

Parcours singulier en trois actes

Ma mère, film de Christophe Honoré. France, 2004, 1 h 50 min.

Dans Paris, film de Christophe Honoré. France, 2006, 1 h 30 min.

Les chansons d'amour, film de Christophe Honoré. France, 2007, 1 h 40 min.

Guillaume Lafleur

Number 220, May–June 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16918ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lafleur, G. (2008). Parcours singulier en trois actes / *Ma mère*, film de Christophe Honoré. France, 2004, 1 h 50 min. / *Dans Paris*, film de Christophe Honoré. France, 2006, 1 h 30 min. / *Les chansons d'amour*, film de Christophe Honoré. France, 2007, 1 h 40 min. *Spirale*, (220), 4–5.

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 docusur 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 surplace des protagonistes. La logique implacable de ce surplace 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

fois, celle-ci sert à illustrer (en l'explicitant) la maison familiale comme lieu protecteur dans lequel Duris acquiert une décontraction certaine. Il écoute alors un quarante-cinq tours pop des années 1980, en suivant le rythme et en fredonnant à voix basse, les yeux rivés sur la pochette de l'album. Enfin, dans l'une des dernières séquences, il se décide inopinément à chanter, avec accompagnement musical en hors champ, s'adressant au téléphone à son ex-compagne pour un ultime chant d'amour, plein de regrets.

Cet emploi de la musique porte en germe le plus récent projet du cinéaste : *Les chansons d'amour* (2007). Mettant une nouvelle fois Louis Garrel au centre de son jeu, désormais *alter ego* avéré, la

musique permet une légèreté de ton quelque peu désuète mais non dénuée de charme. Cette légèreté est surtout l'effet d'une situation de libertinage proche de *La maman et la putain* d'Eustache : celui d'un homme partageant son cœur entre deux femmes (ici, Ludivine Sagnier et Clotilde Hesme).

De même que l'œuvre d'Eustache portait en elle à la fois le drame et la comédie, le film de Christophe Honoré va rapidement exposer la mort d'une héroïne participant du triangle (Sagnier), de telle sorte que les chansons glissent de la joie vers un état d'apnée et de souffrance propre au deuil. Ce basculement s'effectue avec une grâce certaine qui relève de l'utilisation des chansons, plus subtile qu'il n'y paraît au départ.

Le réalisateur soulignait avec à-propos lors de son passage à Cannes comment les chansons occupaient un rôle particulier dans ce film : elles désignent le moment où les personnages soliloquent et expriment leurs sentiments par rapport à leurs proches, ce qui apparaît intenable en présence de la communauté. Si elles peuvent exposer une désespérance qui met en joue la tyrannie des liens, elles occupent aussi une fonction morale, élément nouveau dans la filmographie du cinéaste et qui va au-delà d'une lubie cinéophile. Par ce chant et par un étrange retour du lyrisme, l'impossible, l'indicible et les souffrances qu'ils sous-tendent s'exprimeraient en une exultation inattendue où se lovraient le langage intime et la parole subjective. Dans ces circonstances, ce n'est pas

un hasard si le générique de la fin s'ouvre sur une chanson de Barbara (*Ce matin-là*). Sans doute était-il logique de s'en remettre à une auteure-compositrice-interprète qui savait s'adresser à tous en donnant l'impression de ne chanter que pour une seule personne. Pour s'en convaincre, il faut voir les films de ses concerts où elle scrute l'objectif de la caméra comme on regarde un être aimé. Elle incarne par son chant cet état ambigu de l'expression subjective, reconnue par la foule, où s'adresser à cet être unique est rendu possible par la prise en compte de son absence. C'est ainsi qu'on peut observer, chez Christophe Honoré, une progression qui va de l'illustration de la tyrannie des liens à l'esquisse d'un mouvement permettant de s'en dégager. ●

DANSE

Analyse et abandon

ANATOMIES de José Navas et la Compagnie Flak

Spectacle présenté à l'Agora de la danse, 7-10 novembre 2007. Interprètes : José Navas, Mira Peck, David Rancourt, Ami Shulman, Jamie Wright. Musique : Alexander MacSween. Éclairages : Marc Parent.

par GEORGES LEROUX

L'anatomie est la science des parties du corps, qu'elle découpe et isole selon leurs formes et leurs fonctions ; elle étudie les organes dans leur ajustement réciproque et le mystère qui l'obsède est moins la configuration du tout qu'est chaque corps animal que la forme toujours particulière de l'organe. N'est-il pas paradoxal de parler d'anatomie au sujet de la danse, alors que tout dans l'anatomie est découpage, séparation qui immobilise, distinction qui isole ? Le terme n'a cessé de circuler dans l'histoire de l'art : qu'on pense seulement à l'anatomie de la mélancolie qui occupa Robert Burton toute sa vie ! Les formes du mouvement sont inscrites dans des organisations qui les rendent possibles, elles composent des séquences et le sens premier de l'anatomie est dès lors d'opérer cette analyse qui, en immobilisant le corps, cherche à faire voir son ressort intérieur, la condition de son élan.

Telle est la leçon de José Navas dans cette chorégraphie en cinq volets, où un quintette de danseurs explore

avec une rigueur formelle exemplaire la découpe intérieure du mouvement, sa structure, son langage. Danser devient alors la recherche d'unités, à

première instance de ce langage anatomique où chaque partie est donnée à voir dans des gestes parfaits et autocentrés. Dans un détachement

loir faire oublier sur quoi repose l'émotion de la danse, et qui serait une libération absolue du corps, il montre au contraire les éléments dont dépend cette émotion, son langage primordial.

L'anatomie prend ici une nouvelle signification, dans la mesure où elle met à nu les formes qui se construisent dans plus d'un corps, chacun se plaçant dans une prise qui est aussi une empreinte : une jonction, une articulation qui rend possible un attrait et une confiance. Quand un danseur place la tête de l'autre, ce n'est pas pour la dominer, c'est pour rendre possible cette synthèse des symétries qui ouvre l'espace de l'amour.

la fois primitives et toujours complexes, qui inscrivent le corps dans le temps. Le rapport de cette œuvre à l'expression, plus exactement son expressivité spécifique, dépend en

radical qui l'éloigne de l'esthétique du mouvement dansé, José Navas se met à distance de tout ce qui s'apparenterait à une phrase longue, expressive, fusionnelle : loin de vou-

Séquences du corps

Les cinq séquences font appel à des compositions particulières. La première présente un carré dénudé, aire de mouvement où le maître danseur dirige ses acolytes, en inspirant à chacun ce langage découpé qui lui permettra une forme rigoureuse. Chaque danseur est livré à lui-même, et semble surtout captivé par la possibilité d'apprendre ce qu'un mouvement solitaire peut dire de la rotation sur un axe, pour ne citer que ce mouvement élémentaire. Les relations entre les danseurs sont presque inexistantes, et on note un danseur plus solitaire que les autres, observateur en fond de scène : son retrait est aussi le nôtre, chacun étant appelé à intégrer cette perspective du découpage et de l'anatomie. La seconde