



© Sacher Film, Fandango, Le Pacte, ARTE France Cinéma, 2015. Avec l'aimable autorisation de LE PACTE.

## Entrée en matière

### Pour commencer

Dans les années 1970, le cinéma italien connaît la plus violente crise de son histoire. La concurrence avec la télévision est rude. Des genres s'essouffent (comédie) ou disparaissent (western). Les aides s'amenuisent. Les salles ferment. Et les films hollywoodiens représentent 80 % de son box-office.

C'est dans ce contexte sinistré que Nanni Moretti, né en 1953 à Brunico (dans le Trentin-Haut-Adige) et déjà auteur de films courts, sort son premier long-métrage, *Je suis un autarcique* (1976). L'exigence esthétique fait d'emblée apparaître le jeune réalisateur comme un candidat sérieux au renouveau du cinéma transalpin. Précurseur de l'autofiction, Moretti s'invente un double burlesque, Michele Apicella (du nom de jeune fille de sa mère), qu'il incarne d'œuvre en œuvre, et qu'il charge d'une réflexion intellectuelle et morale dans laquelle se reconnaît bientôt toute une génération. Membre d'une troupe de théâtre dans ce premier opus, le héros fustige la perte des valeurs éthiques et idéologiques de la société italienne. Épris de vérité et de liberté, il s'attaque ensuite à la famille et aux amis dans *Ecce Bombo* (1978). Dans les trois films suivants, il apparaît à la tête de groupes différents qu'il ne comprend pas. Cinéaste reconnu dans *Sogni d'oro* (1981), professeur de lycée dans *Bianca* (1983) ou prêtre dans *La messe est finie* (1985), Michele est tour à tour confronté à l'incurie de la télévision et de la création artistique, à la crise du couple, à la perte de la foi. C'est à chaque fois la même difficulté à faire groupe, à s'unir à la société qu'il observe avec crainte et scepticisme. Face à la collectivité, Michele se sent souvent seul, angoissé, mécontent. Sa colère éclate contre les siens, face à un élève (*Bianca*), ou une journaliste dans *Palombella rossa* (1989). Dans ce dernier film-concept, un match de water-polo (Moretti en est un ancien champion) sert de cadre unique et récapitulatif aux critiques de l'auteur envers la politique (le PCI), le militantisme, les médias, la cinéphilie, le féminisme, la psychanalyse, la religion, mais aussi lui-même.

Le cancer qui le frappe au début des années 1990 provoque une inflexion dans sa manière de faire du cinéma. Michele, le double, est abandonné ; et l'artiste renaît sans masque, portant haut son ego et sa névrose. Le lumineux *Journal intime* (1994) et son erratique avatar *Aprile* (1998) creusent la veine autobiographique dans un esprit moins amer et un humour plus chaleureux. Sans être complètement apaisé, le cinéaste semble néanmoins avoir retrouvé un certain goût de vivre qu'il exprime de manière inattendue dans *La Chambre du fils* (Palme d'or à Cannes en 2001), film qui apparaît aussi comme un miroir tendu au malaise de la société italienne. L'ironie de l'histoire veut que Moretti ait enfin gagné sa place au sein d'une famille dont la cohésion est éprouvée par la mort du fils (thème du deuil dont *Mia madre* constitue un complément inversé).

Cinq ans plus tard, *Le Caïman* (2006) renoue avec la tradition italienne de la satire politique. Producteur-réalisateur-interprète<sup>1</sup>, Moretti est également un citoyen engagé, une conscience morale qui compte dans le débat public et qui fait de l'exacerbation du moi, l'expression des frustrations sociales et politiques du pays. *Le Caïman* règle son compte au berlusconisme, à la politique-spectacle, et dénonce le pouvoir d'un politicien mégalomane et dangereux pour la démocratie. Enfin, en 2011, *Habemus Papam*, avec l'immense Michel Piccoli dans le rôle-titre, est une brillante farce sur le poids des responsabilités et la perte des convictions (fussent-elles religieuses), déjà abordée dans *La messe est finie*. En définitive, et la sortie de *Mia madre* le confirme à nouveau, l'œuvre ironique et lucide de Moretti fait preuve d'une grande cohérence thématique et d'une parfaite rigueur formelle. Les questionnements de cette figure majeure du paysage cinématographique et culturel

1. Acteur dans tous ses films, Moretti l'est aussi parfois dans ceux des autres tels que *Le Porteur de serviette* de Daniele Luchetti, où il excelle en 1991.

italien n'ont au fond de personnel que celui qui les pose. Leur petite musique, vieille de quarante ans désormais, a toujours été l'écho des préoccupations collectives.

## Synopsis

En plein tournage de son nouveau film, Margherita, cinéaste engagée, doit composer avec les réactions imprévisibles de sa vedette américaine, la crise d'adolescence de sa fille et le lent décès de sa mère. La présence de son frère Giovanni à ses côtés lui permet néanmoins de tenir le choc.

## Fortune du film

*Mia madre* a longtemps fait figure de favori pour la récompense suprême au dernier Festival de Cannes. Sorti un mois plus tôt en Italie où il remportait un succès relatif, le film s'y est alors vu attribuer le Prix du Jury œcuménique pour « sa maîtrise et son exploration fine et élégante, imprégnée d'humour, de thèmes essentiels, dont les différents deuils auxquels la vie nous confronte. »<sup>2</sup> Plébiscité par la presse, *Mia madre* a fait l'objet d'une combinaison de 184 copies lors de sa sortie française.

## Zoom



© Sachet Film, Fandango, Le Pacte, ARTE France Cinéma, 2015. Avec l'aimable autorisation de LE PACTE.

2. Communiqué du Jury, le 23 mai 2015.

Un soir, Margherita passe devant le Capranichetta, un cinéma d'art et essai du centre de Rome. Elle marche dans la rue, lasse, grave, solitaire. Le regard fixé sur ses pensées, elle traverse la placette située devant l'établissement et longe une

longue file d'attente de spectateurs. Soudain, surgi de ses propres réflexions, son frère Giovanni l'accompagne un moment, lui glisse quelques recommandations à l'oreille, puis disparaît, la laissant remonter seule la file des cinéphiles qui n'en finit décidément plus.

On l'a compris, deux dimensions – rêve et réalité – cohabitent dans l'espace de cette image. Giovanni, visible à l'écran, n'existe que dans l'esprit de Margherita qui l'entend, mais ne le voit pas. Le lieu et le moment sont bien réels, mais une partie de l'action qui se joue ici est issue de l'imaginaire du personnage.

Cette séquence onirique, durant laquelle d'autres images de son passé lui apparaissent encore, appartient à la temporalité intime et émotionnelle de l'héroïne. Pour autant, fidèle à son principe esthétique de sobriété, Moretti n'en fait pas le lieu d'une manipulation artificielle. Sa mise en scène est un espace perméable à la rêverie, propice à la projection mentale de Margherita que le cinéaste nous donne simplement à voir. Moretti prend soin de ne pas en ruiner le « réalisme », sur lequel repose précisément l'effet dramatique de la scène. Car mieux qu'une voix off (d'usage souvent paresseux au cinéma), les pensées de Margherita prennent littéralement corps à l'écran, et sont donc plus prégnantes.

Le dispositif du plan répond aux intentions de l'acteur-cinéaste de ne jamais mettre son propre personnage en avant, mais de le faire exister en arrière-plan de Margherita, comme s'il n'était pas vraiment réel ou ne devait être qu'un prolongement fantasmé de sa personne. De fait, sa présence dans le film est limitée, et n'est en aucun cas motrice de l'action.

Rêve et réalité ne s'excluent pas ici. Au contraire, ils se renforcent mutuellement. Leur voisinage dans le même espace traduit parfaitement l'état d'esprit de Margherita à ce moment précoce du film. De plus en plus désorientée à mesure que progresse l'intrigue, elle se sent déjà « perdue » et a besoin d'être guidée pour continuer à avancer. Elle a besoin du soutien de son frère, de sa « présence », de ses mots rassurants, stimulants, pour affronter les problèmes qui s'accumulent. L'apparition physique de Giovanni, ou incarnation des pensées de Margherita, est l'expression plastique de cet appel à l'aide.

Cette image de *Mia madre* apparaît encore comme l'aboutissement d'un ample mouvement de caméra qui traverse le cinéma de Moretti depuis ses premières œuvres, et dont le motif est sa propre cinéphilie. Ce réalisateur, qui est aussi un exploitant de salles<sup>3</sup>, a souvent déploré dans ses films l'appauvrissement de la création et la désertion (plus ou moins corrélée) du public au cinéma. Or, la file d'attente des spectateurs à gauche du cadre, longue de plusieurs centaines de mètres, ne laisse pas de surprendre, à l'heure (*a fortiori* italienne) où le cinéma d'auteur ne remplit plus les salles. Rêve ? Délire, fantasme d'artiste ? Le dispositif rejoindrait aisément l'onirisme du plan s'il ne trouvait son origine dans la mémoire du cinéaste. Rêve et réalité ne sont donc pas seuls à fusionner ici ; passé et présent, fiction et roman personnel se partagent également l'espace avec humour. Car, ce soir-là, le film à l'affiche (vitrine lumineuse au fond à droite du cadre) est *Les Ailes du désir* de Wim Wenders, précisément diffusé à l'époque de sa sortie en 1987 au Capranichetta. Le graphisme serpentin de la file de spectateurs apparaît alors comme une compression temporelle du souvenir de Moretti pour un film dont le succès fut tel qu'il resta programmé en exclusivité pendant plusieurs mois.

3. Moretti est propriétaire du Sacher Nuovo, un cinéma romain situé dans le quartier de Trastevere.

## Carnet de création

Fin 2010, alors qu'il travaille au montage d'*Habemus Papam*, Moretti perd sa mère, ancienne professeure de lettres classiques au lycée Visconti de Rome.

L'idée de *Mia madre* est née de cette disparition, évidemment omniprésente dans l'espace du film, à commencer par l'actrice l'incarnant à l'écran (Giulia Lazzarini, grande actrice de théâtre) jusqu'aux objets lui ayant appartenu (chandail, étui à lunettes, agenda, ordonnance médicale, etc.). Non pas par esprit macabre, bien sûr, mais « pour me sentir à l'aise, précise le réalisateur, [...] parce que ces choses-là me rassurent. »<sup>4</sup>

Autrefois succincte voire « désinvolte » (*Aprile*), l'écriture du scénario, qu'il pratique à plusieurs mains depuis *La Chambre du fils*, est pour Moretti la phase la plus longue, la plus difficile. Humainement très riche aussi. Comme d'habitude, elle s'exprime à la première personne et sur un registre alternant drame et comédie. « Depuis toujours, c'est ma manière de faire des films, de communiquer. »<sup>5</sup>

En revanche, pour la première fois de sa carrière, son alter ego est joué par une femme (cinéaste), dans une œuvre qui en « contient » trois : Margherita, la fille et la mère. Cette « lignée de femmes »<sup>6</sup>, ou procédé lui permettant de mettre le décès de sa propre mère à distance, est alors élaborée avec la complicité de deux femmes (Gaia Manzini et Chiara Valerio), en plus de sa fidèle collaboratrice, Valia Santella.

Si la comédienne Margherita Buy est désormais une « habituée » du cinéma de Moretti (*Le Caïman*, *Habemus Papam*), l'italo-américain John Turturro fait ici une apparition remarquée, dans la tradition flamboyante des acteurs italiens, de Vittorio Gassman à Moretti lui-même. « Je l'ai appelé parce que je l'aimais beaucoup et il me semblait que son jeu n'était pas naturaliste [...] John avait vu quelques-uns de mes films, ce qui me rassurait beaucoup. Je reconnais que j'aurais du mal à devoir expliquer qui je suis, ce que je veux, comment est mon cinéma [...] Il parle et comprend l'italien. Et il est aussi réalisateur. C'est bien de travailler avec des acteurs qui sont aussi réalisateurs, c'est plus facile de se comprendre. »<sup>7</sup>

Très directif avec ses comédiens (amateurs ou professionnels), Moretti a une conception brechtienne du jeu de l'acteur que Margherita résume comme tel au cours du film : « Je veux voir l'acteur à côté du personnage. » Contre l'interprétation naturaliste, Moretti « n'aime pas les performances des acteurs qui s'identifient tellement aux personnages qu'ils disparaissent comme acteurs et comme personnes [...] Dès que je vois qu'ils prennent cette direction, trop mimétique, trop « dedans », je les arrête. »<sup>8</sup>

Étalé sur une durée de soixante-dix jours, le tournage de *Mia madre* (à Rome et ses environs) n'aura coûté que sept millions d'euros.

## Parti pris

« Inventeur d'un nouveau cinéma autobiographique, Nanni Moretti se déprend de lui-même pour atteindre au plus personnel et, partant, au plus universel, où chacun peut secrètement se reconnaître. Ce film bouleversant, qui met sur un même plan de réalité tous les états d'âme, rêves et souvenirs, atteint un équilibre rare : il est capable de faire rire aux larmes comme de faire pleurer en souriant malgré tout. C'est une œuvre intimiste sur le deuil, éclairée par un humour tendre, mais aussi sur les affres de la création, sur le vieillissement et sur les renoncements (de la créatrice, en l'occurrence). »

David Fontaine, *Le Canard enchaîné*, n° 4962, 2 décembre 2015.

4. *Cahiers du cinéma*, n° 716, novembre 2015.

5. *Ibid.*

6. *Cahiers du cinéma*, *op. cit.*

7. Dossier de presse du film.

8. *Cahiers du cinéma*, *op. cit.*



## Matière à débat

### Margherita, une femme sous influence

Les deuils de *La Chambre du fils* et de *Mia madre* ne s'opposent pas seulement dans leur forme et leur durée (l'accident brutal d'un fils adolescent vs le lent décès d'une vieille mère), ils diffèrent aussi par leur temporalité, leur ordonnancement vis-à-vis du moment fatal. Si le premier se situe après la mort, le second débute en amont. Tous deux également subis, le deuil de *La Chambre du fils* s'avère d'une violence atroce tandis que celui de *Mia madre*, relevant davantage du fatalisme, s'installe progressivement, inexorablement dans les consciences. Tout se passe ici comme si Moretti filmait le choc du décès annoncé au ralenti. Il observe la mort à l'œuvre, son cheminement au sein du groupe, son installation dans les corps que constitue la lente cérémonie des adieux. Entre la sœur et le frère, Moretti nous offre deux hypothèses de deuil qui sont autant de regards portés à la délicate observation des vivants.

Habitué l'un à l'autre, Margherita et Giovanni réapprennent à se voir, se parler, s'écouter. Ils se rapprochent à nouveau, et font tous deux corps autour de celui en sursis de la mère. Les circonstances redistribuent la parole et les rôles au sein de la famille. Giovanni, présence chaleureuse et centre de gravité du groupe, s'éteint peu à peu, le corps parfois arrêté dans un silence incroyable.

Sur Margherita, récipiendaire des principaux enjeux dramatiques du récit, le deuil (anticipé donc) agit comme un révélateur de sa propre vie. Il en souligne les failles et les doutes, qui la fragilisent d'autant. Ses pensées (devant le Capranichetta) et ses rêves (son appartement inondé comme expression du chagrin et d'une psychologie qui « prend l'eau ») l'invitent à reconsidérer son existence, à réexaminer ses certitudes et son sens de la réalité. L'expérience de la mort imminente de sa mère entre en résonance avec la survitalité fantasque de son acteur américain, Barry Huggins. Abrutie de fatigue, Margherita ne comprend pas son acteur, pas plus qu'elle ne comprend le physique (piercings et tatouages) des figurants jouant les ouvriers dans son film (qui sont « comme ça » aujourd'hui, lui rétorque son assistante). Loin désormais de son ex-compagnon, elle ne peut comprendre sa demande de dîner en tête à tête. De même, elle ressent un vide, une incompréhension entre elle et sa fille. Enfin, cette femme sous influence, à la croisée des lignes de tension du film, éprouve un sentiment d'effacement quand elle voit la complicité que son frère entretient avec sa mère (émouvante scène des Tupperware dans la chambre d'hôpital).

### En lutte et en deuil

Ce film sur la mort attendue nous parle aussi beaucoup de la vie. De la vie que l'on mène, et des gestes banals, quotidiens, que l'on continue d'accomplir malgré le danger qui la menace. Ce comportement concerne à la fois le frère et la sœur, qui s'y astreignent dignement (Giovanni sacrifie même une partie de son temps et de son travail), et la mère qui, ancienne enseignante de latin-grec, transmet jusqu'au bout son savoir en aidant sa petite-fille à réussir ses devoirs scolaires.

Ce film sur la vie parle aussi du combat à mener pour la bien conduire. Le film que tourne Margherita – une usine en conflit avec sa direction *étrangère* – en est une parfaite métaphore. Sollicitée sur le plateau, la cinéaste doit souvent trouver des solutions, prendre des décisions, choisir, trancher. Elle discute le jeu d'une actrice, reprend une scène imparfaite. Face au poids des responsabilités (et contrairement au pape d'*Habemus Papam*), elle hésite, doute, bredouille parfois, mais ne renonce pas. Elle résiste, y compris quand son acteur principal se montre maladroit ou rétif à



ses attentes. Elle résiste, même quand des « absences » lui rappelle l'amnésie de sa vieille mère.

Son travail de mise en scène répond à sa manière de mettre sa vie en ordre. Pour autant, le tournage de Margherita ne redouble pas le film de Moretti. Pas plus qu'il n'est un film dans le film. Les images que nous en voyons déplacent la chronique familiale vers le social, passant du registre mélodramatique au tragi-comique. En cela, on retrouve le Moretti politique, cinéaste engagé. Or, ce qui surprend ici appartient au traitement esthétique de son discours. Lequel passe par le double filtre du cinéma (le film de Margherita qu'il met lui-même en scène). De cette manière, son discours se trouve mis en abyme, déréalisé, comme daté, et sonnait faux, à l'image de l'acteur américain, Barry Huggins/John Turturro, chargé d'interpréter le chef d'entreprise. Margherita interdit à son caméraman de filmer « dedans », à l'intérieur même des affrontements entre grévistes et policiers, lui imposant ainsi un point de vue extérieur. Et à distance donc, qui est celui aujourd'hui de Moretti sur les combats d'autrefois, et le présent politique et social face auquel il se dit extrêmement « confus »<sup>9</sup>. La distanciation (y compris dans le choix de la nationalité étrangère du nouveau patron), la tonalité burlesque (Turturro), et ce qu'il y a de factice dans le film de Margherita, attestent de son éloignement personnel, de son état d'esprit *en deuil* de certaines luttes du passé.



## Envoi

*L'Arrière-pays* (1997) de Jacques Nolot. Le retour au pays (sud-ouest), après dix ans d'absence, d'un Parisien venu assister sa vieille mère dans les derniers instants de sa vie. Poignante réflexion sur la relation charnelle à la mère, et sur le deuil vécu comme un déchirement proprement physique.

---

9. *Cahiers du cinéma*,  
*op. cit.*