

# Parcours singulier en trois actes

**MA MÈRE, film de Christophe Honoré**  
France, 2004, 1h 50 min.

**DANS PARIS, film de Christophe Honoré**  
France, 2006, 1h 30 min.

**LES CHANSONS D'AMOUR, film de Christophe Honoré**  
France, 2007, 1h 40 min.

par GUILLAUME LAFLEUR

On consulte un article d'une revue populaire consacrée au cinéma, qui réserve l'essentiel de ses pages aux propos d'acteurs et de réalisateurs sans jamais franchir la mince ligne qui la sépare de la culture *people*, mais qui tire profit de cette proximité. Les propos d'une actrice attirent notre attention : selon elle, tel cinéaste n'hésite pas à foncer malgré les contraintes matérielles d'un tournage. Cet état de fait lui rappelle une évidence, à savoir que l'inspiration au cinéma connaît ses moyens singuliers, sans rapport avec la qualité de l'équipement technique utilisé et l'ampleur des fonds investis, pour faire face aux nécessités de la création.

C'est du réalisateur Christophe Honoré qu'il est alors question. Il y a moins de quatre ans, ce dernier avait réalisé, avec verve et audace, une adaptation assez fidèle du roman *Ma mère* de Georges Bataille, l'un de ses textes les plus abrupts, d'inspiration autobiographique. Honoré découvrait pour l'occasion une sorte d'*alter ego* en la personne de Louis Garrel, qui y tenait le rôle principal. Il semble que le pari d'adaptation consistait à admettre l'excès au cœur de la fiction bataillienne et à le représenter tel quel. Car il est vrai que le propos de Bataille dans la plupart de ses fictions est ce point d'extrémité où les puissances mêmes du langage se dissolvent, la communication se brisant telle la chrysalide et l'épave de l'écriture venant alors exprimer ce fait.

C'est ainsi qu'il n'y a guère de place pour la figure de style et la métaphore dans *Ma mère*, c'est le moins que l'on puisse dire, en particulier lorsque l'auteur décrit la masturbation du narrateur devant sa mère morte, couchée dans un cercueil. Ce goût pour l'extrême et l'horreur, où se conclut d'ailleurs le film, soulignant par là l'impossibilité déchirante d'un deuil filial, sera réactivé

dans l'opus suivant de Christophe Honoré, sous un mode plus ludique, ce dont on lui sait gré. Est-il nécessaire d'insister sur la part de risque, au cœur d'un projet qui propose un final semblable ?

Il y a quelques années, le cinéaste André S. Labarthe décrivait une proposition de traduction emblématique, dans son propre docufiction sur Bataille. Selon Labarthe, « *le scandale du texte se trouvant dans son écriture même* », il s'agissait de l'illustrer, en montrant par exemple « *le simple plan d'un homme qui regarde ce qui est décrit par le texte, que nous entendons en voix-off* » (Entretien avec André S. Labarthe, réalisé par André Habib et Guillaume Lafleur, revue électronique *Hors champ*, décembre 2004). En somme, jamais d'illustration littérale au programme.

Soutenu par une Isabelle Huppert royale et cruelle, le film *Ma mère* cherche pour sa part à dépasser le refus de la littéralité. À ce titre, il prend le contrepied d'un cinéma de plus en plus écrit et de moins en moins ancré dans le monde tel qu'il va, où le scénario est devenu la bible sur laquelle les décideurs fondent leurs choix de production.

## Le vain saut

Ces dernières années, combien de fois a-t-on pu entendre des « *professionnels de la profession* » soutenir un propos mélancolique sur le cinéma, disant qu'il n'est plus possible de faire des films comme l'ont fait parfois Kubrick, Preminger ou Ford en rejoignant un large public, sans chercher à séduire dès les premières minutes ? Il est à noter que dès les vingt premières minutes, *Dans Paris*, qui succède à *Ma mère*, s'applique à la description glacée et agressive du démantèlement d'un couple. Une guerre des corps, avec l'invective à la bouche.

L'échec amoureux ramène le protagoniste principal (Romain Duris) à l'appartement familial et la rupture de ton du film est amorcée à la suite. Les séquences introductives, entre rupture et réconciliation, dessinaient le détail d'un couple au fonctionnement erratique et paradoxalement, en plein feu de l'action, se présentait le surplacé des protagonistes. La logique implacable de ce surplacé appellera un dénouement ironique et régressif, celui du retour à la maison. Mais nous ne sommes qu'au début du film et une situation peut en cacher une autre. De fait, on verra une situation emblématique du cinéma français rejouée, déjà suggérée dans le titre : « *Dans Paris* » correspond ainsi, dans ce cas, à se jeter d'un pont pour se noyer dans la Seine.

Dans l'une des *Quatre nuits d'un rêveur* de Robert Bresson (1971), une héroïne sur le Pont-Neuf est tentée de se jeter dans la Seine, mais un jeune homme la convaincra de ne pas le faire. L'amour vient de passer à ses côtés pour lui offrir une halte. Mais ici, pour ce qui nous concerne, il n'y a pas d'amour : Romain Duris se jette à l'eau et un peu comme le Pierrot de Godard, rappelé tardivement à la raison, après avoir allumé des bâtonnets de dynamite enroulés sur sa tête (« *mais au fond, je suis con* », se disait-il à voix haute), il remonte à la surface, nage vers la rive, car il n'a rien à perdre, pas même sa propre vie. Mais la Seine est glacée, c'est l'automne : Duris a ce qu'on appelle familièrement la « crève ». C'est à ce moment que la figure du frère intervient, interprétée par Louis Garrel.

Dans cette seconde partie, où se dessine une étrange comédie de famille, la rupture de ton est consommée. Le propos se fait enfin plus ludique et tourne autour des actions accomplies par le frère cadet. Poseur sans gravité, il prend le contrepied de l'aîné, le protège de la peur de son père et

désamorces ses propos en les rabaisant, comme s'il s'interposait dans une guerre que le fils avait d'ores et déjà remportée. Dans son dépérissement, le paternel devient l'idiot impotent. Ce constat, implicite au film, indique un net recul face à la violence narcissique du fils aîné, amant transi et kamikaze dont la figure emblématique a fait les beaux jours du cinéma français depuis Eustache et Godard. L'effet de contrepoint apporté par la légèreté de Garrel suggère que l'irresponsabilité représente le gage le plus sûr pour maintenir l'ordre insensé de la famille. En d'autres termes, le cadet soutient dans l'impasse des rapports humains forcés, soumis aux liens du sang.

## Emprunts et retournements

Les emprunts multiples d'Honoré à la Nouvelle Vague et à ses suites (Pialat, Eustache) relèvent davantage du retournement original que de la relecture. Dans ce contexte, il est naturel que la figure par excellence de l'*alter ego* du cinéma français soit convoquée : Garrel rappelle l'icône truffaldienne d'Antoine Doinel, incarné par Jean-Pierre Léaud. Mais alors que Truffaut s'amusait à dépeindre les déboires petits-bourgeois d'un couple dans la France de l'après-Mai (*Domicile conjugal*, 1970), avec exaltation des mœurs quotidiennes à la clé, Honoré s'ingénie à reprendre son plan le plus célebre (couple au lit, chacun un livre à la main), pour montrer un homme et une femme (Louis Garrel et Alice Butaud) qui miment le couple. Il ne reste qu'une mise en scène et l'exaltation du jeu qu'elle induit : ils sont au lit, oui, mais dans la maison de la mère d'Alice.

Dans une autre tonalité, ce goût du jeu atteindra bientôt les faits et gestes de l'aîné, en accordant un rôle central à la musique. La première