; la seconde fois ils communiquent ; pour la troisième, Léo se permet de rentrer chez lui ; la quatrième fois Marcel lui offre un café ; et les deux dernières se joueront dans son lit. Nous voyons alors à quel point ce retour chez Marcel, généralement injustifié par le scénario, ne consiste pas à souligner le surplace que ferait Léo. Certes Léo alterne entre la ferme, la ville, la maison de Marcel et la cabane de Mirande, mais chaque retour dans un de ces lieux offre une légère progression. La

---

13 Jessie Martin, *Vertige de la description*, Lyon, Aléas, Udine, Forum, coll. « Cinethesis », 2011.

14 *Ibid.*, p. 213.

15 Loig Le Bihan, « Pour une analyse "par cadre" : à propos de *Vertige de la description* de Jessie Martin (éd. Forum/Aléas, 2011) ». *Séminaire du groupe Analyse*, Université Paul-Valéry Montpellier 3, « Actualité esthétique du cinéma et de l'audiovisuel », 2014.

différence naît alors de la répétition. Cet aspect est de plus pensé par Alain Guiraudie comme le prouve l'entretien avec Jean-Marie Samocki :

« Ce qui me plaisait, c'était de montrer ces travellings avant à la place du conducteur, de créer des répétitions. Du coup, les rencontres avec les personnages sont plus brutales, et les personnages peuvent aussi disparaître plus vite. On voit peu le personnage de Johann (sic), mais cela me va très bien puisque cela lui donne une silhouette fantomatique, mystérieuse. Pourtant, l'histoire qu'il a avec Marcel fonctionne. Ils ne racontent que des conneries, mentent tout le temps, mais ça avance<sup>16</sup>. »

Guiraudie revient dans cette citation sur nos précédentes remarques : l'ellipse crée une brutalité dans les rencontres, mais crée aussi de la répétition. Nous passons d'un espace à un autre, évitant toute description géographique. Mais malgré tout « ça avance ». Le récit avance puisque l'ellipse est pensée comme une force de répétition et nous venons de voir que la différence s'en nourrit.

« La répétition dont Deleuze parle n'est pas juste la répétition comme l'imitation d'une chose ou d'une action précédente ; la répétition de Deleuze implique de reprendre la préoccupation ou le problème qui a donné la matière, et d'en faire l'exploration de manière toujours différente. C'est en cela que la répétition devient une conduite pour une chose irremplaçable, une singularité. Répéter, alors, veut dire expérimenter, construire et voir si ça marche<sup>17</sup>... »

La répétition d'un cadre ou d'une situation n'est jamais utilisée comme la répétition d'une précédente scène mais pour mettre en avant la différence qui s'est insinuée entre la première et la deuxième version. Une différence qui n'est pas justifiée par un ensemble de scènes comblant le vide entre les deux versions puisque l'ellipse prend soin d'éviter cela.

### C. La répétition comme contrepoint

Ce sentiment d'apparition/disparition se manifeste aussi au travers des scènes sous le pont.

---

16 Jean-Marie Samocki, « Alain Guiraudie, de la fin et des moyens d'y parvenir », in *Débordements*, publié le 24 août 2016.

17 Petra Sabisch, Myrto Katsiki, « Deleuze Pratique : Différence et répétition : échange entre Petra Sabisch et Myrto Katsiki », in *Repères, cahier de danse*, n°35, 2015.



C'est avec ce lieu que Guiraudie va le plus loin lors de ses trois manifestations. Léo rencontre une première fois un SDF (Fig. 5), puis s'y rend une seconde fois pour le voir mais le pont sera vide (Fig. 6), tandis que lors de la troisième occurrence lorsque Léo cherche simplement un abri, il se fait agresser par une multitude de SDF qui semblent sortis de nulle part (Fig. 7). Chaque occurrence prend Léo (et donc le spectateur) à contre-pied, lorsqu'il suppose la présence du SDF, ce dernier est absent et lorsque Léo souhaite être tout seul, un nombre surprenant de SDF l'abordent.



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

Cette utilisation de la répétition est assez flagrante et repose sur des contrepoints. Le cas de la ferme est plus subtil et moins évident. Lorsque Léo s'y introduit pour la première fois un cadre réunit l'intégralité de la famille : Marie, ses deux enfants et Jean-Louis. L'un des enfants refuse au passage d'embrasser Léo (Fig. 8). Lorsqu'après une boucle géographique Léo revient à la ferme, le même cadre est employé et le film rejoue la précédente version lorsqu'il embrasse le garçon sans qu'il réagisse (Fig. 9). Pourtant, l'évolution de leur relation n'a pas été montrée, c'est l'ellipse qui s'en est chargée. De plus, Jean-Louis est absent du plan, cette fois-ci c'est la famille en devenir qui prime. La troisième occurrence intervient vers la fin du film lorsque Léo a tout perdu. Le plan donne à voir Jean-Louis et Léo en plan rapproché dans le même cadre scénique que les précédentes fois (Fig. 10). Marie et la famille potentielle qu'elle incarnait s'est enfuie, et avec elle ses enfants, il ne reste donc plus que Jean-

Louis. Non pas pour sous-entendre une possible relation entre les deux, le film s'est déjà chargé de mettre de côté cette éventualité mais pour rappeler d'où vient Léo, ce qu'il a perdu et ce qu'il est devenu. Rien de véritablement tragique puisque Léo était un réalisateur un peu perdu cherchant le loup, ce qu'il est aussi à la fin du film. Il ne perd au final rien, toutes les intrigues secondaires se sont fermées et il ne reste que l'intrigue initiale, la recherche du loup. Il gagne de fait la possibilité de rencontrer le loup, chose que Marie aurait rendue impossible en voulant vivre ailleurs. Il revient certes honteux à la ferme mais avec un objectif qu'il ne quittera pas. En effet, à partir de ce moment il n'y aura plus de bifurcations géographiques et spatiales, il aura enfin accès directement au loup.



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

Nous venons de voir au travers de trois exemples comment Alain Guiraudie pense la trajectoire de son personnage. Une trajectoire cyclique et répétitive mais qui n'est en rien synonyme de défaite. Léo expérimente diverses alternatives, géographiques ou sexuelles mais toujours pensées aux travers de la répétition.

Le phénomène de répétition que nous avons évoqué ne doit pas être pensé négativement. « Il s'agit au contraire d'agir, de faire de la répétition comme telle une nouveauté, c'est-à-dire une liberté et une tâche de la liberté. Et Nietzsche : libérer la volonté de tout ce qui l'enchaîne en faisant de la

répétition l'objet même du vouloir<sup>18</sup>. » C'est précisément le problème de Léo, il veut tout à la fois : une vie de famille dans le Causse, une vie de réalisateur dans un environnement urbain, une relation homosexuelle avec un jeune homme et un vieil homme voire même avec le grand père de son enfant. C'est la répétition des lieux et des comportements qui manifeste la liberté de Léo. Ce phénomène de répétition ne serait pas aussi puissant s'il n'était pas accompagné d'un travail de montage privilégiant l'ellipse à la description géographique ou psychologique.

---

18 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 13.