

Voici venu le temps d'aimer

Les camaraderies utopiques d'Alain Guiraudie

- 1 Dans le cinéma d'après-guerre, l'homosexualité masculine a eu trois grands destins. Elle a fait rire, dans des comédies populaires qui reprenaient le schéma carnavalesque de l'inversion des sexes et de la féminisation grotesque des hommes. Elle a fait trembler, dans un cinéma de poésie qui exaltait sa beauté dangereuse, sa splendeur marginale, dans un enfer d'ombres noires et de chairs exposées, de membres frémissants et d'humeurs clandestinement échangées. Elle a 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. C'est ce mélodrame homosexuel qui domine en France dans les années 1980 et 1990¹, à travers trois beaux films dont le naturalisme est rehaussé de quelques éclats poétiques, l'ombre tutélaire de Genet et de Pasolini irradiant encore : *L'homme blessé* de Patrice Chéreau en 1983, *J'embrasse pas* d'André Téchiné en 1991 et *Les nuits fauves* de Cyril Collard en 1992.
- 2 La singularité du cinéma d'Alain Guiraudie, qui émerge sur la scène française en 1990 avec le court-métrage *Les héros sont immortels*, doit s'entendre à un triple niveau. Le cinéaste français rompt d'abord avec la tradition poétique dominante du grand cinéma d'auteur européen dans sa représentation de l'homosexualité : il préfère la lumière à l'ombre, la nature aux intérieurs, le plan large au morcellement des corps, la circulation joyeuse de la parole à la densité muette des chairs. L'influence d'une théâtralité cinématographique à la française – celles, si différentes soient-elles, de Marcel Pagnol, de Sacha Guitry, d'Éric Rohmer ou de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet² - l'éloigne absolument de cette lignée pédée, violente et baroque de films qui ont chanté la chair masculine jusqu'à la déchirure ou la brûlure, comme *Fireworks* de Kenneth Anger (1947), *Un chant d'amour* de Jean Genet (1950), *Weisse Reise* de Werner Schroeter (1980), *Querelle* de Rainer Werner Fassbinder (1982) ou *Mala noche* de Gus Van Sant (1985). Mais Guiraudie rompt aussi avec le naturalisme sombre de son époque et de son pays, celui de Chéreau, de Collard ou de Téchiné qui, au fond, s'étaient contentés d'ajouter l'homosexualité au tableau réaliste des interactions sociales et des pulsions humaines que le cinéma des années 1980 présentait en miroir à la société française, dans le sillon de l'œuvre de Maurice Pialat. L'homosexualité n'est presque jamais de l'ordre du vraisemblable chez Guiraudie, à l'heure même où elle commence pourtant à devenir une forme de vie possible, identifiée et reconnue. Enfin, le cinéaste français n'est pas non plus rattachable à cette génération d'auteurs contemporains qui ont joué de l'homosexualité comme représentation de soi, comme cliché ou comme performance, dans un esprit postmoderne, pour inventer un nouvel art baroque des renversements et des illusions – l'œuvre de Pedro Almodovar est l'emblème de ce cinéma dont François Ozon serait le représentant en France. Guiraudie, lui, n'organise aucune valse des apparences : tout au contraire, la beauté de son cinéma consiste à mettre les hommes à nu.

L'horizon d'indistinction

- 3 La course-poursuite est le grand motif qui lie et délie les corps masculins dans l'œuvre d'Alain Guiraudie, dès ses premiers courts-métrages, déjà scindés entre une veine réaliste (*Les héros sont immortels*, *Tout droit jusqu'au matin*) et une veine picaresque, fantaisiste et héroï-comique (*La force des choses*). La traque d'un peintre de rue par un veilleur de nuit dans une petite ville du Sud ou la filature des "bandits d'escapades" par les "guerriers" – sortes de mercenaires cherchant rançon – sont portées par un érotisme ludique, une manière de différer la rencontre, le contact, dans un jeu sensuel autour de la visibilité et de la distance des corps³, dans la pénombre d'un clair de lune ou la touffeur d'une forêt méridionale.
- 4 Cet érotisme atteint un premier point d'équilibre dans son premier moyen-métrage qui l'a fait remarquer sur la jeune scène cinématographique du cinéma français, *Du soleil pour les gueux* (2001). Dans les paysages vierges des Grands Causses, Nathalie Sanchez, une jeune coiffeuse de Millau, cherche à rencontrer des bergers d'ounayes, une bête qui se nourrit du sang de l'homme, et tombe sur Djema Gaouda Ion, un vieil éleveur qui a égaré son troupeau. Ils sympathisent, marchent ensemble à la recherche des ouailles perdues et ne cessent de croiser le bandit Carol Izba, joué par le cinéaste, qui fuit le guerrier Pool Oxanosas Daï dans un mouvement tourbillonnant, incapable qu'il est de tracer la ligne droite qui le ferait quitter sa plaine natale. (Le comique de l'onomastique est renforcé par l'étrange manie qu'ont les personnages de s'interpeller à tout bout de champ par leur identité déclinée en entier, comme dans une pièce russe, si bien que le nom banal de Nathalie Sanchez, prononcé d'un souffle, finit par sonner lui aussi comme une fantaisie à l'occitane). Alain Guiraudie arbore un petit gilet rose qui lui arrive au nombril, un pantalon blanc qui lui moule le paquet, un panama, une besace en cuir et une boucle d'oreille, dans un improbable mélange stylistique entre le bandit médiéval, le cowboy des plaines et une 'cagole' masculine, tandis que son poursuivant porte une tenue beaucoup plus sportive de randonneur tout terrain. Le prédateur est virilisé tandis que sa proie est davantage marquée par un trouble dans le genre vestimentaire – mais tous deux perturbent surtout toute assignation temporelle réaliste au récit, qui semble en partie se dérouler dans une sorte de Moyen Âge de science-fiction (dans un décalage héroï-comique avec les inventions stylistiques de l'*heroic fantasy*), tandis que certains propos de Nathalie Sanchez sur sa condition de coiffeuse à Millau l'ancrent bien dans notre présent. La course s'apparente à un lent strip-tease, les deux hommes se dénudant au fur et à mesure que l'effort sous le soleil du Midi les échauffe, ce qui déplace l'attention de la fantaisie stylistique aux corps incarnés à l'écran, au désir qui se tend entre les deux figures. À la fin du film, deux plans finissent par réunir les deux hommes dans le cadre, alors qu'ils nous étaient toujours apparus séparément. Un long travelling latéral montre la course-poursuite des deux hommes jusqu'à épuisement, Pool Oxanosas Daï échouant à attraper Carol Izba au lasso alors qu'il s'en était approché comme jamais. Dans le plan suivant filmé au ras du sol, le corps effondré du guerrier tente de reprendre son souffle, dans un raccourci qui magnifie sa cage thoracique, tandis que le bandit s'approche, comme attiré par cette beauté soudainement convulsive et comme excité par une possible inversion des rôles, avant de reprendre la fuite. L'étreinte n'a pas eu lieu, mais a existé virtuellement, d'autant plus que la scène est encadrée par un plan qui montre le rapport sexuel du

vieux berger et de la jeune fille dans l'herbe haute, puis par un autre qui les retrouve après l'amour, allongés l'un contre l'autre, selon une disposition qui deviendra la figure par excellence de l'amour dans l'œuvre guiraudienne : deux corps étendus à même la terre, dans un champ, l'un se reposant au creux de l'épaule de l'autre, plus âgé.

- 5 Cette indifférence de Nathalie Sanchez à l'âge du berger est caractéristique d'un cinéma qui s'évertue toujours à donner la possibilité de la séduction à tout type de corps, en dépit des canons de la beauté et des convenances de l'âge. Guiraudie systématisera cette indétermination dans les longs-métrages qui suivront. Dans *Pas de repos pour les braves* (2003), le jeune Basile Matin vit une histoire simple et tendre avec Roger, un retraité ventripotent qui est au soir de son existence. Si une scène montre Roger donner de l'argent à Basile pour sa soirée, rien n'indique une relation d'ordre prostitutionnel, rien dans le filmage n'accuse la déchéance physique de Roger (contrairement à d'autres films français comme *J'embrasse pas* ou au propre regard de Jacques Nolot sur son passage de gigolo à client dans son film autobiographique, *Avant que j'oublie*). Leur relation est quotidienne et tendre, filmée avec un naturel qui parvient à en estomper l'étrangeté première. Dans le film suivant, *Voici venu le temps* (2005), le jeune bandit Fogo Lompla aime deux hommes à la fois, tous deux mariés, un vieux banquier qui est son amant et un vieil inventeur qui se refuse à lui. L'humour du film repose sur le non-dit, la situation amoureuse ne cessant d'abreuer un dialogue exposant un dilemme sentimental très classique (la passion physique contre le mystère de l'amour platonique, la question de la légitimité des amours adultérines), sans que jamais ne soit abordée l'originalité de la situation. L'homosexualité ne pose aucun problème moral au héros - nous ne sommes pas dans un mélodrame homosexuel de l'acceptation de soi - ni ne rencontre aucun obstacle extérieur - nous ne sommes pas non plus dans un drame social de l'homophobie. Le contexte épique du film d'aventure rend d'autant plus saugrenue cette présence non dramatique de l'homosexualité - elle est parfaitement acceptée de tous les bandits et villageois de cette fable qui intègre la geste médiévale au monde contemporain. La légende uchronique dresse l'utopie d'un monde où l'homosexualité ne poserait pas problème - où elle serait l'égal évident et naturel de l'hétérosexualité. Cette évidence fait perdre à l'homosexualité tout signe distinctif de communauté ou de contre-culture - c'est cet horizon-là d'indistinction que dessine l'uchronie. Pourtant, ce monde imaginaire n'est pas tout rose : l'exploitation capitaliste y a cours jusqu'au servage des bergers d'ounayes. Guerriers et paysans ne cessent de parler politique, de dénoncer la domination des propriétaires, d'envisager la révolution. Le film est sorti six ans après l'adoption du PACS, à l'heure où la question du mariage des homosexuels et de l'égalité réelle commençait à se faire jour. Entériner cette égalité dans une uchronie en partie dystopique permettait à Guiraudie de rappeler la nécessité d'une lutte égalitaire qui n'oublierait aucun front, qui lierait les questions sexuelles aux questions sociales et économiques : que peut bien apporter la victoire des luttes homosexuelles pour la reconnaissance et la normalisation si elle ne participe pas à faire triompher l'égalité partout où on la dénie ? Ce sont trois films appartenant à la veine réaliste de l'œuvre qui vont poser avec le plus d'acuité la question : *Ce vieux rêve qui bouge* (2001), *Le roi de l'évasion* (2009) et *L'inconnu du lac* (2013).

Le temps de la camaraderie

- 6 *Ce vieux rêve qui bouge* raconte la dernière semaine d'une usine qui ferme, six ans après un premier licenciement économique qui avait mis la moitié du personnel à la porte et six mois après le second qui n'a laissé qu'une petite dizaine de travailleurs en activité. Tout le monde chôme plus au moins désormais. Et le terrain vague qui jouxte l'entrepôt se transforme ainsi en une scène renoirienne de pique-nique bucolique, malgré les mauvaises herbes et les barres de fer au sol, par la grâce de quelques parasols de couleur sous lesquels se prélassent des groupes d'hommes picturalement disposés. Le seul à travailler, c'est Jacques, un jeune mécanicien embauché pour démonter la dernière machine. C'est étrangement autour de ce corps au travail que le désir va se nouer.
- 7 Rien pourtant ne laissait pressentir la situation érotique. M. Donand, le directeur, accueille Jacques à l'entrée de l'usine. Il a une cinquantaine d'années, une calvitie prononcée, des lunettes épaisses et teintées de psychopathe d'antan, un sérieux à toute épreuve. Alors qu'il montre la machine à Jacques, le directeur lui présente un vieil ouvrier de l'usine, Louis Rébard, qu'il prénomme Roger par erreur. L'homme a cinquante ans, ce qui ne lui permet pas de partir en préretraite, mais Jacques lui en donnera plus tard presque soixante – la pénibilité de son travail a dû le vieillir prématurément. Il a les cheveux tout blancs et un ventre bien rond qui fait s'étirer sa chemise de bûcheron. Jacques fait un mouvement de bras vers un tuyau que Louis interprète comme l'esquisse d'une poignée de mains, tendant son bras en vain. Cette salutation manquée exprime par un geste une tension que le dialogue va relayer. Le directeur accorde à Jacques l'aide de Louis, que celui-ci n'est pas prêt à lui accorder. Jacques renchérit en disant qu'il préfère travailler seul. La scène expose froidement la distance du patron envers ses ouvriers, mais aussi la froideur du travailleur licencié envers celui dont la mission est de défaire son outil de travail.
- 8 Pourtant Louis finit par accepter son éphémère collègue, comme s'il avait compris qu'il ne pouvait pas en vouloir à un camarade de ne faire que son travail. Ils déjeunent ensemble sous un parasol, ils sympathisent. Louis demande à Jacques pourquoi il n'est pas marié : "T'es pourtant pas mal comme gars". Un silence au bord de l'eau, un regard de Louis sur les petites fesses blanches de Jacques dans les vestiaires laisse entrevoir une romance possible, malgré l'écart d'âge et la situation dramatique. Mais plus tard, le directeur qui s'entretient avec Jacques trimant sur la machine fait la même remarque : "Vous êtes marié ? Pourtant vous êtes plutôt beau garçon". Cette fois-ci, contre toute attente, Jacques lui "retourne le compliment", puis lui précise qu'il n'est pas intéressé par les femmes. L'évidence du désir de Jacques pour le directeur désarçonne, tant cet homme marié, âgé, distant, au physique terne – regard myope, yeux rentrés, front plissé – semble ne présenter aucun attrait sexuel.
- 9 Le film va alors organiser une triangulation du désir autour du jeune homme – un corps en activité, suant, mais œuvrant à la mise hors service de l'outil de travail des autres ouvriers, est pris entre un corps désiré, le corps rigide, encore en activité mais ne travaillant pas de ses mains, du directeur, et un corps désirant, le corps abîmé, voûté, fatigué et désœuvré du vieil ouvrier. Le lendemain, M. Donand surprend Jacques et Louis en pleine conversation autour de la machine, puis s'éclipse, sous le regard suspicieux de Louis. Plus tard, le directeur trouve Jacques

seul, se démenant avec un gros tuyau métallique qu'il peine à soulever, et lui propose son aide. À genoux face au directeur qui porte le grand conduit phallique, Jacques, troublé, regarde l'entrejambe de son chef, le caresse, ouvre la braguette, l'interroge du regard, semblant demander en silence l'autorisation à son supérieur, qui finit par se retourner et s'en aller en se reboutonnant. Le vieux corps inerte de Louis désire le corps jeune encore en activité de Jacques, quand ce jeune corps épuisé convoite le corps reposé du directeur qui n'a pas à se tuer à la tâche. Certes, hiérarchie, fonction, emploi surdéterminent cette situation érotique. Le triangle rejoue charnellement une tension qui existe dans toute l'usine : quelle place donner au corps qui vient achever la destruction de l'usine ? Le désir est pris dans les mailles d'un questionnement politique qui lie la hiérarchie verticale des positions et le conflit horizontal des fonctions – l'ouvrier face à son chef, le démonteur d'une machine face à celui qui l'utilisait.

- 10 Le dernier jour, Louis surprend un regard équivoque entre Jacques et le directeur, et met en garde son ami : "Tu l'aimes bien Donand ? C'est pas un homme pour toi". L'avertissement sonne comme un aveu de jalousie, mais aussi comme un accès de réalisme : "Tu perds ton temps". Il n'est pas de sa classe et n'est pas homosexuel. Mais Jacques n'a rien à perdre : "Quand j'ai envie de quelqu'un, j'ai envie de quelqu'un. Je me pose pas la question de savoir si c'est possible avant d'en avoir envie. (...) Si tu renonces dans ces moments-là, tu renonces partout". Jacques assume la primauté et la liberté de son désir, délié de toute rationalisation économique : il ne désire pas seulement ce qu'il peut obtenir. Cette gratuité du désir de Jacques est son fond politique, plus que son explication socioéconomique en terme de fantasme de classe – il a désiré M. Donand d'un geste uniment positif, surtout que rien chez celui-ci ne l'appelait *a priori*. Cette ouverture du désir à des corps atypiques et inatteignables participe de l'idéal d'une économie libidinale qui inclurait les corps pris dans leur pure singularité, lors d'une dépense en pure perte, sans souci de rentabilité ou de capitalisation.
- 11 Le dernier soir, Louis console Jacques de sa désillusion amoureuse et en profite pour tenter une approche. Le jeune homme le repousse. "Tu viens quand même manger à la maison ? – Bien sûr que je viens." Dans l'allée déserte, les deux hommes s'éloignent. "Parce que je suis trop vieux ? – Non, j'aime bien les vieux. – C'est parce que je suis trop gros ? – T'es pas gros, t'es costaud. – Alors c'est quoi ? – Mais qu'est-ce que j'en sais ?" Le dialogue, qui survivait à la disparition des deux amis par un gros plan sonore, est interrompu par la Villanelle de Berlioz entonnée comme un chant communiste par un chœur d'hommes, la première mélodie des Nuits d'Été devenant un nouveau Temps des Cerises. La camaraderie a survécu à la souveraineté cruelle du désir et à la violence aveugle du capitalisme – sur les ruines de l'usine et de la romance, une amitié est née.
- 12 L'idéal communiste d'Alain Guiraudie rencontre l'homosexualité autour d'une valeur centrale dans les mouvements ouvriers : la camaraderie. Elle offre à son cinéma la structure des relations homosexuées des personnages masculins en un double mouvement de politisation et de déréalisation de leur sexualité. D'un côté, l'amour devient l'enjeu fictionnel d'une égalité réinventée autour de valeurs culturellement associées au masculin : fraternité, pudeur, simplicité, franchise, mais aussi rudesse et maladresse. De l'autre, la camaraderie participe d'un mouvement fantasmatique qui vise à effacer la différence sexuelle au sein du couple

masculin et à effacer les différences communautaires au sein du peuple des hommes, pour entrevoir l'utopie d'un monde où l'homosexualité serait la forme consensuelle de l'amitié virile. Cet imaginaire construit une érotique masculine qui rejoint le fantasme homosexuel d'une sexualité virile qui ne serait pas marquée par la différence homosexuelle – surtout par la féminisation qui est l'une des performances corporelles qui la caractérise⁴. Mais Guiraudie ne cède pas non plus à l'imagerie habituelle de cette projection fantasmatique en milieu mâle qui consiste à exhiber les symboles et les fétiches de la virilité, comme dans les romans de Jean Genet ; au contraire, la virilité est chez lui cette masculinité moyenne, sinon molle, de l'homme du commun. De celui qui, âgé et ventripotent, sans *look* et sans grâce particuliers, prolétaire ou sous-prolétaire, n'avait *a priori* rien d'un homosexuel, du moins selon l'imaginaire collectif (L'émergence d'une identité gay est contemporaine de la fragmentation néo-libérale du prolétariat – c'est ce qui explique qu'elle soit née comme identité de classe moyenne⁵. En dépeignant l'espace *inactuel* et bientôt caduc de l'usine, Guiraudie renoue avec un désir moins segmenté ou réifié). Avec ses films d'aventure, Guiraudie avait rêvé l'archéologie d'une camaraderie masculine entre bandits de grands chemins et justiciers au grand cœur, d'une sensualité libre et aventureuse qui naîtrait du dénuement et de la liberté, du charme des rencontres en plein air. Avec *Ce vieux rêve qui bouge*, il tente, à l'époque de la dissolution du prolétariat, de faire perdurer dans l'homosexualité l'esprit de camaraderie qui avait porté les mouvements ouvriers.

Le principe d'égalité

- 13 C'est dans une tentative de comédie populaire, *Le roi de l'évasion*, que Guiraudie prolonge ce questionnement sur l'indifférence du désir aux normes corporelles jusqu'à en faire le cœur politique d'un film moins directement branché sur les questions économiques et sociales.
- 14 *Le roi de l'évasion* s'ouvre très platement par une scène de négociation de tracteur entre un démarcheur et un agriculteur, sur la terrasse d'une petite maison. Le polo beige du paysan, la blouse bleue de sa mère, les géraniums en pot et les chaises dépareillées semblent participer d'un naturalisme qui ferait passer cette séquence d'ouverture pour un reportage de France 3 Aveyron. Il n'est pourtant question que d'esthétique dans le dialogue, puisque c'est la couleur du tracteur qui crée un débat houleux entre l'agriculteur et sa mère. Puis, insensiblement, par le tutoiement des deux hommes, l'insistance des regards et des invitations à se revoir, l'esquisse d'une séduction homosexuelle semble se faire jour dans le décor populaire et familial qui semblait le moins à même à l'accueillir. "Tu reviens jeudi ? Ma mère elle sera pas là, on pourra causer tranquille". Cette scène d'exposition installe *tranquillement* la question de la beauté et l'évidence du désir là où jamais nul ne les pose.
- 15 Armand, le démarcheur interprété par Ludovic Berthillot, est un homme d'une quarantaine d'années. Il porte des costumes trop larges, des chemises grandes ouvertes sur la poitrine et une chaîne en or autour du cou. Armand accumule les signes d'une normalité qui va souvent de pair avec le présupposé d'hétérosexualité⁶. Par ailleurs il est gros. Mais loin d'accuser son surpoids par un regard glacé d'entomologiste (à la différence de certains de ses contemporains comme Carlos

Reygadas dans *Batalla en el cielo* ou d'Ulrich Seidl dans *Amour : Espoir*, par exemple), Alain Guiraudie choisit de montrer la vivacité de ce corps féru de cyclisme et toujours en alerte. La caractérisation sociale très précise de l'allure d'Armand ne détermine en rien son mode de vie : il est sportif et il est homosexuel. Si tout dans son apparence dit sa classe, rien ne signe sa sexualité, voire tout semble la contredire. Mais il en va ainsi chez Guiraudie : contre les stéréotypes du gay urbain et raffiné, le cinéaste aime à dépeindre des homosexuels âgés, moches ou parfaitement banals, pauvres, ruraux et un peu frustes. Ce contournement du cliché n'amène pas Guiraudie vers la description naturaliste d'une exclusion intracommunautaire. Il pose d'ailleurs dès la première séquence l'idée qu'Armand plaît et n'a aucune peine à satisfaire ses désirs – c'est une donnée fictionnelle première, exagérée de façon comique par la plainte du dirigeant d'une société rivale, qui dénonce la concurrence déloyale d'un Armand usant de ses charmes pour convaincre les clients.

- 16 L'événement qui vient perturber la vie simple d'Armand est l'amour que lui porte une jeune fille qu'il sauve d'un groupe de garçons agressifs en acceptant de se faire racketter. La scène chevaleresque du combat héroïque est inversée en acte d'humilité – mais le coup de foudre de la jeune femme secourue résiste à ce renversement. Le personnage joué par l'actrice d'origine maghrébine Hafsia Herzi s'appelle ironiquement *Curly*. L'ironie est double : la consonance anglo-saxonne du prénom accuse l'étrangeté du choix de l'actrice pour interpréter la fille d'un couple d'albigeois blancs à l'accent du Tarn ; mais *Curly* est en plus le nom d'une marque de cacahuètes apéritives, ce qui pourrait caricaturer l'usage de prénoms américains dans les classes populaires si ne dominait l'étrangeté. Ce trouble onomastique souligne le parti pris d'un dispositif qui joue de l'écart entre l'écriture des personnages et leur incarnation à l'écran. La caractérisation scénaristique d'Armand en séducteur homosexuel doit *faire avec* son incarnation paradoxale comme celle de *Curly* avec la couleur de peau de Hafsia Herzi. Le dispositif aboutit à affirmer l'absolue puissance singulière d'un corps à aimer ou à séduire, en deçà de toute objectivation physique ou sociologique. La fiction atteint ce niveau d'indétermination mis en place par le dispositif quand Armand succombe, pour la première fois et à quarante ans passés, aux avances de la jeune fille. Le désir est souverain, étranger à toute loi, à toute norme, à toute vraisemblance.
- 17 Le principe de la comédie permet à Guiraudie d'expérimenter au plus loin le désintéressement du spectateur au phénomène érotique : quand le cinéma classique l'inclut dans la mécanique du désir en l'identifiant au pôle désirant⁷, le cinéaste français pose au contraire la souveraineté de la relation érotique dans la fiction, le spectateur étant sommé de l'accepter *a priori* – le travail du film étant ensuite de faire croire en ce rapport. Le désir est trop lent – c'était la logique de la courte-poursuite – ou trop rapide – c'est celle du coup de foudre, tout aussi récurrente dans l'œuvre – pour que le spectateur en suive le processus.
- 18 Comme souvent chez Guiraudie, le personnage principal est entouré de corps âgés qu'il désire ou qui le désirent : ici, son chef, le patron concurrent, un enquêteur, un habitué du bistrot de la ville, tous campés comme des pantins de comédie – d'une comédie populaire et graveleuse tirant vers le cinéma paillard de Max Pécas. Dans la dernière scène du film, Armand, qui a renoncé à une vie de couple hétérosexuel avec *Curly*, cède à l'un d'eux dans une petite cabane. Sitôt l'acte fini, les autres

frappent à la porte, demandent la permission de venir s'abriter et les rejoignent, nus, dans leur couche, devenue un petit campement précaire pour corps atypiques réclamant un peu de tendresse une fois la jouissance consommée et la nuit tombée. Nus, les petits notables de province perdent leur autorité – chacun est ramené à l'égalité de tous les corps face à leur besoin d'autres corps.

- 19 Au fond, l'éthique de l'œuvre réside dans l'anarchie qui préside à la rencontre des corps. Elle pourrait s'énoncer ainsi : il n'y a pas de condition au désir et, partant, il n'y a pas de limite à l'aventure amoureuse. La poétique qui dénoue l'écriture scénaristique et son incarnation filmique d'un lien de nécessité et d'un impératif de vraisemblance engendre une éthique de la souveraineté de la rencontre et de l'illimitation du désir. Cette éthique porte un horizon utopique : l'égalité de tous les corps devant le champ des possibles.

Le consumérisme sexuel

- 20 *L'inconnu du lac*, premier succès public de Guiraudie, est venu naturaliser beaucoup des motifs fantaisistes ou merveilleux de son cinéma dans une fiction plus réaliste et plus homogène. Un lieu de drague homosexuelle y fait figure de décor unique, comme si le cinéaste abandonnait l'utopie d'un monde fantasmé comme grand terrain d'aventures et de rencontres où s'aimer en plein air au profit de ce petit territoire que le réel concède effectivement à ce genre de plaisirs – en prenant soin de bien les confiner. La souveraineté d'un corps à désirer l'autre loin de toute norme y est moins affirmée. Franck, au physique plus lisse que les jeunes premiers habituels du cinéma de Guiraudie, élit dès le début du film Michel comme objet de son désir, en apercevant le bellâtre nager au loin. La logique visuelle et narrative de la naissance du désir répond au code classique d'implication du spectateur, avec comme seule différence que ce sont les signes sexuels de la masculinité qui se donnent en spectacle : assis sur le rivage, Franck assiste à la sortie de l'eau de cet Apollon anadyomène aux muscles fermes et à la moustache bien fournie. Il le suit, le perd, le retrouve aux bras d'un autre, selon la logique habituelle de l'obstacle et de la jalousie. Le basculement amoureux est plus singulier, puisque Franck semble être fasciné par Michel à partir du moment où, à la nuit tombée, il le voit noyer son partenaire sexuel. Un plan séquence atteste de la réalité de l'événement : un corps disparaît sous l'eau sans remonter, tandis que Michel revient vers le rivage. Mais tout contredit l'évidence du meurtre, pour Franck et le spectateur qui sont assignés à la même position : 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 arriver. Ces noces de l'amour et de la mort appartiennent cependant à une tradition bien connue - celle d'un Bataille, d'un Genet ou d'un Pasolini - avec laquelle Guiraudie semblait rompre.
- 21 Un personnage inscrit pourtant le film dans la continuation de l'œuvre en endossant la reprise de sa question centrale, la camaraderie amoureuse. Il s'agit d'Henri, un gros quinquagénaire à trogne adorable, qui se tient à l'écart de la petite plage de graviers où les garçons se regroupent. Alors qu'une géographie très réglée dirige les dragueurs – le parking où l'on se gare, la plage où l'on se repère, le lac où l'on se montre, le bois où l'on baise -, lui se tient toujours à l'écart, quasi immobile sur ses galets. C'est qu'il est hétérosexuel, célibataire depuis peu, et qu'il vient ici

pour être tranquille. Franck vient lui parler pour la première fois au début du film et les deux hommes deviennent aussitôt amis – avec cette même rapidité magique qui préside à la naissance de l'amitié féminine dans les films de Rohmer. Une grande déclaration de tendresse troue le film de sa charge pathétique – le monologue d'Henri est capté en plan fixe, lui et Franck se tenant côte à côte face au lac et face à la caméra :

Fais gaffe, il n'y a pas que le cul dans la vie. [...] Tu vois, il n'y a même pas deux ans, je crois que ça ne m'intéressait pas d'avoir des rapports autres que sexuels. Les histoires d'amitié, ça me gonflait, je trouvais ça sans intérêt. Maintenant tu peux pas savoir comme ça me fait chier de pas te voir pendant un jour. Quand je te vois arriver là-bas, j'ai le cœur qui me serre, comme quand je suis amoureux. Pourtant, j'ai pas du tout envie de coucher avec toi. [...] Dormir seul, bouffer seul, tout faire tout seul, ça commence à devenir pénible. Tu vois, je me demande si on est obligé de baiser avec quelqu'un pour dormir avec lui.

La déclaration est interrompue peu après par l'arrivée inquiétante de Michel, qui surgit dans le cadre par le fond, alors qu'Henri racontait la scène de jalousie qu'il lui avait faite, avant de conclure : "OK, il est beau, il est bronzé, il est musclé, il est bien foutu, mais je te jure qu'il est bizarre". La camaraderie amoureuse entre des corps dépareillés que dépeignait l'œuvre est ici interdite : désir et 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. La camaraderie amoureuse n'a plus sa place, remplacée par le consumérisme sexuel de Michel et la passion malsaine de Franck, comme dépossédé par une pulsion de mort. Henri est ainsi le seul à s'étonner que personne ne connaisse le prénom du mort et que la drague recommence si vite après sa disparition : "Parfois vous avez une drôle de façon de vous aimer".

- 22 Pour la première fois avec *L'inconnu du lac*, Guiraudie se confronte au principe de réalité : la drague gay peut parfois reposer sur la logique capitaliste de la hiérarchisation des corps et de la consommation du sexe. Le cinéaste n'a pourtant pas abandonné ses utopies libertaires pour devenir un moraliste sombre. Ainsi, un beau personnage d'onaniste indiscret et maladroit vient souvent perturber le drame en l'interrompant par sa présence. Il se masturbe tout le temps mais ne bande jamais. Alors que les deux héros discutent de leur relation, Michel l'interpelle, faisant surgir sa présence hors-champ : "Tu veux pas aller te branler ailleurs ? – Je peux vraiment pas rester ? – On n'est pas en train de baiser, on discute, on veut pas que t'écoutes. – J'écoute pas. – Sans écouter, tu pourrais entendre. Tu reviens tout à l'heure, tout à l'heure on sera en train de baiser." Sitôt le voyeur parti, la discussion se tend, le noyé surgit dans la conversation, Michel quitte le talus, en colère. Alors que la lumière a baissé, le voyeur ressurgit, drague Franck, lui parle gentiment, et obtient à force d'insistance le droit de le sucer. La nuit est tombée quand, après une ellipse, Franck jouit dans sa bouche. L'homme se relève, s'exclame : "T'as vraiment une bonne queue !", puis lui tend la main : "Bon, allez, faut que j'y aille !", comme satisfait de la transaction. Le voyeur intempestif a obtenu sa scène, quittant le hors-champ du matage pour le plein cadre de l'action. La comédie de la consommation sexuelle a momentanément relégué le drame de la solitude au second plan. C'est dans cette ronde d'hommes invisibles que l'optimisme du film se loge. Guiraudie joue d'ailleurs l'un des figurants du film, qui échappe au drame, tranquillement allongé sur sa serviette, les testicules à l'air, le

pénis pendouillant, selon l'image burlesque et tendre que le film donne de ses nudistes masculins en les filmant de face – ils ne prétendent jamais à la beauté noble et picturale des nus féminins, mis à part Michel, trop beau pour n'être pas louche. Le cinéaste-figurant témoigne pour les autres, pour ces corps banals qui n'attirent ni l'œil ni la fiction, et qui jouissent paisiblement de l'eau, du ciel, du vent, du soleil, du silence et de quelques caresses, de la vacance du travail, de cette oisiveté qui était le plus haut objet de la liberté des hommes dans les démocraties antiques.

Olivier Cheval
Université de Lyon 2

NOTES

- 1 Voir les chapitres “Les années de visibilité (depuis 1980)” dans Didier Roth-Bettoni, *L'homosexualité au cinéma*, Paris, La Musardine, 2007, et “Une homosexualité ‘noire’ (Les années 1980)” dans Alain Brossart, *L'homosexualité dans le cinéma français*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2007, <Cinéma>.
- 2 Soit autant d'auteurs d'un cinéma “verbo-décentré”, “où les dialogues sont nombreux ou importants, mais où leur abondance n'est pas dissimulée, ou absorbée par la mise en scène” in Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2003, <Essai>, p. 437.
- 3 Sur l'érotisme lié à la distance entre les corps, voir A. Bergala, “L'intervalle” in J. Aumont (dir.), *La mise en scène*, Bruxelles, De Boeck, 2000, <Arts & Cinéma>, p. 25-36.
- 4 Sur le concept de performance genrée, voir Judith Butler, *Troubles dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005. Sur le cas spécifique de la féminisation homosexuelle, voir Jean-Yves Le Talec, *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*, Paris, La Découverte, 2008.
- 5 Voir Peter Ducker, “The Fracturing of LGBT identities under Neoliberal Capitalism”, *Historical Materialism*, vol. 19, n° 4, 2011 ; et Kevin Floyd, *The Reification of Desire: Toward a Queer Marxism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.
- 6 Sur le présupposé d'hétérosexualité, voir Gayle Rubin, “Penser le sexe : pour une théorie radicale de la politique de la sexualité” in Gayle Rubin et Judith Butler (éds), *Marché au sexe*, Paris, Epel, 2001, <Grands classiques de l'érotologie moderne>.
- 7 Voir l'étude désormais classique de Laura Mulvey, “Visual pleasure and narrative cinema”, *Screen* 16.3, automne 1975.