



| | |
|--|----|
| Fiche technique | 1 |
| Réalisateur | 2 |
| Nanni Moretti, un cinéaste qui dit «je» | |
| Généalogie | 4 |
| Fibre maternelle | |
| Genèse | 5 |
| L'adieu à la mère | |
| Découpage narratif | 6 |
| Récit | 7 |
| Mélodrame, contrepoints et jeux de miroir Discontinuités, trouées et contaminations | |
| Musique | 9 |
| Architecture musicale | |
| Mise en scène | 10 |
| Le regard de Margherita Mises en abyme À table Jeux d'acteurs | |
| Séquence | 14 |
| Ici, ailleurs | |
| Point de vue | 16 |
| Un film politique? | |
| Motif | 17 |
| Le film dans le film | |
| Réception | 19 |
| Critiques, opinions | |

● Rédacteur du dossier

Arnaud Hée enseigne l'analyse filmique à la Fémis. Il est critique de cinéma (*Bref*, *Études*, *Images documentaires*), membre du comité de sélection du Festival international Entrevues de Belfort et intervenant dans les réseaux d'éducation du cinéma, dans les classes et en tant que formateur pour les enseignants.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique

Générique

MIA MADRE

Italie, France | 2015 | 1h 47

Réalisation

Nanni Moretti

Sujet

Gaia Manzini, Nanni Moretti,
Valia Santella, Chiara Valerio

Scénario

Nanni Moretti,
Francesco Piccolo,
Valia Santella

Image

Arnaldo Catinari

Décors

Paolo Bizzarri

Costumes

Valentina Taviani

Son

Alessandro Zanon

Montage

Clelio Benevento

Producteurs

Nanni Moretti et
Domenico Procacci

Coproduction

Sacher Film-Fandango,
Rai Cinema, Le Pacte,
Arte France Cinéma

Distribution

Le Pacte

Format

1.85, couleur, numérique

Sortie

16 avril 2015 (Italie)

2 décembre 2015 (France)



Interprétation

| | |
|-------------------|-----------------------|
| Margherita Buy | Margherita |
| John Turturro | Barry Huggins |
| Giulia Lazzarini | Ada |
| Nanni Moretti | Giovanni |
| Beatrice Mancini | Livia |
| Stefano Abbati | Federico |
| Enrico Iannicello | Vittorio |
| Anna Bellato | Actrice |
| Tony Laudadio | Producteur |
| Lorenzo Gioielli | Interprète |
| Pietro | Assistant réalisateur |
| Tatiana Lepore | Secrétaire |
| Monica Samassa | Médecin |
| Vanessa Scalera | Infirmière |
| Davide Iacopini | Employé |
| Rossana Mortara | Ancienne élève |
| Antonio Zavatteri | Ancien élève |
| Domenico Diele | Giorgio |
| Renato Scarpa | Luciano |

Synopsis

En plein tournage de son nouveau film dont le sujet est une lutte sociale dans une usine, Margherita doit affronter la maladie de sa mère, Ada, une ancienne professeur de latin. La cinéaste quitte son compagnon et peine à faire face à la situation tandis que son frère Giovanni, à l'inverse, déborde d'attention et de disponibilité. L'arrivée sur le tournage de Barry Huggins, un acteur américain mondialement connu, au caractère difficile et au jeu très incertain, donne encore à Margherita d'autres problèmes à gérer. Une médecin annonce que la maladie d'Ada est sans issue. Margherita est sans cesse tirée entre son devoir professionnel et sa difficulté à faire face à la mort prochaine de sa mère – qui la rend parfois agressive avec elle –, tandis qu'elle s'inquiète pour sa fille adolescente, Livia. Elle s'installe dans l'appartement vide de sa mère, renoue peu à peu avec les siens, et avec elle-même. La famille est réunie chez Ada, qui, jusqu'à son dernier souffle, aide Livia pour son latin. C'est à son domicile qu'elle décède. Margherita échange avec elle un dernier regard.



Réalisateur Nanni Moretti, un cinéaste qui dit «je»

Été 1972. Un ami demande à Nanni Moretti, pas encore vingt ans, ce qu'il veut faire de sa vie: «En rougissant, je lui ai dit: "Je veux faire du cinéma." Il a répondu: "Comme acteur ou réalisateur?" Alors, en rougissant encore un peu plus, j'ai rétorqué: "Les deux."»¹ Ce désir sera satisfait lorsque l'aspirant cinéaste décide de vendre une collection de timbres; le butin sert à l'achat d'une caméra Super 8 et d'un peu de matériel. Il réalise alors ses premiers courts métrages (*La sconfitta* et *Pâté de bourgeois* en 1973, *Come parli frate?* en 1974) à des postes multiples: scénariste, réalisateur, producteur, acteur, parfois cadreur.

Né en 1953 dans une famille d'enseignants, Moretti est un autodidacte, aujourd'hui auteur d'une œuvre singulière et cohérente, reconnue dans les grands festivals (Prix spécial du Jury à la Mostra de Venise pour *Sogni d'oro* en 1981, Prix de la mise en scène pour *Journal intime* à Cannes en 1994, et la consécration de la Palme d'or pour *La Chambre du fils* en 2001). Il constitue le chef de file du cinéma italien, une place qu'il s'est forgée dans des années de crise aussi bien économique qu'esthétique (les années 1980 et 1990), occupant un vide laissé par le retrait ou la disparition des grands maîtres de l'après-guerre. Cette place centrale s'accompagne d'une activité de producteur, de distributeur, d'acteur occasionnel et de directeur de salle (le cinéma Nuovo Sacher à Rome, qu'il reprend en 1991), sans compter sa brève expérience comme directeur artistique du Festival du film de Turin entre 2007 et 2008.

● L'alter ego Michele Apicella

Dès ses débuts, Moretti inaugure donc ce rôle de cinéaste-acteur-personnage qui fonde une œuvre à forte dimension auto-biographique: «[...] être des deux côtés de la caméra, comme personnage, mieux: comme personne (un critique dirait: comme "corps").»² Cette disposition est venue naturellement, à la fois comme une logique et une nécessité, avec l'idée que parler de soi est le meilleur moyen de parler du monde et d'autrui. Moretti le fait en maniant un anti-naturalisme étrange, dans le jeu d'acteur comme la mise en scène, un ton incertain, une drôlerie et une autodérision toujours inquiétées par l'angoisse et le mortifère, la colère et le drame. Il ne vise pas à un réalisme à partir de la matière autobiographique, mais affirme au contraire une représentation distanciée, qui use de la mise en abyme et se

réfère souvent à la psychanalyse.

Avec son titre conjugué à la première personne du singulier, *Je suis un autarcique* (1976), tourné en Super 8, inaugure une première partie de carrière fondée sur l'alter ego Michele, qui devient Michele Apicella à partir de *Sogni d'oro* (1981). Un seul film déroge à la règle dans cette période: *La messe est finie* (1985), où le jeune religieux qu'interprète Moretti se nomme Don Giulio. Le cinéaste a expliqué qu'un prêtre peut changer de nom et qu'il s'agit bien dans son esprit du même Michele Apicella, cet être atrabilaire, angoissé, névrosé, mégalomane, intolérant, agressif, en perpétuelle crise, amoureux malheureux. L'alter ego n'est toutefois pas figé mais réinventé à chaque film, en tant qu'individu, mais également dans son rapport à des instances collectives: une troupe de théâtre (*Je suis un autarcique*), un groupe d'amis qui s'adonne à des séances d'autoconscience (*Ecce bombo*, 1978), une équipe de cinéma (*Sogni d'oro*), le corps enseignant (*Bianca*, 1984), le Parti communiste italien et une équipe de water-polo (*Palombella rossa*, 1989); et donc le clergé dans *La messe est finie*. Dans tous ces films, une autre collectivité traverse l'ensemble: la famille, refuge très relatif et véritable enfer névrotique où les rapports intergénérationnels sont marqués par l'incompréhension et la violence, tout particulièrement dans *Ecce bombo* et plus encore *Sogni d'oro*. Et c'est précisément la mère du cinéaste qui inspire le patronyme de cet alter ego puisqu'Apicella est le nom de jeune fille d'Agata Moretti.

Palombella rossa (1989) clôt ce cycle Michele Apicella, sur fond d'interminable partie de water-polo, de crise de conscience politique et, plus globalement, existentielle (familiale, morale). Ce film dresse un bilan rigoureux et fouillé du passé, des espoirs et des croyances de cet alter ego ici frappé d'amnésie. Cette fin programmée de Michele se double d'un pendant documentaire réalisé l'année suivante: *La cosa*. Le Parti communiste italien, devenu cette «chose» qu'évoque le titre, s'apprête à changer de nom. Sympathisant, électeur régulier mais jamais encarté au PCI, Nanni Moretti a suivi les débats dans les cellules et sections locales à travers l'Italie. D'une étonnante pertinence politique et historique, ce film capte un changement de paradigme, qui semble vécu par le cinéaste comme une injonction: filmer autrement, et d'un autre point de vue.

1 Nanni Moretti, entretiens avec Carlo Chatrian et Eugenio Renzi, Cahiers du cinéma/Festival International du film de Locarno, 2008, p 21.

2 Ibid.

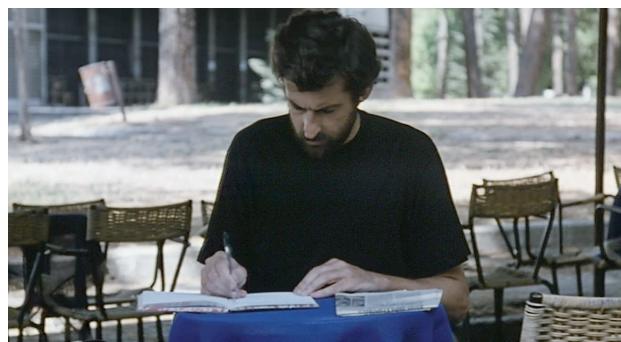
● Variations autour du «je»

Journal intime (1993) ouvre une période où le cinéaste parle clairement à la première personne, en son nom, peu après une maladie qu'il met en scène dans le troisième chapitre de ce film. Cette veine des films-journaux ne répond pourtant pas à la forme artisanale qui peut y être attachée (la petite caméra tenue par le cinéaste lui-même, comme dans *Le Filmeur* d'Alain Cavalier), elle convoque au contraire les grands moyens du cinéma et de la fiction – acteurs, travellings, mouvements de grue, etc. À quelques exceptions près, on ne voit pas dans *Journal intime* un cinéaste qui vit, mais un personnage réinterprétant et reformulant cinématographiquement un vécu. L'écrit s'avère avant tout un fil narratif (les trois chapitres); Moretti ne cherche pas tant à le filmer – son écriture s'inscrit seulement à quelques reprises à l'écran – qu'à mettre en scène son rapport au monde. *Journal intime* fait de Moretti un cinéaste contemporain majeur, notamment grâce à un écho cannois allant bien au-delà du Prix de la mise en scène qu'il reçoit. *Aprile* (1998) reprend cette veine où le cinéaste s'exprime en son nom, mettant ici en scène son saut dans la paternité, ses désirs et ses hésitations de cinéaste, ainsi que la situation politique italienne. *Aprile* répond sans doute plus que *Journal intime*, dans sa narration et une part de sa mise en scène, au journal filmé, notamment parce qu'il s'échelonne sur un temps donné, un temps intime (la paternité) qui est aussi politique avec l'ascension d'un certain Silvio Berlusconi.

La Chambre du fils (2001) amorce un nouveau virage. Si le personnage que le cinéaste interprète s'appelle Giovanni (son propre prénom, dont Nanni est le diminutif), ce mélodrame n'est plus centré sur le cinéaste-acteur Moretti, qui devient un personnage parmi d'autres. *Le Caïman* (2006) ne vient pas contredire ce nouveau pacte cinématographique en se présentant comme une comédie dramatique enlevée (on serait tenté de dire «à l'italienne»); Moretti y poursuit même la raréfaction de sa présence à l'écran, cessant à partir de là d'incarner les personnages principaux de ses films. Si le «je» ne s'exprime plus par le biais d'un alter ego ou du film-journal, il reste toutefois prégnant dans ces derniers films. *La Chambre du fils* raconte la mort d'un être cher, en l'occurrence un fils, alors que Nanni Moretti est – on le sait depuis *Aprile* – jeune père. Ce film, dit-il, a été réalisé dans l'urgence pour exorciser cette angoisse; en cela il dialogue fort avec *Mia madre* tout en étant son négatif (deuil réel/imaginé, mort d'un parent/d'un enfant). Quant au *Caïman*, il se relie directement à l'engagement politique du cinéaste, alors très impliqué dans la contestation contre Silvio Berlusconi, notamment dans le mouvement des «rondes citoyennes». Dans une saisissante pirouette finale, il incarne, de façon glaçante, un avatar de son ennemi public et intime. Dans *Habemus papam* (2011), la présence de Moretti finit par s'estomper, le personnage de psychiatre qu'il incarne disparaît même littéralement au cours du dernier tiers. L'œuvre de cette période ne contient pas forcément une moindre part autobiographique, mais celle-ci se trouve comme disséminée dans une logique de diffraction de Moretti à travers plusieurs personnages [cf. Récit].

● Un «dilemme morettien»

Comment être au monde? Au cœur de *Mia madre*, cette question constitue celle de l'ensemble de la filmographie de Nanni Moretti. Elle se structure autour d'un conflit entre vivre, créer et travailler, se représenter et exister. Une quête particulièrement tortueuse se joue dans un dilemme inextricable: la nécessité de prendre part au monde sans s'y compromettre, la recherche d'une hypothèse où il serait possible d'être soi parmi les autres (du corps social dans son ensemble jusqu'à tous les corps collectifs, dont la famille). Pour cela il faut tenter de résoudre les difficultés à agir, l'angoisse d'être le spectateur impuissant du monde. S'il s'agit bien d'un cinéma politique, il est méditatif et réflexif plus que directement engagé ou dénonciateur. Ce «dilemme morettien» semble synthétisé dans le monologue que l'on entend dans *Journal intime*: «Moi, même dans une société plus décente que celle-ci, je serai toujours avec peu de gens. Mais pas comme dans ces films où un couple se déchire parce que le cinéaste ne croit pas en l'homme. Moi, je crois en l'homme, mais pas à la majorité. Je serai toujours bien avec une minorité.» ■



Journal intime © DVD Studiocanal

● Filmographie

Courts métrages

- 1973 *La sconfitta*
- 1973 *Paté de bourgeois*
- 1974 *Come parli frate?*
- 1990 *La cosa*
- 1994 *L'unico paese al mondo*
- 1996 *Il giorno della prima di Close-up*
- 2002 *The Last Customer*
- 2003 *Il grido d'angoscia dell'uccello predatore*
(*20 tagli d'Aprile*)
- 2007 *Diario di uno spettatore*
- 2008 *Film Quiz*

Longs métrages

- 1976 *Je suis un autarcique (Io sono un autarchico)*
- 1978 *Ecce bombo*
- 1981 *Sogni d'oro*
- 1984 *Bianca*
- 1985 *La messe est finie (La messa è finita)*
- 1989 *Palombella rossa*
- 1993 *Journal intime (Caro diario)*
- 1998 *Aprile*
- 2001 *La Chambre du fils (La stanza del figlio)*
- 2006 *Le Caïman (Il caimano)*
- 2011 *Habemus papam*
- 2015 *Mia madre*



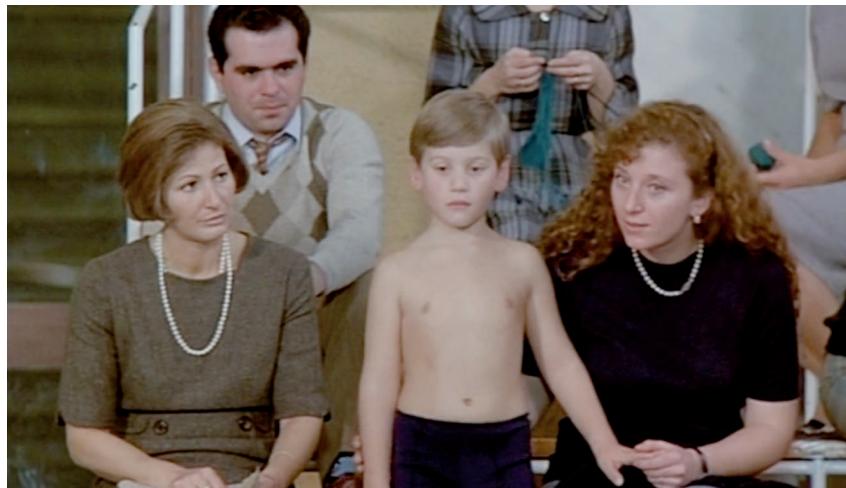
Je suis un autarcique © DVD Éditions Montparnasse

Généalogie

Fibre maternelle

L'œuvre de Moretti a ceci de fascinant que l'on y assiste, de films en films, au vieillissement du cinéaste, qui franchit les étapes, heureuses ou douloureuses, de l'existence sur quatre décennies à travers ses doubles plus ou moins fictifs : le jeune homme et ses crises, l'adulte et ses interrogations, l'engagement et les doutes, la paternité, le deuil. La figure maternelle a droit à un traitement quasi constant dans la filmographie – bien plus que celle, beaucoup plus effacée, du père. Comme son alter ego Michele Apicella (rappelons qu'Apicella est le nom de jeune fille de sa mère, Agata), cette figure est instable, variable d'un film à l'autre; comme le cinéaste, elle se dédouble, se démultiplie.

Palombella rossa © DVD LCJ Éditions



La messe est finie © DVD Why Not Productions



Aprile © DVD StudioCanal



Aprile



Ecce bombo met en scène une famille dont la structure (les parents et la sœur de Michele) et les dysfonctionnements sont « traditionnels ». Le fossé générationnel est grand entre Michele et ses parents mais la révolte se tourne surtout contre l'ordre patriarcal. Lors d'un monologue dans la cuisine, la mère de Michele fait entendre sa frustration d'avoir renoncé aux études pour élever ses enfants alors qu'elle aurait pu devenir enseignante.

Dans *Sogni d'oro*, la relation entre Michele et sa mère est un enjeu majeur, tout comme la psychanalyse, qui nous conduit naturellement vers le complexe d'Œdipe. Le jeune cinéaste vit chez sa mère dans une promiscuité qui aboutit à une scène de violence glaçante.

La messe est finie et *Palombella rossa* sont des films « adultes ». Dans le premier s'inscrit, déjà, l'angoisse du deuil (la mère se suicide alors que le fils est prêtre et vit chez elle); dans le second la figure maternelle appartient au souvenir, apparaissant dans un flashback qui met en scène la première fois de Michele à la piscine.

La propre mère du cinéaste apparaît dans trois séquences d'*Aprile*, ce qui permet de constater la frappante ressemblance physique entre elle et Giulia Lazzarini, l'actrice de *Mia madre*.

D'abord, Agata et son fils assistent aux résultats des élections devant le poste de la salle à manger – une scène qui semble jumelle de celle de *Sogni d'oro* où mère et fils regardent la télévision.

Ensuite, le couple Nanni-Silvia et leurs mères respectives déballent les habits de l'enfant à venir, dans une séquence à la forte charge symbolique quant au passage du temps et à la transmission entre les générations.

Enfin, le cinéaste interroge Agata sur la façon dont elle le nourrissait quand il était bébé, alors qu'elle s'était remise très vite à son métier d'enseignante – à nouveau une scène jumelle, ici du monologue maternel dans la cuisine d'*Ecce bombo*. ■

Genèse

L'adieu à la mère



Giulia Lazzarini © D.R.

«En ce qui concerne la première personne, ce film est un retour en arrière et une évolution de mes films de journal intime, c'est-à-dire *Journal intime* et *Aprile*. C'est pour le moment (pour ces premières quarante années...) le seul moyen que je connais de faire du cinéma.»¹ Alors que *La Chambre du fils* (2001) est hanté par la terreur d'un père vis-à-vis de la possibilité de perdre un enfant, Nanni Moretti est frappé personnellement par la mort lorsqu'il réalise *Habemus papam*, film sur la vieillesse, l'effacement et la renaissance. C'est en effet pendant ce tournage que sa mère tombe gravement malade, avant de décéder. *Mia madre* découle ainsi davantage de l'autobiographie directe, non sous la forme du film-journal mais d'une adaptation d'un épisode de son existence: «La mort d'une mère est une étape importante de la vie, et je voulais la raconter sans sadisme vis-à-vis des spectateurs.»²

Après *Le Caïman* et *Habemus papam*, le rapport à l'autobiographie est donc plus direct mais Moretti procède à diverses mises à distance, la principale étant le choix d'interpréter un personnage secondaire, celui du frère de Margherita, tandis que la réalisatrice vit la même situation que celle du cinéaste lors du tournage de *Habemus papam*. Dès l'origine l'idée est de déléguer le rôle principal à Margherita Buy: «J'avais envie, pour une fois, de donner ces traits à un personnage féminin. Et en réalité il y a trois personnages féminins: Margherita, la fille et la mère. Je voulais décrire une lignée de femmes.»³ Ce choix, fidèle à celui des deux précédents films, consiste à disséminer sa présence à travers plusieurs personnages: «Pour ce qui est des morceaux de moi dans les divers personnages, cela m'arrive inévitablement, puisque je conçois le film et l'écris – avec d'autres. Mais par exemple, Giovanni, le frère de Margherita, on pourrait le considérer comme une projection d'elle: ce qu'elle souhaiterait être. Et par conséquent peut-être aussi une projection de moi.»⁴

Comme toujours, la matière autobiographique donne lieu à des mises en abyme complexes entre réalité et fiction; il s'agit d'une certaine manière d'importer la première dans la seconde. De nombreuses anecdotes signifient ce trajet: ainsi l'actrice portait parfois des habits de la mère de Moretti; les ordonnances sont celles que cette dernière avait préparées les dernières semaines de sa vie; des ouvrages lui appartenant sont disposés sur le bureau dans l'appartement... L'autobiographie et la réa-

lité se logent entre le général (un cinéaste raconte la mort de sa mère) et le détail (des objets, des éléments du décor) de la fiction, dans une mise en abyme dont le cinéaste imagine très vite qu'elle sera la forme du film. C'est aussi une manière pour Moretti de donner une dimension familiale au plateau, afin de se sentir à l'aise. Cet aspect va sans doute de pair avec un tournage qui fut long: pratiquement dix semaines, pendant lesquels Margherita Buy ne fut absente qu'un jour.⁵

Pour interpréter le personnage de la mère, Moretti fait appel à Giulia Lazzarini, une comédienne de théâtre (de la troupe du Piccolo Teatro de Giorgio Strehler, basée à Milan). Ce fut une collaboration heureuse: «Elle n'a pas seulement réussi à me comprendre, à entrer dans mon film, mais, je ne sais pas comment, elle a aussi compris ma mère.»⁶ *Mia madre* a été préparé et réalisé dans l'idée de rendre un hommage vibrant à cette figure maternelle admirée; le film dessine en creux le portrait de cette professeur de lettres, de latin et de grec au lycée Visconti de Rome, aimée de ses anciens élèves: «Je n'ai jamais eu une relation de la sorte avec un de mes professeurs. Je vais dire une chose un peu douloureuse et qui me dérange un peu, mais je la dis: après la mort de ma mère, à travers les choses que me disaient ses anciens élèves, j'ai eu la sensation que quelque chose d'important de sa personne m'avait échappé, quelque chose que ses anciens élèves avaient réussi à saisir et à me communiquer. Quelque chose d'essentiel.»⁷

L'écriture de ce drame personnel a été collective. Un premier développement est obtenu à huit mains, en mêlant un ancrage très intime (le cinéaste lui-même et Valia Santella, une amie de longue date) et deux nouvelles venues dans la sphère morettienne (Gaia Manzini et Chiara Valerio); puis vient le scénario lui-même (dont l'écriture réunit à nouveau Nanni Moretti et Valia Santella, en compagnie de Francesco Piccolo). Puisant dans la vie, la préparation du film n'a pas donné lieu à une documentation spécifique. Si le cinéaste avait accumulé une matière «préparatoire», il a juste revu *Une autre femme* (1988) de Woody Allen, mais pas *Amour* (2012) de Michael Haneke, dont le DVD était pourtant disposé sur son bureau tout ce temps. Peu de lecture également: «Et surtout, je n'ai pas lu Roland Barthes. Après la mort de ma mère, une amie m'avait offert *Journal de deuil*, que Barthes avait écrit durant la maladie de sa mère. Cette amie m'avait dit que ça lui avait fait du bien. J'ai ouvert une page au hasard, j'ai lu deux lignes qui m'ont fait mal et je l'ai refermée. À la fin du tournage, je l'ai retiré de mon bureau et je l'ai mis dans ma bibliothèque. Heureusement, je n'avais plus besoin de me plonger dans la douleur.»⁸ ■

1 «Un sentiment d'inadéquation», entretien avec Nanni Moretti, *Cahiers du cinéma* n°716, novembre 2015, p.8

2 Dossier de presse de *Mia madre* qu'il est possible de télécharger le-pacte.com/france/a-l-affiche/detail/mia-madre

3 «Un sentiment d'inadéquation», op. cit., p. 8. On sait par ailleurs que le rôle a bien été écrit pour l'actrice puisque la première version du scénario qui lui fut transmise s'intitulait «Margherita».

4 Ibid.

5 Pour un budget d'environ 7 millions d'euros, le tournage s'est déroulé à Rome et sa périphérie.

6 Dossier de presse, op. cit.

7 Ibid.

8 Ibid.

Découpage narratif

1 GÉNÉRIQUE D'OUVERTURE

00:00:00 — 00:02:32

2 PLATEAU DE CINÉMA, PLATEAU REPAS À L'HÔPITAL

00:02:33 — 00:08:46

Forces de l'ordre et manifestants s'affrontent. Margherita coupe la scène : il s'agissait d'un tournage. Chez le traiteur, Margherita choisit un repas pour sa mère, Ada, on la retrouve ensuite à son chevet à l'hôpital. Son frère Giovanni arrive, il énumère et dispose avec soin les mets qu'il a cuisinés ; Margherita dissimule ceux qu'elle avait apportés.

3 UNE SÉPARATION

00:08:47 — 00:09:52

Dans une chambre, Margherita fait ses affaires ; elle et son compagnon se séparent.

4 UNE LONGUE FILE DE SPECTATEURS

00:09:53 — 00:11:30

Margherita passe devant un cinéma puis suit à rebours une file de spectateurs. Elle tombe sur sa mère puis son frère ; elle finit par se rencontrer elle-même, beaucoup plus jeune.

5 MARGHERITA : FILLE, MÈRE, CINÉASTE

00:11:31 — 00:15:38

Perturbée et pensive, Margherita ne parvient pas à trouver le sommeil, elle sort sur le balcon. Le lendemain, elle parle au téléphone avec sa fille Livia, qui prend des nouvelles de sa grand-mère. Sur le tournage, Margherita donne comme consigne à une actrice d'être « un peu à côté du personnage ».

6 ARRIVÉE DE L'ACTEUR VEDETTE

00:15:39 — 00:20:15

Margherita accueille Barry Huggins, l'acteur vedette qu'elle trouve endormi à l'aéroport. À l'arrière de la voiture, ce dernier rêve à voix haute, tandis qu'elle téléphone à son frère. Margherita arrive à l'hôtel de Barry, qui, réveillé, insiste pour qu'elle dîne avec lui.

7 INQUIÉTUDES, DOUTES, TRISTESSES

00:20:16 — 00:26:59

À l'hôpital, une médecin annonce à Margherita et Giovanni la gravité de l'état d'Ada. Barry fait connaissance avec l'équipe de tournage ; la première prise annonce un travail difficile. À l'hôpital, Ada confie sa lassitude et son ennui.

8 NUMÉRO D'ACTEUR

00:27:00 — 00:31:28

Au restaurant, Barry raconte à Margherita et à son producteur son expérience avec Kubrick, avec qui il n'a en fait jamais travaillé. Margherita est fatiguée mais l'effet du vin se fait sentir sur les deux hommes, surexcités lors du retour en voiture. Barry et le producteur réussissent à attirer Margherita pour un dernier verre ; l'acteur mentionne d'autres films à faire ensemble.

9 PRÉSENT ET SOUVENIRS

00:31:29 — 00:34:53

Alors qu'elle met du linge à laver, Margherita se souvient d'un épisode : sa mère ne parvenant pas à se garer. Margherita lui commande de sortir de l'auto, elle emboutit la voiture contre le mur. De retour sur le tournage, elle s'enquiert auprès de son frère de l'état d'Ada.

10 « DÉMÉNAGEMENT » CHEZ ADA

00:34:54 — 00:41:08

Sortant d'un cauchemar (sa mère ne se réveillait pas), Margherita se rend compte que le sol de l'appartement est inondé. Elle tente de résorber l'eau puis s'installe dans l'appartement de sa mère ; le lendemain, la visite d'un agent d'une compagnie électrique plonge Margherita dans un complet désarroi.

11 LE RETOUR DE LIVIA

00:41:09 — 00:44:16

Margherita retrouve Livia et son père à la gare, puis ils cheminent tous les trois en voiture. On retrouve Livia au chevet de sa grand-mère, complices. L'adolescente s'installe chez Ada avec sa mère.

12 TOURMENTS, PANIQUE, RÉMINISCENCES

00:44:17 — 00:51:30

Lors d'une conférence de presse, Margherita est perdue au milieu des questions et du brouhaha. On entend sa voix intérieure, des souvenirs apparaissent (le départ de sa mère à l'hôpital, un moment de complicité avec son ex-compagnon). Margherita est prise de panique en ne trouvant pas sa mère dans la chambre d'hôpital. Dans un souvenir, Margherita jeune rentre tard chez sa mère, et s'allonge près d'elle. Sur le tournage, Margherita ne parvient pas à lancer la prise et demande à Barry ce que vont devenir les livres de sa mère.

13 D'UNE VIE À L'AUTRE

00:51:31 — 00:59:26

Ada ne peut plus parler temporairement, elle communique par écrit et désespère de ne pouvoir aider sa petite-fille pour son latin. Le tournage d'une scène en voiture échoue. Livia révise son latin sous le regard de sa mère. Nouvel échec de la scène en voiture, qui se termine par des cris et de la colère.

14 LA VIE MALGRÉ TOUT

00:59:27 — 01:04:42

Livia apprend à manier la mobylette sous la surveillance de ses parents. À l'hôpital, Ada a retrouvé l'usage de la parole, elle s'inquiète de la scolarité de Livia. Margherita a dormi auprès de sa mère et se réveille en sursaut après un cauchemar. Visite de Livia et de son père, Ada s'égare mais en revient au latin de sa petite-fille.

15 VIES PARALLÈLES

01:04:43 — 01:07:46

Giovanni face à son employeur : il est décidé à quitter son travail alors qu'il pourrait prolonger sa mise en disponibilité. Ada s'échappe de l'hôpital et erre dans la rue. Margherita, au travail, s'inquiète de ne pas parvenir à joindre Giovanni.

16 TRAGÉDIE D'ACTEUR

01:07:47 — 01:13:00

Tournage de la séquence du réfectoire. Barry se révèle catastrophique, les échecs se répètent. Accrochage virulent et insultes entre Margherita et Barry.

17 FAILLES MULTIPLES

01:13:01 — 01:22:53

Ada ne parvient pas à faire trois pas, Margherita hésite entre colère et tristesse. Margherita se rend sur l'un des lieux à repérer pour son film ; son ex-compagnon l'y rejoint, lui reproche son égoïsme. Chez Ada, Margherita et Giovanni aident Livia à réviser son latin. Barry arrive pour dîner, il avoue au cours du repas ne pas avoir la moindre mémoire.

18 ADA DE RETOUR CHEZ ELLE: VERS L'INÉLUCTABLE

01:22:54 — 01:31:51

Une médecin informe Margherita et Giovanni de l'issue inéluctable. Ils décident de faire revenir Ada chez elle. Anniversaire de Barry sur le plateau, il se lance dans une danse endiablée. Revenue chez elle, Ada prépare ses médicaments. Margherita et Giovanni se retrouvent à une terrasse et devisent. Bien qu'affaiblie, Ada aide Livia à réviser son latin.

19 LE DEUIL

01:31:52 — 01:39:11

Un assistant prévient Margherita de l'aggravation de l'état de sa mère, elle tourne le plan et s'en va. Margherita et Giovanni veillent sur Ada, qui respire difficilement. Coup de téléphone dans la nuit, Livia se réveille, et entend la nouvelle de la mort de sa grand-mère. La famille veille sur la dépouille d'Ada, qui reçoit la visite d'anciens élèves. Entourée des livres de sa mère, Margherita se souvient d'elle lui disant : « À demain. » Retour au présent, sur le regard ému de sa fille.

20 GÉNÉRIQUE DE FIN

01:39:12 — 01:42:52



Récit Mélodrame, contrepoints et jeux de miroir

Mia madre partage beaucoup avec le mélodrame : sentiments exacerbés, emploi des grands ressorts dramaturgiques, personnages semblables à des figures archétypales, élans dramatiques soulignés par des plages musicales suscitant l'émotion du spectateur. Mais en quittant le général pour entrer dans le détail, il apparaît que Moretti aborde ce genre avec plus d'instabilité et de contrepoints que dans *La Chambre du fils*. Cet art du contrepoint, habituel chez le cinéaste, est la comédie qui vient régulièrement troubler le mélodrame ; il se trouve aussi que chacun des principaux personnages colore le genre de nuances. Sans aucune hésitation, la comédie revient à Barry Huggins, avec des saillies marquées par l'outrance du personnage et le surjeu assumé de John Turturro [cf. *Jeux d'acteurs*]. Au cœur du film, Margherita porte quant à elle le mélodrame souffrant, tourmenté et sombre, tandis que son frère Giovanni se situe plus, par sa tendresse bienveillante et sa tempérance presque sereine, du côté du drame résilient.

Plutôt que de l'unir, ce trio écartèle donc *Mia madre* quant à son ton, induit des passages et des ruptures incessants. Si Barry est le représentant de la comédie, il apparaît aussi comme le véritable personnage tragique du film, une sorte d'enveloppe corporelle vide, un pantin désarticulé qui ne fait plus la différence entre la fiction et la réalité (il crie des noms de cinéastes dans les rues de Rome), la vérité et le mensonge. Une grande douleur émane de lui : son regard passant de l'inquiétude à la terreur d'un enfant perdu, son visage qui régulièrement se fige, prenant l'aspect d'un masque mortuaire. Il est enfin celui qui, preuve d'un total désarroi, demande qu'on le ramène à la réalité – ce que le film accomplit, au moins partiellement, lors du dîner avec Livia, Margherita et Giovanni. Dans ce rapport entre le vide et le plein, Barry est le parfait contrepoint d'Ada, qui, à mesure que les forces quittent son corps, se remplit, par petites touches, de la force d'une riche vie, de sa grande culture, de son talent pour la transmission, de l'attachement de ses anciens élèves, de la profondeur du lien avec sa petite fille Livia et ses deux enfants. D'une manière générale, tous les personnages ressortent transformés et gorgés de vie par cette expérience de la mort. Si Giovanni traverse le film

avec une imperturbable constance, Margherita suit quant à elle un parcours initiatique. Sa carapace sévère, froide (comme en témoigne la séparation avec son compagnon au début du film), parfois agressive, se fend peu à peu, non pas pour se vider mais, au contraire, pour se remplir de la présence des autres. La question du deuil apparaît comme un apprentissage de la tendresse et de l'attention, à commencer peut-être envers elle-même.

Mia madre avance de façon très fragmentaire, ce qui vaut aussi pour le partage du film entre les personnages, même si Margherita en est bien le centre. Cette façon d'agencer ces figures renvoie d'abord à la dimension autobiographique du film, où, dans un perpétuel jeu de miroir et de dédoublements, chacun est la partie d'une mosaïque éclatée projetant la *persona* de Nanni Moretti, ce qu'il est, voudrait être ou aurait voulu être, ou ne pas être : un fils disponible et attentionné, un cinéaste accompagné par son travail (Margherita, qui, comme Moretti, affronte la maladie et le deuil pendant un tournage), un histrion fatigué d'interpréter son personnage (Barry).

En dehors de ce ressort autobiographique, le personnage de Giovanni semble parfois être une projection de la part de Margherita, comme un rêve d'ubiquité, de ce qu'elle voudrait faire, de là où elle souhaiterait pouvoir être – elle n'est littéralement jamais à sa place. Tant et si bien que l'on peut se demander si la bonne et belle conscience de Giovanni ne serait pas une émanation imaginaire de sa mauvaise conscience à elle. Pour aller dans le sens de cette interprétation, le segment 15 du découpage narratif formule un intrigant parallélisme entre frère et sœur : quand elle ne parvient pas à joindre Giovanni, n'est-ce pas elle qui n'est pas disponible ? Quand il quitte son travail, n'est-ce pas un désir qu'elle ne peut s'avouer ? Enfin, quand Giovanni évoque avec elle ses problèmes de relations aux autres [séq. 18], n'est-ce pas simplement un dialogue avec elle-même ainsi qu'une prise de conscience ?

Discontinuités, trouées et contaminations

La fragmentation du récit rompt toujours plus, au fur et à mesure qu'il avance, avec la linéarité des unités de temps et de lieu. La première de ces discontinuités se fonde sur la coexistence de deux lieux fondamentaux [séq. 2] – le plateau de tournage et l'hôpital –, tandis qu'un troisième, l'appartement maternel, fait figure de refuge. L'hôpital et le plateau fonctionnent comme des entités séparées entre lesquelles Margherita circule. Ces passages entre ces deux lieux se doublent aussi de la succession de rôles et de fonctions de Margherita, comme autant de fronts ouverts dans son existence : mère, fille, sœur, cinéaste, tandis qu'elle renonce au tout début du film à être une compagne. D'abord fondées sur l'alternance, la rythmique et la structure du montage vont mettre en œuvre un principe de contamination des lieux et des rôles les uns par rapport aux autres (Livia se rend sur le tournage, Barry vient dîner à l'appartement d'Ada). À cet égard, un premier jalon se situe, certainement pas par hasard, exactement au milieu du film [séq. 12] : Margherita se trouve comme prisonnière d'une conférence de presse. Pourtant située *hic et nunc*, sa réalité est comme attaquée de toutes parts, le front intime et celui du passé s'infiltrent dans la sphère professionnelle.

Ce segment de la conférence de presse se fonde sur la cohabitation et le surgissement – parfois très furtifs – de plusieurs espaces-temps dans l'agencement linéaire du montage. Se rejoignent ainsi, dans un même mouvement, un présent (la conférence de presse), un passé plus (le souvenir d'un moment complice avec son ex-compagnon; quand Margherita et Giovanni décident leur mère d'aller à l'hôpital) ou moins proche (le retour nocturne où, jeune femme, elle s'allonge près de sa mère) et un futur (elle panique en raison de l'absence de sa mère dans sa chambre), ainsi qu'un temps impossible à déterminer (quand elle frôle les volumes de la bibliothèque du bout des doigts; le plan furtif où elle regarde la banderole où est écrit «Qui ne lutte pas a déjà perdu»). Il aurait été possible de marquer cette discontinuité par le montage, la mise en scène ou la photographie, or le choix est toujours de lisser cette hétérogénéité des espaces-temps, notamment en jouant du chevauchement sonore et de l'architecture musicale, et en laissant un minimum de temps de latence avant et après la coupe – les séquences ou bribes de scènes redémarrent vite, par de la circulation, des mouvements de caméra, des paroles. L'impression est paradoxale car cette discontinuité prend place dans un montage accidenté mais très fluide.

En se fondant sur les mêmes principes de montage et de récit, Moretti instaure à plusieurs reprises un aplat, une indistinction, entre la réalité et l'imaginaire, entre la veille, le sommeil et le rêve. Ces discontinuités ne jouent pas que dans le montage mais aussi au sein de plans; en témoigne la scène où Margherita remonte l'interminable file de spectateurs du cinéma. Elle se retrouve alors successivement en présence, au présent, de son frère et de sa mère, avant d'être plongée dans un paradoxe temporel : face à elle-même, toute jeune femme. Ces brouillages temporels comme cette porosité entre rêve et réalité font de *Mia madre* un film hanté, régulièrement gagné par une tonalité fantastique. Il s'agit dans tous ces cas de représenter le maelstrom d'émotions dont la psyché de Margherita est le théâtre, comme transpercée par ce qui l'habite, ballotée par l'intensité des sentiments et des bouleversements. Comme souvent (par exemple *Sogni d'oro*, *Palombella rossa* ou *La Chambre du fils*), Moretti joue avec des symboles que l'on relie sans mal à la psychanalyse, par exemple lorsque Margherita se réveille de son cauchemar et constate que le sol de l'appartement est inondé. Tout laisse penser à une symbolique maternelle, celle du liquide amniotique du ventre de la mère au stade pré-natal. Après quelques tentatives désespérées de réparer le dommage, Margherita part d'ailleurs s'installer dans l'antre de sa mère, jusqu'à s'assoir sur son lit après avoir parcouru lentement les différentes pièces plongées

dans l'obscurité. Le cauchemar comme cette décision de s'installer chez sa mère renvoient à un désir de retrouver le ventre maternel.

Ce principe de discontinuité et de fragmentation du récit n'est pas habituel pour Moretti ; c'est la nécessité de figurer les tiraillements et la confusion mentale, les assauts intérieurs que subit Margherita, qui le fonde. Et cette narration accidentée converge dans les deux derniers plans : un échange de regard entre mère et fille, par-delà la séparation impliquée par la mort. C'est une véritable résolution – d'une certaine manière un happy end – que l'on perçoit dans le regard à la fois ému et serein de Margherita. ■



● Discontinuités

Si *Mia madre* est un film au présent, il est très souvent trouvé d'un point de vue temporel, retournant vers le passé, mais aussi avançant dans le futur (quand Margherita ne trouve pas sa mère dans la chambre d'hôpital). Cette discontinuité est signifiée et ordonnée par le montage [séq. 12], et ces brouillages temporels rompent avec la facture *a priori* réaliste du film. Le finale du film [séq. 19] est intéressant puisque le «À demain» d'Ada, induisant un futur, intervient dans un flashback – donc au passé –, avant que l'on ne revienne sur Margherita au présent. En s'appuyant sur la scène où Margherita remonte la file d'attente, on pourra aussi constater quelque chose d'encore plus paradoxal : les discontinuités temporelles prennent ici place dans la continuité de la scène et des plans, dans un espace-temps apparemment unique.

On peut aussi travailler ce principe de discontinuité à partir des ruptures de ton qui marquent le film, et de constater qu'elles peuvent être trompeuses – il est intéressant en ce sens de réfléchir au personnage de Barry : sous ses airs comiques, n'est-il pas au fond un personnage tragique ?

Musique

Architecture musicale

«Mon film précédent s'achevait par une musique d'Arvo Pärt alors que celui-ci commence par une de ses musiques. Je ne sais pas pourquoi, mais je savais que pour ce film je devais utiliser non pas une musique originale mais une musique existante et notamment certains de ses morceaux. Nombre de scènes que j'écris naissent de suggestions musicales. La musique est un facteur essentiel de la phase d'écriture, de la conception de la structure de mes films.»

• Nanni Moretti

La musique a une place importante dans le cinéma de Moretti, qui entretient lui-même un rapport étroit avec le chant (souvent très faux, comme dans *Palombella rossa* et *Journal intime*) et la danse (ici le numéro de Barry lors de son anniversaire), le plus souvent lorsque le langage parlé s'est épuisé. Le cinéaste dit avoir un rapport compulsif à la musique, écoutant intensément et en boucles des morceaux. *Mia madre* ne se distingue donc pas par l'affirmation et la forte présence de la musique, mais parce qu'il ne fait pas appel à une composition originale et surtout du fait qu'elle participe singulièrement à l'architecture du film, comme une seconde narration. Cette architecture est largement fondée sur Arvo Pärt¹, dont *Für Alina* accompagne le pré-générique – un écran noir sur lequel les noms s'inscrivent. On entre ainsi dans le film avec les notes suspendues et cristallines du compositeur estonien, bien connu pour son minimalisme dit *tintinnabuli*, directement issu de la liturgie catholique, signifiant littéralement cloches ou clochettes. Ce choix d'une musique religieuse – et même mystique, comme le définit Arvo Pärt – pour ouvrir le film induit une solennité et une mélancolie qui ne trompent pas sur la charge funèbre à venir.

Comme dans *La Chambre du fils*, *Mia madre* se signale par une absence de mention du religieux dans le deuil. Le cinéaste est indubitablement quelqu'un qui affronte l'existence et ses drames en matérialiste athée. Cependant la présence de la musique tout au long du film renvoie à l'idée d'une messe pour la figure maternelle, messe non dans un sens liturgique (même si la pièce pour orgue *Pari intervallo* d'Arvo Pärt y renvoie directement), mais dans celui d'une célébration. Cette messe reste cependant tout à fait profane, faisant cohabiter Arvo Pärt avec Leonard Cohen («Famous Blue Raincoat»), Jarvis Cocker («Baby's Coming Back to Me»), les nappes synthétiques minimalistes d'Ólafur Arnalds ou encore la musique classique contemporaine de Philip Glass (*String Quartet n°2*, mouvements I, II et IV).

Cet usage de la musique pose question quant aux catégories du mélodrame, avec lesquelles on a noté que *Mia madre* entretient un rapport. Dans le genre mélodramatique, la musique crée des élans soulignant le sens et suscitant l'émotion – caricaturallement : les violons «tire-larmes». Or ici le pré-générique accompagné par *Für Alina* vient pratiquement recouvrir *Mia madre*

d'une tristesse qui n'a pas encore eu lieu. La musique dans l'ensemble du film tient moins à des effets de surlignement et d'accompagnement des émotions que de signalement et surtout de coloration des différents lieux. Dans la séquence 7, on passe de l'hôpital accompagné de «Carry Me Anew» d'Ólafur Arnalds (Margherita et Giovanni viennent d'être informés de la gravité de l'état d'Ada) à l'usine quant à elle prise en charge par *String Quartet n°2*, dans un fondu enchaîné musical qui fait impeccamment transition, tandis que le montage image est *cut*. La musique à la fois différencie et relie les émotions – parfois contradictoires – et les divers lieux. Ainsi *String Quartet n°2* de Philip Glass est la «musique du travail» où la charge mélancolique des cordes dialogue avec une rythmique mouvementée et entraînante, parfois relayée à l'image par d'amples travellings.

C'est le dernier mouvement du film qui éloigne la musique de cette idée d'architecture et qui correspond le plus à un usage mélodramatique de la musique : une montée crescendo de la stridente tristesse des violons de *Festina lente* d'Arvo Pärt, jusqu'au dernier regard de Margherita avant le noir du générique, sur lequel cette pièce se poursuit. ■

1 Dans *Habemus papam*, Moretti employait déjà une pièce d'Arvo Pärt, le «Dies iræ» de *Miserere*.

● Enjeux musicaux

L'importance de la musique dans *Mia madre* invite à des activités. Dans les articles ou les comptes-rendus sur les films, la musique est le plus souvent juste nommée et caractérisée. Il serait donc intéressant ici d'en faire une description ; l'idée n'étant pas d'en avoir une connaissance savante mais de tenter de mettre des mots sur ce que l'on entend. On peut procéder à partir d'une écoute attentive et répétée, sans les images et même, dans un premier temps, en travaillant à partir du seul souvenir de la séance. On peut privilégier des morceaux disposant d'une importance «narrative», comme par exemple *Für Alina* (générique du début) et *Festina lente* (fin du film et générique) d'Arvo Pärt, *String Quartet n°2* de Philip Glass (les scènes du travail à «l'usine»), «Famous Blue Raincoat» de Leonard Cohen (la remontée de la file d'attente devant le cinéma).

Après ce travail sur l'écoute, on peut ensuite réfléchir à l'articulation entre la musique et l'image, en partant du constat suivant : si la musique et le son disposent de la capacité à déplacer le sens des images, une image ne dispose pas du même pouvoir vis-à-vis de la musique et du son. Pour mesurer cela il s'agirait de montrer les images sans le son ni la musique, puis avec, afin d'identifier comment ils les soutiennent et apportent du sens. On peut aussi étudier le principe de «coloration» des lieux par les choix musicaux, et la façon dont les transitions musicales sont travaillées dans le film.

Mise en scène

Le regard de Margherita

Le regard de Margherita représente un enjeu majeur de *Mia madre*; une part conséquente du travail de l'actrice consiste à en composer des variations subtiles : apeuré, confus, perdu, amusé, colérique, hésitant, dubitatif, interrogatif... Et le plan final est bien sûr celui d'un regard, vers lequel tout le film converge. *Mia madre* est pour beaucoup un film sur la façon dont Margherita exerce ce regard ; une grande partie de la dramaturgie passe par lui, bien plus que par les mots ou quelque explication. Il y a celui qui veut bien voir (Giovanni, qui veut bien voir l'état de sa mère et l'issue fatale), celle qui ne peut ni ne veut – Margherita.

Le regard est d'abord au cœur du travail de Margherita, c'est l'outil avec lequel elle juge et juge ce qui se déroule sur le tournage. Sur le plateau de tournage, son corps se place et se déplace en fonction de ce regard, dans une position extérieure scrutatrice lors des prises, pour surgir et intervenir sur la scène après avoir coupé. L'accrochage avec Sandro [séq. 2], le cadreur exécutant des gros plans à visée immersive, met en valeur le point de vue, lequel signifie une éthique, une façon de voir le monde. Margherita pose à son cadreur la question de l'identification du spectateur, envers celui qui cogne ou celui qui est cogné. Dans la continuité de la séquence, une fois à l'hôpital, un très gros plan envisage le regard bleu clair de la cinéaste. Des yeux qui ensuite, dans le point de vue subjectif de Margherita, balaient l'environnement hospitalier (la perfusion ; la table de chevet et les objets qui la recouvrent ; la main de sa mère). Cette succession de plans marque aussi une forme d'initiation de Margherita au monde de la maladie, dont nous faisons aussi l'expérience à travers ses yeux. Cet apprentissage par le regard se perpétue tout le long du film, à différentes occasions, comme lorsque Margherita semble réapprendre l'amusement lors de la danse de Barry.

Margherita semble – comme elle l'indique aux acteurs – un peu «à côté», tout particulièrement sur le tournage où sa position de cinéaste est en retrait, avant qu'elle ne s'agence au mouvement de la scène. Ainsi lors de la première venue de Barry sur le plateau : d'abord figée, elle s'anime dans un second temps. Le regard de Margherita est aussi une interface qui fait levier, par laquelle elle accède à d'autres espaces-temps, par des jeux de champ-contrechamp et des raccords. C'est le cas lors de la conférence de presse, où le regard perdu et confus de Margherita s'accroche à ce compagnon qu'elle a quitté froidement au début du film : un premier plan où sa tête est floue en amorce à droite du cadre ; un second sur elle en contrechamp ; un troisième où l'on est projeté dans ce moment de complicité entre les deux amants.

Le dernier regard de Margherita libère et embrasse l'émotion dans une franche frontalité. Il est à nouveau question d'un raccord, entre deux regards, dans un champ-contrechamp stupéfiant entre mère (qui lui dit «À demain») et fille. Ces deux plans défient la frontière entre le passé et le présent – une perturbation que l'on rencontre souvent au cours du film –, mais surtout entre les vivants et les morts. *Mia madre* se termine sur un regard triste qui est aussi gagné par une forme de sérénité résiliente ; Margherita Buy le compose par de subtiles variations dans l'expression du visage. Une sorte de conjuration de la mort d'Ada opère dans cet ultime plan, semblant signifier que Margherita porte désormais sa mère en elle-même, c'est-à-dire au plus profond de son regard.



● Regards, visages

Margherita Buy compose ainsi tout le long de *Mia madre* une impressionnante palette de regards passant par une grande variété d'émotions, qui se relient évidemment au visage. Regards et visages représentent des états qui sont de l'ordre de l'indicible ; ce sont, en effet, d'abord des surfaces à méditer, donnant libre cours à l'interprétation en ce que l'on y lit des signes qui ne sont pas explicités mais que l'on ressent et interprète. Regards et visages sont des éléments extérieurs et physiques qui ouvrent vers l'intérieur, les affects et la psychologie des personnages. On peut envisager un travail à partir d'arrêts sur image, si possible de captures d'écran, donnant lieu à une diversité (de personnages, d'états émotionnels et aussi d'échelles de plans (du très gros plan à des plans plus éloignés). À partir de ce matériau, il s'agirait d'en passer d'abord par une description précise de ce que l'on voit (y compris la composition, la lumière), puis dans un second temps d'interpréter l'état intérieur du personnage, de formuler ses pensées (par exemple en écrivant une voix off). Deux configurations sont possibles : avoir connaissance du contexte de ces captures (en voyant les scènes dont elles sont extraites) ou bien, au contraire, l'ignorer, et ainsi comparer l'interprétation en voyant la séquence dans un second temps.

Mises en abyme

La mise en abyme et le film dans le film structurent la filmographie de Nanni Moretti. *Mia madre* n'échappe pas à cette tendance. Présents dans la narration et le récit [cf. [Mélodrame, contrepoints et jeux de miroir](#)], les effets de dédoublement et de miroitements se perpétuent, logiquement, dans la mise en scène.



Mia madre s'amorce précisément par une mise en abyme : une séquence où manifestants et forces de l'ordre se défient avant de s'affronter. Moretti l'envisage dans une forme où les artifices cinématographiques permettent la fabrication d'une représentation crédible, qui s'avère être un trompe-l'œil : ce que l'on prend pour la réalité est une mise en scène. Le premier plan est ainsi un ample mouvement de grue partant du ceinturon d'un policier envisagé de dos pour remonter et dévoiler le duel qui se met en place entre les belligérants. Une fois la bataille engagée, Moretti adopte les codes du réalisme : le bougé et les saccades de la caméra portée procurent le sentiment d'une immersion au cœur même de l'action. Puis l'illusion réaliste est rompue par l'intervention de Margherita, qui met fin à la prise avec autorité. Elle critique vertement les cadrages de Sandro pour l'illusion réaliste et surtout immersive qu'ils impulsent. Lorsqu'il dit justement qu'il souhaite «que le spectateur se sente dedans», elle le reprend : «Je ne veux pas qu'il se sente dedans!» Cette scène d'ouverture est un peu comme la profession de foi du film – et d'une bonne partie du cinéma de Moretti : l'affirmation que le cinéma n'est pas la vie, qu'il n'en est que la reformulation et la représentation distanciées.

Film dans le film et mise en abyme s'inscrivent ainsi dans l'ensemble des séquences se déroulant sur le tournage de cette fiction politique où les ouvriers d'une usine se soulèvent contre le patron. Ils apparaissent aussi parfois à distance, sous la forme de doublons, comme c'est le cas des bouteilles de champagne [séq. 7 et 18]. Elles donnent d'abord à Barry l'occasion d'exécuter l'un de ses nombreux numéros d'acteur cabotin ; il compare la facticité des bouteilles à sa condition d'acteur ; caricature de la vedette capricieuse, il simule ensuite une colère, qu'il finit par désarmer, tout heureux de sa bonne blague. Dans cette séquence tout se révèle faux : le champagne et Barry. Et ce grand éclat de rire qui met fin au malaise n'est-il pas aussi factice ? Ce premier épisode dispose, plus d'une heure après, d'une réplique

lorsque l'équipe du film fête l'anniversaire de Barry et que sont disposées des bouteilles de champagne, dont on peut penser – puisque l'on est au cinéma et que cette scène n'est pas moins fictive pour les spectateurs – qu'elles sont tout aussi factices. Cette façon de mettre en abyme la représentation elle-même est aussi à l'œuvre dans les scènes en voiture. Certaines appartiennent pleinement au développement du récit, d'autres servent tout particulièrement la mise en abyme. Moretti fait d'abord intervenir celles qui nourrissent la dramaturgie : l'arrivée nocturne de Barry ; les retrouvailles de Margherita avec Livia et le père de sa fille dans une scène qui dégage une impression de quotidienneté et de chaleur ; une scène de franche comédie quand la cinéaste, l'acteur et le producteur reviennent éméchés du restaurant. Les deux scènes de tournage en automobile viennent ensuite comme recouvrir les précédentes, rompant à rebours l'illusion d'intimité – et de vérité – qui en émane ; elles nous amènent à imaginer pour celles-ci aussi le lourd appareillage et la pléthorique équipe hors-champ.

Le propos de Moretti est de représenter le cinéma comme un travail – cette affirmation constitue une position disons politique. D'autant que le tournage prend largement place dans une usine, dont on a parfois l'impression qu'elle est en état de marche : on s'y active, on y déambule fiévreusement, on y déplace des palettes. On peut s'interroger sur cette façon «d'inquiéter» le film en mettant ainsi en exergue le factice, l'illusion, l'artifice propres à toute représentation. Mais, bien entendu, le propos de Moretti n'est pas d'assécher l'émotion de son film, il s'agit plutôt de déshabiller la fiction de ses oripeaux, de ses artifices pour accéder à une vérité profonde, de procéder à une mise à nu progressive – tout particulièrement de Margherita et Barry. Ceux-ci sont toujours pris, par leur statut et fonction, dans des régimes de représentation qui les empêchent d'accéder à la vie – Giovanni choisit quant à lui de s'en débarrasser radicalement. La mise en abyme travaille à mieux faire émerger *in fine* la vérité intime et émotionnelle des personnages. Margherita cesse de regarder la vie en spectatrice distanciée pour s'abandonner à ses émotions. Barry choisit de ne plus jouer – en tout cas moins –, dévoilant son secret lors du dîner, et dansant lors de son anniversaire, comme si la pure expression du corps était celle d'une vérité d'après les mots et le langage.

● Les lieux

Les lieux étant très typés et signifiants dans *Mia madre*, il est intéressant de les décrire, de les caractériser, d'interroger leurs fonctions et leurs métamorphoses. Envisagés dans des scènes majoritairement diurnes, le tournage et l'hôpital sont caractérisés par l'absence d'intimité ; ces lieux sont marqués par le passage (même à l'hôpital), la présence de perspectives en jouant avec la profondeur de champ, de cadres dans le cadre (par exemple les fenêtres et baies vitrées). Les appartements donnent lieu à des scènes surtout nocturnes et sont *a contrario* les lieux de l'intime. Le logement de Margherita semble figurer des tourments intérieurs qui culminent quand elle découvre l'inondation en se réveillant d'un cauchemar. Elle se réfugie ensuite chez sa mère, lieu qu'elle parcourt dans un état proche du somnambulisme. Le logis maternel devient peu à peu habité et partagé, avec sa fille Livia, puis avec Giovanni – on remarque par ailleurs qu'il apparaît toujours comme venu de nulle part, il semble errer sans avoir de lieu à lui. L'appartement d'Ada se charge progressivement d'une chaleur retrouvée, devient le cadre d'une famille dont les membres renouent entre eux, il est un point d'ancre, un cocon protecteur chargé de sa mémoire – ses objets, en premier lieu ses livres. Cette «réunion» familiale se matérialise quand Ada revient chez elle pour mourir, auprès des siens.

À table

Le repas, le fait de se nourrir et de s'attabler constituent un motif récurrent de *Mia madre*, si bien qu'il est à interroger, en tant que motif de mise en scène mais aussi comme situation symbolique. Prosaïquement, les repas recèlent une dimension culturelle et affective, renvoyant aux rituels et aux codes sociaux. Le repas se dote aussi – du moins du point de vue de la civilisation chrétienne – d'une forte charge symbolique qui s'est nouée avec la Cène, le dernier repas de Jésus. L'iconographie de cet épisode du Nouveau Testament a fixé les grands principes de la représentation de tout repas, autour de deux «solutions»: on dispose frontalement afin de libérer le «quatrième côté de la scène» pour le regard ou bien on le peuple en plaçant des personnes en amorce et de dos. Le cinéma a lui la possibilité, par le découpage et le montage, de rompre avec l'unité spatiale de la tablée en la fragmentant.



Nourritures coupables

Le premier repas dans *Mia madre* ne correspond pas à une disposition classique puisqu'il est pris à l'hôpital [séq. 2]. Il se dote néanmoins d'une forte charge symbolique. Il témoigne du soin accordé à la subsistance de la mère, et il est évidemment marquant que la figure nourricière soit prise en charge par ses enfants, dans une sorte de retournement des rôles initiaux. Cette scène caractérise fortement Margherita comme Giovanni; la première se montre attentionnée, veut assurément bien faire, mais le second a encore mieux fait grâce à son dévouement. Il se délecte des mots correspondants aux aliments qu'il a cuisinés lui-même. Si la nourriture est propice à la culpabilité, il n'est pas ici question du péché de gourmandise. Mais Margherita se sent néanmoins coupable. Elle se crispe, comme pétrifiée par ce qui lui apparaît comme un manquement. D'où ce geste, plein de honte, discrètement violent, où elle dissimule ses achats – et ment en prétextant qu'il s'agit de la nourriture de l'hôpital. Le traitement de la scène se fait très majoritairement par un plan large, dans un espace où elle évolue à découvert sous le regard d'Ada et Giovanni, avec l'anxiété que sa «faute» soit révélée.

Mondanités et facticité

Le second repas est quant à lui conventionnel à bien des égards. Il s'agit d'un rituel mondain réunissant l'acteur vedette, la cinéaste et le producteur [séq. 8], une obligation que l'on ressent comme pesante pour Margherita. Convention aussi de la mise en scène puisque les convives autour de la table sont disposés en fonction des besoins du cinéma; on laisse ici artificiellement ouvert le «quatrième côté de la scène» afin que personne ne se trouve de dos et en amorce. Cette disposition forme un triangle dont la pointe haute est Barry, un centre que l'on a d'abord découvert dans un plan serré avant que la tablée ne soit dévoilée. L'unité est ensuite cassée par les trois axes qui permettent d'individualiser chacun avec un autre convive en amorce. Mais, alors que Barry monopolise la parole, la mise en scène fait de lui le pivot de la scène avec, dans les cadres larges mais aussi serrés, un déplacement discret de la caméra par le biais d'un travelling légèrement circulaire. Cette scène de repas mondain «comme au cinéma» se fonde sur le paraître et l'artifice, dans ce lieu public où chacun donne le change – tant bien que mal en ce qui concerne Margherita –, joue le rôle social qui lui est assigné.

Intimité et vérité

Le troisième repas intervient dans l'appartement d'Ada et réunit Livia, Margherita, Giovanni et Barry en invité [séq. 17]. La situation est à bien des égards contraire à celle du restaurant: un cadre intime et familial où Barry est simplement et chaleureusement accueilli; l'atmosphère est douce, les lumières tamisées. Même si elle est tout autant fictionnelle que la précédente, on remarque d'abord que la disposition autour de la table est plus «naturelle», en tous cas moins faite pour le cinéma puisque le plan large accepte qu'un personnage (Livia) soit de dos. Tout en revenant régulièrement à ce plan large, les convives sont appréhendés par des gros plans qui les individualisent, parfois avec un voisin en amorce. Dans la succession des plans, il n'y a pas de centre mais un partage de la présence à l'image et de la parole, alors qu'une affection circule entre chacun. La table ronde de petite dimension induit une proximité et une familiarité entre les personnages, à l'opposé de la pompe du restaurant. Et si la famille est un lieu de rites, de codes et de rôles, on ne joue pas ici une partition mondaine. Bien au contraire, ce cadre et cette disposition vont créer les conditions de l'émouvante confession de Barry, comme si l'acteur, retirant ses multiples masques, se mettait à nu. Il avait besoin d'un cadre intime et bienveillant pour se défaire des oripeaux du spectacle et livrer sa vérité.

Jeux d'acteurs

On oublie souvent de faire de l'acteur une composante majeure de la mise en scène au même titre que les mouvements de caméra, les valeurs de cadre, la lumière, le traitement des espaces, le décor, etc. Moretti compte parmi les cinéastes qui ont un propos saillant quant à la direction d'acteur, et *Mia madre* constitue un cas de figure intéressant dans la mesure où une hétérogénéité se manifeste quant à la culture et au jeu des acteurs. Le terme est à prendre au sens large puisque Moretti dit aussi aimer diriger les figurants : «Dans les films souvent il n'y a que l'assistant réalisateur qui s'occupe d'eux, ils servent de toile de fond, mais je ne suis pas d'accord avec ça. J'aime beaucoup travailler avec eux, et dans certaines scènes eux aussi sont des personnages.»¹ *Mia madre* compte plusieurs séquences montrant ce goût pour les foules dans des cadres larges, où il dissémine, met en mouvement et en valeur ces «invisibles» du cinéma. Ce goût pour les figurants vient aussi d'une attirance pour la chorégraphie, une expression qui, avec la comédie musicale, travaille souvent dans ses films. On peut en repérer la manifestation dans un étrange plan [séq. 11, début du plan à 00:41:09] d'une quarantaine de secondes : Margherita déambule d'un pas lent et hésitant, l'air perdue sur le plateau, zigzague, s'arrête, hésite, reprend. Six membres de son équipe la suivent à quelques mètres à une distance fixe, leurs corps et leurs regards comme agencés à elle par un lien invisible ; ils suivent ses mouvements, ses circonvolutions, ses pauses.



Moretti a toujours plus ou moins pris ses distances avec la norme cinématographique voulant qu'un film se fasse à partir de l'idée d'homogénéité, et ce goût de l'hétérogène concerne aussi les acteurs. Le cinéaste-acteur Nanni Moretti représente à lui seul un jeu unique et inimitable : un corps élancé doté d'une gestuelle à la fois précise et raide ; l'intensité du regard ; une forme d'inadéquation et de détachement par rapport ce qu'il l'entoure ; une diction à la fois précise et désaccordée dans un fort accent romain. Margherita Buy est désormais devenue familière du cinéma de Moretti puisqu'il s'agit du troisième film d'affilée qu'ils tournent ensemble. Elle est une figure reconnue du cinéma italien – d'auteur comme commercial – et de la télévision. Giulia Lazzarini vient quant à elle surtout du théâtre – elle monte toujours sur scène à 84 ans – même si elle a eu une carrière cinématographique en pointillé depuis les années 1950.

L'élément hétérogène par excellence, celui qui «dépayse» *Mia madre*, est assurément John Turturro, représentant par excellence «l'acteur américain» (même s'il est d'origine italienne par ses parents et qu'il comprend la langue), diplômé en arts dramatiques avant de passer des scènes théâtrales de Broadway au cinéma au début des années 1980, en élève de

l'Actors Studio. Fondé à la fin des années 1940 aux États-Unis, ce dernier a façonné des comédiens comme Marlon Brando, Marilyn Monroe, James Dean, Montgomery Clift... La méthode estime que le comédien doit faire exister son personnage, puiser en lui-même émotions et affects dans un jeu organique fondé sur une recherche psychologique fouillée et des interprétations

performatives.

Moretti témoigne aussi d'un goût pour le travail avec les jeunes comédiens : «Ce n'est pas que j'aille contre leur spontanéité et c'est tout, non, j'y travaille, sur eux, avec eux.»² Ce rapport à la spontanéité marque bien sa préférence pour un non-naturalisme, c'est-à-dire le contraire d'une ambition à dupliquer la vie telle qu'elle est, visant une reformulation distanciée de celle-ci par les moyens du cinéma. À cet égard, Moretti confie avoir fait appel à John Turturro justement «parce que [...] son jeu n'était pas naturaliste.»³ Margherita Buy évoque ce travail de direction d'acteur avec le cinéaste : «On retire tout ce qui n'est pas nécessaire, tout ce qui relève du métier. On arrive à quelque chose uniquement en retirant, couche après couche, tout ce qui n'est pas utile.»⁴ On comprend avec ces termes le soin et la précision apportés à la direction d'acteur ; le jeu est une recherche qui s'effectue sur le plateau, dans le cadre des répétitions et des multiples prises. Le cinéaste ne cherche pas à ajouter ni à empiler des effets d'acteur, mais, au contraire, à soustraire pour atteindre une justesse.

Mia madre force – parfois jusqu'à la caricature, tout à fait volontaire – le trait entre des acteurs européens développant un jeu minimaliste et rentré (Nanni Moretti, Margherita Buy, Giulia Lazzarini), et l'acteur américain tout en extériorité, gesticulant et grimaçant, faisant appel à une grande dépense physique. Ce n'est qu'après les scènes du repas et de la danse, sortes de catharsis pour Barry, qu'il rejoint, certes relativement, la sobriété de ses partenaires de jeu européens. Le jeu d'acteur dans *Mia madre* se fonde ainsi, pour l'essentiel, sur l'écart et la discordance, et revient à trois reprises dans le film, comme une profession de foi, cette formule où l'acteur doit être un peu «à côté» du personnage. Il s'agit d'une parfaite définition de l'acteur chez Moretti : créer un écart par et dans la représentation ; un «à côté» qui résonne aussi comme une complète anti-définition des poncifs du jeu intérieur et psychologique de l'Actors Studio. ■

1 «Un sentiment d'inadéquation», *op. cit.*, p. 12.

2 *Ibid.*

3 Dossier de presse du film.

4 Entretien avec Margherita Buy, *Libération*, 1^{er} décembre 2015.



1



4



2



5



3



6

Séquence Ici, ailleurs

DECOUPAGE NARRATIF : 15 — VIES PARALLÈLES [01:04:43 - 01:07:46]

Comme on l'a mentionné auparavant, le film se signale par une fragmentation très affirmée. Tant et si bien que les scènes – entendues comme une continuité d'espace-temps de plusieurs minutes – y sont plus rares que la norme; il s'agit du parti pris d'écriture et de montage qui préside à *Mia madre*. Il a donc semblé logique que le choix se porte sur l'analyse d'un segment répondant à cette logique de fragmentation. Située dans le dernier tiers du film, cette séquence marque le point d'entrée du mouvement de glissement d'Ada vers la mort – à la fin de la précédente, elle se montre confuse et diminuée lors de la visite de Margherita, Livia et son père.

La séquence se fonde entièrement sur le montage parallèle de trois situations qui, apparemment, se déroulent dans une même temporalité: Giovanni quittant définitivement son travail d'ingénieur lors d'un entretien (deux occurrences dans le montage); sur son tournage Margherita règle une scène tout en s'inquiétant de ne pas parvenir à joindre son frère (quatre occurrences); Ada s'enfuit de l'hôpital en chemise de nuit (quatre plans). La mise en scène diffère selon chacune des situations. L'échange entre Giovanni et son interlocuteur, installés de part et d'autre d'un bureau, est traité classiquement par des champs-contrechamps

[1 et 2]: deux échelles de cadre, l'une plus proche, l'autre plus éloignée, et un resserrement dans la première occurrence sur le visage de Giovanni – un lent zoom avant [3]. Margherita quant à elle se déplace sur le plateau de tournage, des panoramiques suivent dans des plans moyens [5 et 7] de durées relativement étirées ses mouvements qui répondent à la fois à son inquiétude et à ses obligations de cinéaste. Les quatre plans qui décrivent la fuite d'Ada sont successivement traités par: un travelling arrière dans un couloir de l'hôpital [4]; un plan en extérieur où elle avance de face [6]; un léger travelling avant la dévoile de dos en train de franchir, au loin, la barrière de l'institution [10]; un plan fixe plus rapproché de face, strié par le passage des voitures, où elle tente enfin dangereusement de traverser la rue [12].

À chacun sa mise en scène donc, laquelle est significative dans les trois cas de figure. Celle qui concerne Giovanni semble répondre à la stabilité, l'aplomb et la constance de son personnage – subtilement fragilisé ici. Tout le contraire en tous cas de Margherita: hésitante et tourmentée, ne tenant pas en place, elle n'est littéralement pas à sa place. Sa position oscille entre la périphérie, le centre (quand elle passe parmi les figurants, faisant quelques remarques sans grande conviction avant de réprimander l'assistant) et à nouveau la périphérie (derrière des parois provisoires puis le stand de nourriture) du plateau de tournage. Ce dernier s'apparente à une toile de fond sur laquelle elle paraît glisser (l'arrière-plan finit par être plongé dans le flou [9]). Le sentiment d'extériorité de Margherita est encore plus affirmé concernant Ada. Elle dégage une dimension spectrale: son



7



10



8



11



9



12

apparence (la chemise de nuit, sa blancheur, son impavidité), sa manière flottante et lente de se mouvoir, renforcée par le fait que le cadrage lors du premier plan laisse hors-champ le bas de son corps [4]. On remarque aussi que l'infirmière ne semble pas la voir dans le couloir, comme si elle était invisible ; dans le plan suivant de sa fuite, une autre infirmière disposée à l'arrière-plan la regarde partir, y prêtant vaguement attention sans agir [6]. Ada fait sans doute plus que quitter l'hôpital ; symboliquement, c'est de la réalité et du monde qu'elle s'éloigne.

Les trois situations qui alternent par le montage n'appartiennent pas au même registre ; si les segments concernant Giovanni et Margherita se déroulent dans la réalité prosaïque (le travail dans les deux cas), il n'en est pas de même pour Ada. L'indicateur est notamment musical et sonore : la stridence des violons (*Fratres* d'Arvo Pärt) accompagnant la déambulation d'Ada participe d'un mouvement à la fois mélancolique et angoissé, l'étouffement (ou la disparition) du son produit un effet de déréalisation. La mise en scène le signifie aussi : cette fuite est une projection mentale angoissée de la part du fils et de la fille. Après avoir opposé un sourire à son interlocuteur qui trouve sa décision précipitée, Giovanni a le regard qui se perd dans le vague pour se figer dans une inquiétude [3] : le plan suivant – raccordé *cut*, comme à chaque fois – est le début de la fuite d'Ada. On découvre ensuite Margherita pendue à son téléphone [5], après quoi elle partage la même vision, là encore avec un regard qui se perd dans le vide. Si sœur et frère ne vivent pas de la même façon la maladie et la disparition prochaine de leur mère, cette

première succession de plans dans la séquence construit entre eux une communauté de souffrance. Alors que le téléphone ne parvient pas à les relier, ces visions que le montage fait circuler entre eux les unissent.

Comme à de multiples reprises dans le film, Margherita – mais aussi Giovanni ici – est comme trouée, subitement brisée, surprise et contaminée par une réminiscence, une peur et une angoisse. Il se produit une confusion entre des niveaux de réalité – c'est ce que peut signifier aussi le dialogue entre Margherita et son assistant à propos des figurants, pas assez «réels» selon la cinéaste [8]. Ici et dans tout le film le travail sur les regards est remarquable, révélant une très grande précision dans la direction d'acteur. Ce sont en effet les regards qui concentrent et organisent la coupe [3, 11], dirigent le raccord vers le plan suivant (deux fois dans le cas de Margherita, une fois pour Giovanni). Bien que fragmenté, le montage travaille ici à lier l'hétérogène, à créer une communauté des affects avec une fluidité qui conjure la discontinuité. ■

Point de vue

Un film politique ?

On a déjà mis en valeur la mise en abyme dans *Mia madre* [cf. [Mise en scène](#)], mais on peut s'interroger sur ce qu'est le film tourné par Margherita, ce qu'il dit de son cinéma, de celui de Moretti, et de leur relation à la chose politique.



● Ce film dans le film n'est pas un film de Moretti

Outre le fait que Moretti transpose en Margherita la situation qu'il a vécue lors du tournage de *Habemus papam* [cf. [Genèse](#)], le film dans le film lui a certainement semblé la meilleure configuration pour formuler les conflits vécus par la réalisatrice, son incapacité à concilier tous ses rôles et fonctions. Le film dans le film permet de questionner sa conscience de cinéaste, de la représenter comme le théâtre de tiraillements entre les désirs et les devoirs, l'existence et le travail, la vie et la création, la réalité et la représentation. Il convient d'abord de mentionner qu'en mettant en scène le tournage d'un film dans son propre film, Nanni Moretti reprend un motif fréquemment rencontré dans son œuvre; *Sogni d'oro*, *Aprile* et *Le Caïman* procèdent en effet de la même façon. *Journal intime* relève aussi du film dans le film mais selon un pacte très particulier. Ces films dans le film mettent en scène des tensions et des situations dialectiques: questionner l'élitisme culturel et la gestation du film suivant (*Sogni d'oro*); réaliser un documentaire sur la situation politique italienne par devoir tout en ayant le désir de tourner une comédie musicale (*Aprile*); se mettre à faire des films artistiquement et politiquement engagés à gauche quand on est un réactionnaire spécialiste du navet fauché (*Le Caïman*).

En fait, les films dans le film du cinéma de Nanni Moretti sont diamétralement opposés aux siens, et *Mia madre* ne déroge pas à la règle. Quand on demande s'il aurait pu tourner le film de Margherita, il répond: «Non. Dans le film [*Mia madre*] il y a beaucoup de références autobiographiques mais pas celle-ci: je ne voulais pas qu'elle fasse un film «à la Nanni Moretti». Aussi parce que je ne voulais pas que sa vie privée, qui est tellement importante, se reflète dans le film et ainsi de suite, à l'infini.»¹ Moretti perçoit par ailleurs le film de Margherita comme frontal quand lui procède par la distanciation, la mise en abyme, le doute quant à son propre discours politique: «Du peu que l'on voit du film de Margherita, nous ne voyons qu'une seule dimension. Moi je pourrais faire un film avec cet environnement, sur ce thème, mais avec un autre ton.»²



● *Mia madre*: un film politique ?

Avant que le film dans le film ne se dévoile, le tout premier plan de *Mia madre* laisse penser que l'on est en présence d'une fiction politique: faisant face aux forces de l'ordre, des manifestants s'avancent en scandant «Du travail pour tous!», le cortège est barré horizontalement par une banderole où l'on lit «Non aux licenciements». On ne saisira au vol que des informations lacunaires sur ce film. Lors de la dernière scène de tournage, le clap nous apprend le titre: «*Noi siamo qui*» («Nous sommes ici»). Ce film dans le film n'a été écrit que par bribes, d'une façon tout à fait utilitariste, c'est-à-dire seulement les scènes nécessaires à Moretti pour son propre film. On peut cependant en reconstituer la trame générale: les employés en grève d'une usine en difficulté voient arriver un repreneur, accueilli avec la plus grande défiance par des salariés craignant des licenciements. «*Noi siamo qui*» est donc un film politique, et même à n'en pas douter un film de lutte et de dénonciation, de ceux que l'on caractérise comme «engagés». Lors de la conférence de presse, une journaliste évoque le cinéma social de Margherita, qu'elle oppose à d'autres se réfugiant dans l'intime – clin d'œil plein d'autodérision de Moretti à lui-même.

La dimension politique de *Mia madre* ne se situe pas dans le discours, mais plutôt en creux. Sans doute que Margherita ne voit plus cette banderole déployée dans son film par les manifestants, pas plus qu'elle n'entend leurs cris revendicatifs. En revanche, lors de l'un de ses passages à l'hôpital, son regard s'arrête sur une autre banderole où il est inscrit: «Celui qui ne lutte pas a déjà perdu, allez Mario!» Ce message procède à un déplacement du collectif vers l'individuel, non pour donner le primat à un individualisme mais pour initier une sorte de recommencement du politique à partir de la plus réduite des échelles. Ce recommencement intervient non pas dans le simulacre (le tournage, le cinéma) mais dans la réalité quotidienne où s'exprime la solidarité. On peut repérer chez Moretti un doute voire un désillusionnement face au politique (*Palombella rossa* portait sur cela, dès 1989), à l'atomisation sociale; il confie même volontiers une confusion et une incompréhension face au monde tel qu'il est. *Mia madre* n'est pas pour autant un film nihiliste ou même désinvesti, il déploie moins une pensée politique qu'une morale de la sollicitude, du soin mutuel entre individus, qui n'est pas sans se relier à l'éthique du *care*. Un éventuel recommencement du politique passe par une capacité à tisser un lien avec autrui. C'est ce que Margherita réapprend à faire au cours du film, à commencer par son entourage, tandis qu'elle se met aussi à regarder le monde de nouveau [cf. [Mise en scène](#), «Le regard de Margherita»]. ■

1 «Un sentiment d'inadéquation», op. cit., p. 16.

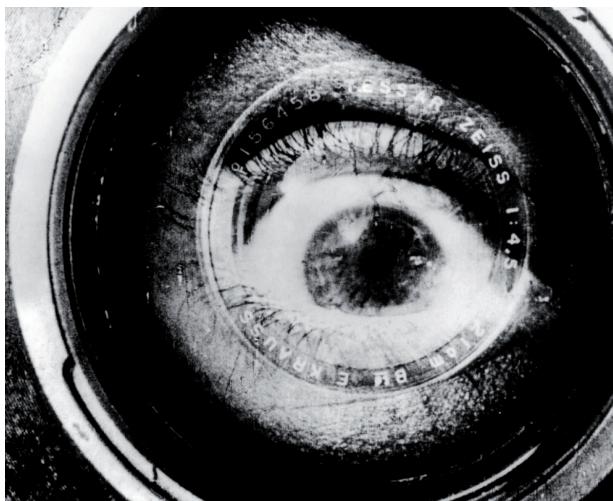
2 Ibid.

Motif

Le film dans le film

● Une pratique ancienne

Si le premier film de l'histoire du cinéma n'est pas un film dans le film, il organise bien une sorte de mise en abyme dont la visée était avant tout publicitaire – faire la promotion de l'entreprise Lumière. Les trois versions¹ de *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895) inaugurent en tout cas un art centripète ayant fortement tendance à retourner la caméra vers lui-même, pour se représenter, se mettre en scène, interroger sa nature. Bien entendu, on ne prétend pas ici établir un historique de cette (très vaste) question, mais seulement en cerner quelques jalons et problématiques.



L'Homme à la caméra de Dziga Vertov © DVD Arte vidéo

La mise en abyme du cinéma est le cœur même de *L'Homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov, qui pose d'une façon essentielle et vertigineuse la question du rapport entre la vie et le cinéma, la vérité et la représentation. Au début du film, des spectateurs s'installent dans une salle, la projection commence ; le film se déploie, un caméraman filmant à l'improviste le quotidien d'une ville soviétique ; on revient *in fine* à cette représentation en salle, sous une forme récapitulative. Dans ce jalon essentiel du film dans le film, Vertov procède radicalement à une mise en abyme de l'art et de la société en épousant les trois-huit : le sommeil, le travail, les loisirs (sport, culture). Ce film-manifeste théorise le fait que la caméra produit une conscience plus précise de la réalité que la vision humaine : le ciné-œil accède à une vision augmentée, moins chaotique et plus organisée. Vertov poursuit dans son film suivant, *La Symphonie du Donbass* (1931), un cinéma de la mise en abyme, cette fois du point de vue sonore puisque le film est perçu par le biais d'une opératrice radio.

À cette époque, la mise en abyme n'est pas réservée aux expérimentations d'un Vertov puisque Buster Keaton s'y emploie avec beaucoup d'imagination. L'acteur-cinéaste s'en empare avec *L'Opérateur* (1928, coréalisé avec Edward Sedgwick), cousin burlesque de *L'Homme à la caméra*, et auparavant *Sherlock Junior* (1924). Comme souvent amoureux malheureux, Keaton campe dans ce dernier un projectionniste (que l'on découvre en train de lire *Comment devenir détective ?*), qui s'endort lors d'une séance. Son double quitte alors la cabine, rejoint l'écran et finit par entrer dans l'image même – une figure qui reviendra souvent

au cinéma, par exemple dans *Last Action Hero* (John McTiernan, 1993) ou *La Rose pourpre du Caire* (Woody Allen, 1985). L'action de ce film qu'il rêve et auquel on assiste contient de nombreuses analogies avec les moments qu'il vient de vivre (il est accusé à tort du vol d'une montre), mais sur un mode héroïque et fantasmatique : il est devenu *Sherlock Junior*, le plus grand détective du monde.

● Classiques, modernes, contemporains

Hollywood a souvent dévoilé l'envers de son décor, particulièrement au début des années 1950. On peut citer le générique d'ouverture de *Chérie, je me sens rajeunir* (1952) de Howard Hawks, où Cary Grant veut entrer sur le plateau de tournage et se fait reprendre par le cinéaste : « Pas encore, Cary ! » Une manière singulière et drôle de dissocier la *persona* de l'acteur et son personnage – le film n'a ensuite rien d'une mise en abyme. *Les Ensorcelés* (1952) de Vincente Minnelli se fonde sur un flashback où un acteur, un réalisateur et un scénariste se souviennent d'un producteur. Cet exercice de style virtuose délivre une peinture d'Hollywood somptueuse et corrosive (trahison, amour, disgrâce, admiration, manipulation). La mélancolie liée au passage du temps figure souvent en bonne place dans ces mises en abyme hollywoodiennes. C'est aussi le cas de *Boulevard du crépuscule* (1950) de Billy Wilder, où un scénariste fauché se retrouve sous la coupe d'une ancienne star du muet qui vit recluse dans une immense villa semblable à un tombeau. Gloria Swanson interprète un personnage dont la vie se confond avec la sienne puisque sa carrière se mit à décliner lors du passage au parlant. *Chantons sous la pluie* (1952) de Stanley Donen et Gene Kelly se déroule alors que les jours du muet sont comptés, ce qui met en péril le duo à succès formé par Lina Lamont et Don Lockwood. L'actrice a une voix si disgracieuse qu'elle est doublée par Kathy Selden, dont Don est amoureux. Le film se situe à un point de rencontre parfait entre l'enchantement hollywoodien, un jeu de miroir vertigineux et une précision « documentaire » à propos de la machinerie cinématographique hollywoodienne.

Le cinéma moderne européen qui s'annonce dans les années 1950 se signale par ses ruptures avec l'homogénéité du cinéma classique, pour mettre en œuvre des formes réflexives, parmi lesquelles la mise en abyme figure en bonne place. Par exemple en rompant avec le pacte fictionnel par l'usage du regard-caméra qui force le spectateur à se rappeler qu'il est en présence d'une représentation – parmi les plus célèbres citons *Un été avec Monika* (1953) d'Ingmar Bergman, *Les 400 coups* (1959) de François Truffaut, et de nombreux films de Jean-Luc Godard (*À bout de souffle*, *Pierrot le fou...*). Ce dernier réalisé en 1963 *Le Mépris*, vertigineuse déconstruction d'un couple et du cinéma prenant place durant le tournage en Italie de *L'Odyssée* par Fritz Lang, qui joue pour l'occasion son propre rôle. Godard s'attribue le rôle de l'assistant de Lang, une façon pour lui de s'inscrire comme un moderne dans la lignée des classiques. François Truffaut signe quant à lui en 1973 *La Nuit américaine* (1973), récit d'un tournage agité où le cinéaste interprète Ferrand, le réalisateur du film dans le film intitulé *Je vous présente Pamela*. La scène d'ouverture, où l'on croit rentrer dans le film avant que ne retentisse le « Coupez ! » dévoilant l'artifice cinématographique, fait fortement penser au début de *Mia madre*.



Super 8 de J. J. Abrams
© DVD/Bu-ray Paramount

¹ La première version fut tournée en mars 1895, les deux autres en mai. Ces différentes versions visent notamment à intégrer toute l'action pré-méditée : ouverture du portail, sortie du personnel, fermeture du portail. Par ailleurs, seule la première version est une « vraie » sortie d'usine, les deux autres ont été tournées un dimanche – comme en témoignent les vêtements des « figurants ».



«Les films sont plus harmonieux que la vie Alphonse, il n'y a pas d'embouteillage dans les films, il n'y a pas de temps mort. Les films avancent comme des trains, tu comprends? Comme des trains dans la nuit. Les gens comme toi, comme moi, tu le sais bien, on est faits pour être heureux dans le travail, dans notre travail de cinéma.»

• *La Nuit américaine* de François Truffaut

Moretti se pose en héritier des modernes par sa manière d'inquiéter la représentation et de questionner les moyens du cinéma. Sa carrière débute dans les décennies 1970 et 1980, à un moment de doute quant à la croyance dans l'illusion de la représentation cinématographique. Cette veine est marquée par une mélancolie et une nostalgie liées à une conscience aigüe d'arriver trop tard, après un âge d'or qui ne reviendra pas. Parmi d'autres, des cinéastes comme Brian de Palma (en premier lieu *Body Double*, 1984) et Wim Wenders (*L'Ami américain* en 1977, *L'État des choses* en 1982 ou encore *Tokyo-Ga* en 1985) personnifient bien cette veine souvent appelée post-moderne. Mais le film dans le film concerne depuis toujours aussi bien un cinéma de recherche et d'expérimentation que de divertissement (comme *Ça tourne à Manhattan* de Tom DiCillo en 1995), le cinéma d'auteur comme commercial. Il est aussi universel, comme en témoigne, par exemple, la filmographie de l'Iranien Abbas Kiarostami – *Le Passager* en 1974, *Close-up* en 1990, *Au travers des oliviers* en 1995. On peut enfin citer des œuvres récentes très diverses: *Holy Motors* (2012) de Leos Carax, *Close-Field* (2008) de Matt Reeves, *Ce cher mois d'août* (2008) de Miguel Gomes, *Super 8* (2010) de J. J. Abrams, *Road to Nowhere* (2011) de Monte Hellman.

● Le film dans le film, révélateur du cinéma, et de la vie

Réflexive ou divertissante, la mise en abyme produit une pensée du cinéma et du monde, permet de méditer sur leur nature respective et de mettre en jeu la croyance. *Le Mépris* de Jean-Luc Godard s'ouvre sur une citation attribuée (faussement) au critique André Bazin: «Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs.»¹ Dans ce film situé dans le «monde» de la représentation, la caméra débusque les affects, les fait affleurer à la surface des choses. Le fait de se situer dans un régime de représentation serait paradoxalement l'occasion d'une révélation des choses telles qu'elles sont. C'est ce type de trajectoire – de l'artifice avoué à une vérité nue – que suivent les films de Moretti fondés sur la mise en abyme.

D'autres films jouent davantage sur le hiatus et la circulation entre l'art et l'existence, la réalité et la représentation; le spectacle apparaît comme une expérience qui rejaillit sur la vie. On peut ici penser à la réplique de *La Nuit américaine* prononcée par le cinéaste Ferrand (François Truffaut) à l'acteur Alphonse (Jean-Pierre Léaud) en pleine crise : « Ne fais pas l'idiot Alphonse, tu es un très bon acteur. Le travail marche bien. Je sais, il y a la vie privée, mais la vie privée, elle est boiteuse pour tout le monde. Les films sont plus harmonieux que la vie Alphonse, il n'y a pas d'embouteillage dans les films, il n'y a pas de temps mort. Les films avancent comme des trains, tu comprends? Comme des trains dans la nuit. Les gens comme toi, comme moi, tu le sais bien, on est faits pour être heureux dans le travail, dans notre travail de cinéma. Salut Alphonse, je compte sur toi. » On pense ici, en écho, à Margherita qui, prévenue de l'aggravation de l'état de sa mère, tourne malgré tout le plan. Avant de se retirer du plateau pour rejoindre la vie, et aller affronter le deuil. ■

1 Cette citation provient en fait d'un article de Michel Mourlet («Sur un art ignoré») paru en 1959 dans le n° 98 des *Cahiers du cinéma*.

Réception

Critiques, opinions

Le développement d'Internet depuis le début des années 2000 a produit une multiplication des paroles sur le cinéma, par le biais de forums, de blogs et de sites, dont certains, bien que bénévoles, ont un fonctionnement et une réputation quasi professionnels. Cela a bien entendu fait bouger le paysage de la réception des films, et l'on dit souvent que la presse traditionnelle et la critique professionnelle ont perdu leur dimension prescriptive. Tous les textes n'ont pas la même visée, entre opinion et critique, jugement, chronique ou prescription. L'idée n'est pas ici de se faire critique de la critique et de la parole sur le cinéma mais de produire une réflexion sur la façon d'évoquer et de transmettre les films.

● Écrits de spectateurs

↳ www.allocine.fr/film/fichefilm-225672/critiques/spectateurs

Estelle D.:

«Dès pour *La Chambre du fils*, un tel succès était étonnant car le film ne décollait jamais de sa grisaille, mais au moins le ton n'était pas trop faux car la magnifique Laura Morante sauait tout. Là, tout est artificiel. La brutalité psychopathique de la fille avec sa mère condamnée est simplement une absurdité pour toute personne sensible ayant accompagné un être cher dans ses derniers mois (les scènes où la fille crie sur sa mère qui ne peut faire trois pas hors de son lit d'hôpital, ou qui emboutit volontairement sa voiture, sont aussi improbables qu'insupportables). Le ton est faux, extraverti (et pas parce que c'est l'Italie, rien à voir!), en un mot complaisant. Ce film est une longue chaîne de clichés avec les yeux rouges tout le temps pour tout leitmotiv. S'il n'y avait la scène rigolote du tournage dans la voiture, on s'ennuierait tout le temps. Mais surtout, que d'artifices pour évoquer ce qui devrait être le plus authentique...»

Alexis H.:

«Avec le recul, c'est le grand oublié du palmarès au Festival de Cannes 2015 où j'ai pu voir *Mia madre* en compétition il y a près de sept mois. L'histoire qui aborde les liens d'un frère et d'une sœur alors que leur mère est en fin de vie est aussi le prétexte à une profonde et parfois hilarante mise en abyme à travers le personnage de la sœur, réalisatrice, qui est en fait véritablement au centre du film. Margherita Buy est véritablement convaincante dans ce rôle qui lui a permis de décrocher un David di Donatello. Le film va crescendo dans l'émotion au fur et à mesure que tous les éléments chers à Nanni Moretti (famille, travail, amour, mort) se mettent en place tant et si bien qu'à la fin, on est submergé et positivement bouleversé. À noter qu'une réflexion sur l'Italie actuelle pointe aussi de façon sous-jacente. Un très beau film.»

Cinéphile 44:

«Plébiscité par la presse, le dernier film de Nanni Moretti met en lumière une réalisatrice dépassée par ses pensées. En effet, elle a autre chose à penser qu'à son tournage puisque sa mère est en train de mourir. Se remettant sans cesse en cause, elle affronte une période difficile. Le réalisateur nous plonge dans cette histoire qui aurait pu connaître des heures un peu trop bourgeoises. Fort heureusement, la profondeur du regard de Margherita Buy dément cette idée. La tendresse est davantage présente que les crises de nerfs et *Mia madre* trouve le ton juste pour nous séduire sans pathos.

D'ailleurs certaines scènes criardes vont nous bousculer, notamment avec l'acteur de la fiction en tournage. Être bousculé n'est pas une mauvaise idée, mais l'acteur qui tombe volontairement dans la caricature nous rappelle que nous sommes au cinéma. C'est donc ici que se trouve l'élément le moins réussi du film. Quoi qu'il en soit, *Mia madre* est une œuvre sur l'acceptation de voir ses proches partir.»

Daniel S.:

«On a droit encore au fantasme de l'ouvrier en lutte dans une usine alors que la véritable classe ouvrière sont les employés maintenant. C'est vraiment symptomatique que les élites médiatiques ne comprennent plus rien au monde ouvrier et ce film en est la preuve intrinsèque. Fracture sociale béante entre la vision de Moretti et la réalité sociale. [...] Le problème est que les critiques de cinéma qui encensent ce film indigeste sont dans la même classe sociale privilégiée que Moretti, donc vous subissez le diktat d'une prétendue élite. La scène sur le plateau où s'opposent la police et les manifestants est en cela très significative du fossé entre les bourgeois et le peuple. La réalisatrice critique un opérateur qui est trop dans la scène, trop proche de la violence. Il est une question éthique : «Vous êtes avec la police ou avec les manifestants?» Alors que la nouvelle classe prolétaire est du côté de la police (l'ordre) désormais.»

● Extraits d'articles

Théo Ribeton
Les Inrockuptibles,
27 novembre 2015

texte intégral:
↳ www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/mia-madre

Le film est dédoublé. D'un côté Margherita, réalisatrice d'une cinquantaine d'années, peine à diriger son tournage, aux prises avec une star américaine qui ne sait pas se tenir, oublie son texte et se comporte parfois comme un mufle ; mais aussi avec une certaine fatigue de l'être, un découragement devant un travail dont les déceptions journalières usent lentement ses idéaux artistiques ("sois à côté du personnage", cette belle indication de jeu qu'elle passe son temps à répéter sans se faire comprendre, jusqu'à ne plus la comprendre elle-même). De l'autre, elle voit sa mère, professeur de latin à la retraite, approcher doucement du trépas entourée de sa famille – Margherita donc, sa propre fille Livia et son frère Giovanni (joué par Nanni Moretti), très beau personnage plein de pudeur, d'humour et d'une prévenance qui semble infinie.

Qu'est-ce qui relie ces deux versants sinon le motif du deuil ? Le deuil de l'autre, l'acceptation douloureuse de la mort de la mère, avec les phases naturelles du déni, l'enivrassement progressif de la sénilité (épreuves filmées avec réserve, sans la moindre brutalité – presque une réponse à *Amour* d'Haneke, dont la Palme d'or avait été décernée par un jury présidé par Moretti), et d'autre part une sorte de deuil de soi-même, un deuil moral et intime, l'expression d'une lassitude existentielle qui appelle à mettre en suspens la pénibilité de la vie. Giovanni, sans en donner l'explication, a démissionné de son travail. Margherita, de son côté, semble fâchée avec son destin, a quitté son compagnon et ne trouve plus dans son métier que frustration et découragement. Certes, il ne s'agit pas de trop thématiser *Mia madre*, qui ne pousse jamais vraiment d'une seule racine et se construit, comme souvent chez Moretti, tel un composite de préoccupations qui le traversent à cet instant-là de sa vie : des préoccupations morales (à commencer par "que filmer?", question toujours soulevée aussi explicitement : les scènes de tournage sont passionnantes), politiques, affectives, qu'il laisse bourgeonner au long du récit.

Philippe Lagouche,
La Voix du Nord,
1^{er} décembre 2015
(texte intégral)

Ainsi le thème du sens de la vie serait de nature à chatouiller nombre de créateurs parvenant à l'âge où le *vulgar pecus* aspire à faire valoir ses droits à la retraite. Nanni Moretti donc, Palme d'or 2001 pour *La Chambre du fils*. Prêt aujourd'hui à se fondre dans la peau d'une cinéaste déboussolée, à l'aube de démarrer un projet censé traiter de l'Italie contemporaine et de travailleurs victimes de licenciements. Cette quinquagénaire qui prétend pratiquer un cinéma du réel va, peu à peu, réaliser qu'elle s'est, avec le temps, coupée de la réalité. De sa mère hospitalisée et en état critique, de son frère, de sa fille, de son compagnon, elle ne sait rien ! Avec une maestria assez jubilatoire, Moretti et son trio de scénaristes tissent une toile fragile d'une richesse narrative infinie, oscillant constamment entre humour et émotion. Larmes convoquées au chevet du cercle intime. Rires libérés sur le plateau du brûlot que l'héroïne entreprend de tourner. Avec Margherita Buy (délicate, émouvante) et John Turturro (exubérant, hilarant), prêts à se jeter à l'eau pour marquer de leur radieuse présence l'un des films les plus aboutis de l'année. L'un des plus beaux aussi.

Isabelle Regnier,
Le Monde,
1^{er} décembre 2015
texte intégral :
www.lemonde.fr/cinema/article/2015/12/01/mia-madre-figlia-dolorosa_4821189_3476.html

Nanni Moretti nous avait laissés sur l'image de Michel Piccoli tournant le dos à la foule des fidèles massés place Saint-Pierre, à sa garde rapprochée d'archevêques ahuris, à la réverbération sur leurs robes écarlates de la lumière chaude d'un soleil d'été. Le pape qu'il interprétabit venait de créer la stupeur en renonçant publiquement à ses fonctions et s'enfonçait lentement dans l'obscurité pour disparaître dans le noir. Cette scène clôturait *Habemus papam* (2011), fable politique d'un pessimisme noir et d'une fantaisie virevoltante. Cinq ans plus tard, le cinéaste italien change de registre pour renouer avec la veine autofictionnelle qui irrigue, depuis l'origine, toute son œuvre. Le jeune homme communiste qu'il interprétabit lui-même, dont l'envie d'en découdre innervait furieusement ses films des années 1970, qu'on a vu plus tard perdre la mémoire (*Palombella*

rossa, 1989), affronter un cancer (*Journal intime*, 1993), accueillir la paternité (*Aprile*, 1998), mais sans jamais renoncer à sa posture d'autarcique irréductible, impitoyable critique de ses contemporains, revient aujourd'hui dans la peau d'une femme. Elle s'appelle Margherita, elle a une cinquantaine d'années et le visage lumineux de Margherita Buy. Comme lui, elle est réalisatrice. Quand le film commence, elle est en plein tournage, occupée à diriger une scène de conflit entre des ouvriers révoltés contre l'entreprise américaine qui vient de racheter leur usine et s'apprête à les licencier, et un bataillon de policiers armés de matraques, de grenades lacrymogènes, de lances à eau... Elle s'emporte contre son chef opérateur qui filme de trop près, selon elle, les corps et les visages, l'accuse de jouir de la violence de la situation, le soupçonne d'être du côté des flics.

● Atelier

①

Il est intéressant de partir du paradoxe de l'expression sur le cinéma à l'écrit puisque l'on parle certes d'un récit mais avant tout d'une forme faite d'images et de sons. À partir de ce constat, on peut commencer par se poser la question des difficultés découlant de ce paradoxe, et tenter de définir ce qu'un texte sur un film doit faire apparaître (évidemment les avis divergeront).

②

À partir de la lecture de l'ensemble des textes, définir leur position et leur évaluation de *Mia madre*, en essayant d'établir des gradients – qui apparaissent mieux dans les réactions de spectateurs. On peut aussi demander à chacun quel texte est le plus proche de son avis et pourquoi.

③

Il s'agirait ensuite d'avoir un regard qualitatif sur les textes, en se demandant s'ils ont le même statut et la même visée – on peut facilement imaginer de faire ce travail à l'aveugle, en essayant de reconnaître s'il s'agit d'un texte issu d'un média professionnel ou non.

④

Un travail de repérage des spécificités entre réactions, chroniques et critiques est ensuite à mener. On remarque que le film n'est pas envisagé de la même façon, il y a parfois des jugements de valeur quasiment extérieurs à lui, une insistance sur le crédible et le cliché. On peut proposer un travail de distinction entre jugement au sens large et jugement esthétique, et proposer d'en relever des exemples dans chacun des textes.

⑤

Pour mettre en valeur la spécificité d'un texte critique, il s'agirait d'identifier le souci, très inégal, de contextualisation du film, ce qui constitue une spécificité des textes se reliant le plus à la critique (les autres films de Moretti dans l'article du *Monde*, la comparaison avec *Amour* de Michael Haneke dans celui des *Inrocks*), et qui est absent des réactions et de la chronique de *La Voix du Nord*.

⑥

On peut finir par un atelier d'écriture, en orientant vers la réaction, la chronique journalistique ou la critique.

FILMOGRAPHIE

Les films de Nanni Moretti

Je suis un autarcique (1976), *Ecce bombo* (1978), *Sogni d'oro* (1981), Coffret DVD «Les premiers films de Nanni Moretti» Éditions Montparnasse.

Bianca (1984), *La messe est finie* (1985), Coffret DVD, Why Not Productions.

Palombella rossa (1989), DVD, LCJ Éditions.

Journal intime (1993), DVD, Studiocanal.

Aprile (1998), DVD, Studiocanal.

La Chambre du fils (2001), DVD, Studiocanal.

Le Caiman (2006), DVD, BAC Films.

Habemus papam (2011), DVD et Blu-ray, France Télévisions Distribution.

Mia madre (2015), DVD et Blu-ray, Le Pacte.

D'autres «films dans le film»

Sherlock Junior (1924) de Buster Keaton, DVD, MK2 éditions.

L'Homme à la caméra (1929) de Dziga Vertov, DVD, Arte vidéo.

Les Ensortelés (1952) de Vincente Minnelli, DVD, Warner Bros.

Chantons sous la pluie (1952) de Stanley Donen et Gene Kelly, DVD, Warner Bros.

Le Mépris (1963) de Jean-Luc Godard, DVD et Blu-ray, Studiocanal.

La Nuit américaine (1973) de François Truffaut, DVD et Blu-ray, Warner Bros.

L'État des choses (1982) de Wim Wenders, DVD, Bac Films.

Close-up (1990) d'Abbas Kiarostami, DVD, Éditions Montparnasse.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

Un ouvrage monographique couvrant la filmographie du cinéaste jusqu'à *La Chambre du fils*:

- Jean Antoine Gili, *Nanni Moretti*, Gremese, 2001.
- Des textes des deux auteurs et une longue conversation avec le cinéaste qui parcourt trois décennies de son cinéma:
- Carlo Chatrian et Eugenio Renzi (dir.), *Nanni Moretti. Entretiens*, éd. Cahiers du cinéma/Festival international du film de Locarno, 2008.

Un journal de voyage sur les lieux du cinéaste à Rome:

- Paolo Di Paolo et Giorgio Biferali, *À Rome avec Nanni Moretti*, Table ronde, 2017.

Une réflexion stimulante autour du cinéma à la première personne, une table ronde (réunissant Alain Bergala, Nicole Brenez, Philippe Lejeune, Patrice Rollet), des textes, des entretiens et des documents de cinéastes (Atom Egoyan, Luc Moullet...):

- Alain Bergala (dir.), *Je est un film*, ACOR, 1998.

Sur *Mia madre*

- Entretien avec Nanni Moretti, «Un sentiment d'inadéquation», *Cahiers du cinéma*, n°716, novembre 2015.
- Entretien avec Margherita Buy, *Libération*, 1^{er} décembre 2015.
- Elisabeth Franck-Dumas, «*Mia madre* perdue de vie», *Libération*, 1^{er} décembre 2015.
- Isabelle Regnier, «*Figlia dolorosa*», *Le Monde*, 1^{er} décembre 2015.
- Théo Ribeton, «*Mia madre*», *Les Inrockuptibles*, 27 novembre 2015
- Laura Tuillier, «Partage des douleurs», *Cahiers du cinéma*, n°716, novembre 2015.

SITES INTERNET

Entretien avec Nanni Moretti, «*Mia madre, c'est un film de femmes*», *Télérama*:

- ↳ telerama.fr/cinema/nanni-moretti-dans-mia-madre-ce-qui-comptait-c-était-de-raconter-des-emotions,134538.php

Dossier de presse du film (contenant des propos du cinéaste):

- ↳ le-pacte.com/france/a-l'affiche/detail/mia-madre

Guillaume Orignac, «*Mia madre*», *Chronic'art*:

- ↳ chronicart.com/cinema/mia-madre

Jean-Nicolas Schoeser, «Nanni Moretti – *Mia madre*», *Culturopoing*:

- ↳ culturopoing.com/cinema/nanni-moretti-mia-madre/20151201

Arnaud Hée, «La cosa publica», *Critikat*:

- ↳ critikat.com/panorama/retrospective/nanni-moretti

Stéphane Caillet, Arnaud Hée, Camille Pollas, «“Je” filme, filme “je”», *Critikat*:

- ↳ critikat.com/panorama/dossier/je-filme-filme-je

«Le film dans le film» (typologie et filmographie) sur le site cineclubdecaen.com:

- ↳ cineclubdecaen.com/analyse/filmdanslefilm.htm

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.

- ↳ transmettrelecinema.com

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

- ↳ cnc.fr/web/fr/dossiers-pedagogiques

Comment faire face à la vie et au monde ? Les personnages des films de Nanni Moretti font depuis toujours face à ce questionnement complexe. Dans *Mia madre*, Margherita voit sa mère glisser vers la mort et ne sait comment affronter cette épreuve, en tant que cinéaste, mère, fille, sœur, compagne. Moretti met en scène un personnage brouillé, avec lui-même comme avec les autres, avec son présent comme avec son passé. Mais dans la difficulté, Margherita chemine et avance, renouant avec les siens, se réconciliant avec eux, et peut-être avant tout avec elle-même. Comme souvent chez Nanni Moretti, le film repose sur une matière autobiographique (la maladie puis la mort de sa mère, qu'il a vécues lors du tournage et du montage de son film précédent, *Habemus papam*), mais celle-ci est soumise à de multiples déplacements, à une logique de dispersion – Margherita, Giovanni (qu'il interprète lui-même) mais aussi Barry peuvent être vus comme autant d'alter ego du cinéaste. *Mia madre* se distingue par son apparence simple et fluide alors qu'il repose sur une narration et une mise en scène complexes, fondées sur des trouées et des décrochements, des ruptures. Il s'agit aussi d'une mise en abyme du cinéma par laquelle Moretti interroge l'éthique, les droits et les devoirs de son art.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA