

Entretien

Entretien avec Christophe Honoré

Ma mère est une adaptation du livre de Georges Bataille. Pourquoi Bataille ?

Parce qu'il est important dans mon parcours d'écrivain. J'ai grandi dans l'écriture avec Bataille, avec sa conviction que la littérature est là pour donner quelque chose au monde que le monde n'aurait pas sans elle, qu'elle est essentielle au monde. Qu'écrire est donc de l'ordre de la méditation. Et aussi l'expression du Mal. Bataille écrit qu'une forme aiguë du Mal dont la littérature est l'expression, « a pour nous la valeur souveraine. Mais cette conception ne commande pas l'absence de morale, elle exige une *hypermorale*. » Cette radicalité de Bataille je la retrouve aujourd'hui chez des auteurs comme Bret Easton Ellis, Dennis Cooper ou Sarah Kane, et ces trois-là m'ont en fait autant influencé que Bataille pour écrire le scénario.

Bataille était important dans votre parcours d'écrivain mais pourquoi l'envie d'en faire un film ?

Au moment de mon premier long métrage, *17 fois Cécile Cassard*, je ne voulais pas que l'on parle de moi en tant qu'écrivain qui fait un film. D'où mon acharnement à refuser d'écrire un scénario, me passer le plus possible des mots, que ce soit en termes de structure ou de dialogues. Je voulais faire un film qui doive juste à la lumière, aux acteurs, à la musique. Or cet acharnement était naïf et puéril. J'ai fini par comprendre que ce qui allait peut-être être intéressant dans mon cinéma, c'était justement que je sois un pied dans la littérature et un pied dans le cinéma. Adapter Bataille, c'était éprouver sa radicalité à l'aune du cinéma.

Et pourquoi Ma mère plus qu'un autre de ses textes ?

Le point de départ de *17 fois Cécile Cassard* est un portrait de mère mais je n'avais pas été jusqu'au bout de cette relation mère/enfant. Très vite, j'ai donc repensé au livre de Bataille et je me suis dit que j'allais m'en servir. Mais pas dans l'idée d'en faire une adaptation littéraire. Je voulais juste reprendre la structure du récit, exactement comme on pourrait relire d'après Sophocle le mythe d'Antigone. Le texte de Bataille a un côté mythique. Il expose la situation de l'inceste d'une manière très sèche, avec très peu de scènes. Très vite, il m'a semblé évident que je n'avais pas du tout envie de filmer le folklore des bordels et des teintures rouges propres au début du XXème siècle. J'ai transporté le roman à l'époque actuelle et essayé de voir en quoi le côté transgressif de cette histoire-là persistait. *Ma mère* est un livre inachevé qui est paru à titre posthume dans les années soixante. Depuis, on a connu la révolution sexuelle, plein de choses qui ont changé le rapport à la morale et la représentation du corps.

Et l'idée de transposer le récit aux Iles Canaries, dans un endroit de tourisme industriel ?

Il me semblait que c'était le lieu où l'on pouvait rapidement s'apercevoir des changements emblématiques concernant le rapport au corps et à la sexualité dans nos sociétés occidentales. Les Iles Canaries sont un endroit de tourisme industriel assez effrayant qui accueille des charters entiers d'Anglais et d'Allemands principalement. Ils viennent là pour une semaine consommer le soleil, l'alcool et le sexe. Ils sont très déchaînés sur une courte période puis reprennent leur vie « normale ». Je voulais voir comment les personnages de Bataille allaient résister à ce décor de tourisme industriel. Ils pourraient *a priori* ressembler à ces touristes, dans leur addiction à l'alcool et au sexe. En fait, ils sont à l'inverse de cette consommation du plaisir et du libertinage finalement très raisonnable et calibrée. Chez Bataille, on cherche justement à échapper à la raison.

Les touristes ont un corps qui a peur de vieillir. Chez Bataille en revanche, les personnages tentent de transcender leur condition de mortel par le sexe...

Oui, ce n'est en rien l'apparence qui les interroge. Ils ne sont pas en train d'attendre de mourir. Chez Bataille, la mort est souvent signe de délivrance et presque d'exploit. En aucun cas ses personnages ne sont dociles vis-à-vis de la mort, en attente ou en crainte. C'est ce que dit la mère à son fils à un moment : « Jure-moi de continuer à tourner le dos au monde de ceux qui attendent patiemment que la mort les éclaire. » Dans *Ma Mère* et d'autres textes de Bataille, la description des corps est en termes de beauté et de laideur, de désir, d'obstination dans la vie, et s'ils combattent avec la mort, ils décident de l'heure du combat. Il y avait donc cette envie que les corps des personnages résistent beaucoup plus que ceux des touristes, qu'ils ne soient pas ni dans la crainte du vieillissement, ni dans la revendication d'une jeunesse triomphante. Ils sont tels qu'ils sont, ils ont une certaine liberté. Mais je ne voulais pas non plus stigmatiser ces touristes, m'acharner sur les corps bedonnants et avachis sur le sable. Juste, j'ai tenu à les représenter comme des gens endormis face à des personnages réveillés et résistants.

Dans le texte de Bataille, tout ce qui caractérise les personnages est lié à leur manière de vivre le sexe. Comment fait-on pour incarner de telles figures au cinéma ?

Il fallait incarner l'histoire et, en même temps, ne pas perdre ce qui est de l'ordre de la métaphore chez Bataille, où le récit suit des routes qui ne sont pas forcément de l'ordre de la logique psychologique ou naturaliste. Le film a des accroches réalistes, notamment lors de la scène d'exposition, quand Pierre (Louis Garrel) retrouve ses parents. Mais au fur et à mesure, il est de plus en plus mental dans sa durée. J'avais vraiment envie que des scènes dérapent, que l'on échappe à la réalité des personnages. Quand Hélène est dans les dunes et qu'on la retrouve, immédiatement après, habillée et maquillée, on n'est plus dans un temps réel. Cette forme de désincarnation était le gage de la réussite du film. D'où certains principes de mise en scène : faire en sorte que la composition soit chaotique, imprévisible, surtout ne pas lisser, relier, mais au contraire disperser, syncoper... pas de travellings mais beaucoup de panos et de zooms, des choses très rapides et très découpées, plan général, gros plan... Je voulais une grammaire primitive, filmer cette histoire comme un dessin d'enfant. Surtout pas faire du beau mouvement, du beau cinéma. Ca aurait été très dangereux de faire un bel écrin à cette histoire. Je voulais juste que l'on soit au plus près des gens, jamais dans l'ornement. Toujours dans la réflexion. Je voulais tendre un miroir brisé à la fiction.

Comment avez-vous négocié la nécessité d'ancrer les personnages dans une réalité concrète ?

Je ne voulais vraiment pas que le film vire au côté érotico-chic, faire un zoom sur une classe sociale privilégiée qui aurait juste des problèmes de sexe. L'idée d'expatrier les personnages était une manière de ne pas avoir besoin d'en dire beaucoup sur eux pour qu'ils soient suffisamment caractérisés. C'est essentiellement le décor qui les fait exister. Et puis il y a eu tout le travail avec les comédiens pour que leurs personnages ne soient pas uniquement des figures. C'était très différent selon les personnages. Hélène, la mère (Isabelle Huppert) est la seule dont les dialogues font entendre la langue de Bataille. D'où un décalage, une mise à distance que je trouvais intéressante, puisque c'est un personnage qui a une sorte de prescience de ce qui va arriver. Les autres sont dans un registre beaucoup plus naturaliste. Dans le livre de Bataille, Hansi (Emma de Caunes) est une très riche héritière qui vit dans une demeure avec une domestique. Cette convenance littéraire ne pouvait pas fonctionner au cinéma. On tombait dans la caricature. D'où l'idée de lui faire tenir une résidence hôtelière avec Loulou, sans trop définir ce qu'ils y font exactement.

Dans le livre de Bataille, Loulou est une femme. Pourquoi l'avoir transformée en homme dans le film ?

Là encore, on était dans une caricature héritée de la littérature érotique. Loulou est une fausse bonne qui se fait fouetter par sa maîtresse. Je trouvais ça excitant de la transformer en garçon, de briser le côté un peu systématique du personnage masculin de Bataille, entouré uniquement de femmes. Loulou est un répondant à Pierre, qui n'est plus le seul homme à vivre une sexualité qui à la fois met en danger et révèle la vie. Pour le personnage de Loulou, je me suis inspiré de Bret Easton Ellis ou Dennis Cooper. C'est un adolescent dont la passivité absolue est un vertige, une menace pour lui et les gens qui l'entourent. Contrairement à Pierre, qui n'est pas tant que ça à la merci des envies de la mère et de Réa. Pierre résiste, il ne se donne pas tout de suite, il y a un cheminement.

Et Marthe (Dominique Rémond) et Robert (Olivier Rabourdin) ? Vous les avez inventés ?

Ils sont cités une fois dans le roman. C'était intéressant de les mettre face à Hélène. Ces domestiques représentent une position morale forte. Ils sont du côté de la raison et de l'ordre. Ils sont un obstacle à la fiction sexuelle. Pierre doit s'en délivrer pour vivre pleinement son abandon.

« La perversité n'existe pas », dit Hansi à un moment. Cette phrase pourrait résumer la ligne de votre mise en scène. Le spectateur n'est jamais mis en situation de voyeur. Il vit les scènes de l'intérieur.

Le vrai danger aurait été de penser que tous ces gens étaient en train de faire des choses très vicieuses et très perverses et de regarder ça d'une manière un petit peu excitée ou apeurée. Personnellement, je ne délimite pas bien la perversité de la bonté. Je refuse de juger des personnages. Mais j'espère que se dessine par la mise en scène et la manière dont je présente la fiction, l'« hypermorale » dont parlait Bataille. C'est à dire une morale qui n'est pas asservie à celle qui régit notre société. J'aimerais bien qu'on se dise, en sortant du film, que ces personnages ne sont ni plus monstrueux, ni plus pervers que nous, simplement plus libres, plus pleinement vivants, qu'ils ont réussi alors que nous sommes toujours prisonniers de notre raison. Le roman est raconté par le fils et je voulais vraiment être dans l'innocence de son regard, je dis innocence dans le sens où son regard est un regard d'amour, donc inattaquable. Et c'est dans l'acuité de ce regard que Bataille est transgressif, au-delà de toutes les péripéties sexuelles auxquelles on l'a réduit et qui n'auraient pas du tout été intéressantes à montrer. Je n'étais pas dans la performance, je ne me suis pas dit que j'allais filmer les corps nus comme on ne les avait jamais filmés au cinéma. Le scénario avait d'ailleurs été mal interprété. Il décrivait les scènes sexuelles de manière très explicite. Ce n'était pas parce que je pensais me concentrer sur des détails obscènes. Non, je voulais juste que le lecteur comprenne très précisément ce que les personnages font en termes de gestes. Le vrai problème du livre de Bataille, c'est qu'il dit à longueur de temps qu'ils font « les pires choses qu'on puisse faire ». Sauf qu'il ne dit pas ce qu'ils font ! On a un ressenti qui joue tout le temps sur la métaphore. Mais au cinéma, ça veut dire quoi « les pires choses qu'on puisse faire » ? Ca dépend de la sexualité de chacun, de ce qu'on estime être acceptable ou non. Très vite, je me suis aperçu que c'était un terrain glissant et pas du tout intéressant. D'où la volonté que les scènes sexuelles racontent des choses précises, que l'on ne se limite pas au fait qu'il y a des accouplements. Je crois que chaque scène de sexe est très scénarisée et raconte énormément de choses sur les personnages et leurs rapports les uns avec les autres. *Les pires choses*, c'est dans le chemin de la fiction que les spectateurs pourront les envisager.

La liberté des corps batailliens vient en partie du fait qu'ils ne sont pas dans la séduction ou la représentation...

Oui, ces personnages ne réclament pas le regard de l'autre. Et ça, c'est une liberté pour un comédien. Car malgré tout, l'une des définitions du comédien, c'est de réclamer le regard de l'autre. Et là, ils ne pouvaient pas jouer ça. Il n'y a pas d'enjeu de séduction dans le film, juste prendre ce qu'il y a à prendre, dans l'immédiateté des rapports. La mère annonce le personnage de Réa et le personnage de Réa arrive. Et tout de suite ils sont dans le taxi et ils s'embrassent. Pareil avec Hansi. A aucun moment il n'y a une mise en scène de la rencontre ou de la séduction, le côté « je te veux, je ne te veux pas. »

La chanson *Happy together* accompagne la mort de la mère... Ce contrepoint musical fait penser au rire bataillien, ce rire joyeusement pur et blasphématoire.

Oui, c'est l'équivalent du « rire infiniment joyeux, celui de la disparition. » Pour moi, c'est très bataillien cette énergie délivrée à la fin. La mort de la mère n'est pas une fin, c'est un élan. Et cette énergie, ce fou rire, entraîne la scène à la morgue, qui est une sorte de scène primitive dans tous les textes de Bataille, « l'érotisme comme approbation de la vie jusque dans la mort ». C'est le désarroi du vivant face à cette force que donne la personne qui meurt à celui qui reste. Une force qui passe par le sexe et le désir.

Le film s'arrête brusquement, interrompu comme le livre inachevé de Bataille...

Plus généralement, Bataille travaillait beaucoup sur l'inachèvement, pour empêcher que les idées se figent dans le marbre. Je voulais retrouver ce ressenti de l'émotion. Si le plan s'éternisait sur Pierre, on basculait dans le jugement : « Voyez ce dont il s'est rendu coupable. ! » Alors que si on cueille les gens comme ça avec l'écran blanc, il n'y a pas de regard moral, juste une « expérience intérieure » à partager.