

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA - RÉGION SUD



FESTIVAL DE CANNES
UN CERTAIN REGARD
SÉLECTION OFFICIELLE 2021

BONNE MÈRE

UN FILM DE
HAFSIA HERZI

Sommaire

- 1 FICHE TECHNIQUE
- 2 RÉALISATRICE
- 3 GENÈSE
- 4 INTERPRÈTES
- 5 DÉCOUPAGE NARRATIF
- 6 RÉCIT
- 7 MISE EN SCÈNE
- 8 ANALYSE DE SÉQUENCE
- 9 GENRE
- 10 MOTIF
- 11 MUSIQUE
- 12 PARALLÈLES
- 13 DOCUMENTS
- 14 BIBLIOGRAPHIE

Amélie Dubois :

Ancienne critique de cinéma aux Inrockuptibles et à Chonic'art, Amélie Dubois est formatrice et intervenante dans le cadre des dispositifs Lycéens et apprentis au cinéma, Collège au cinéma et École et cinéma. Elle est également rédactrice de livrets pédagogiques et dirige des ateliers de programmation et d'initiation à la critique. Elle a été membre du comité de sélection de la Semaine de la Critique à Cannes et du festival de cinéma Entrevues de Belfort.

FICHE TECHNIQUE

Générique

BONNE MÈRE

France | 2021 | 1h39

RÉALISATION, SCÉNARIO

Hafsia Herzi

IMAGE

Jérémy Attard

SON

Guilhem Domercq

MONTAGE

Éric Armbruster,
Camille Toubkis

MUSIQUE

Rémi Durel

PRODUCTION

SBS Productions

DISTRIBUTION

SBS Distribution

FORMAT

2,35:1, couleur

SORTIE

21 juillet 2021

INTERPRÉTATION

Halima Benhamed : Nora

Sabrina Benhamed : Sabah

Jawed Hannachi Herzi : Jawed

Mourad Tahar Boussatha : Ellyes

Justine Grégory : Muriel

Malik Bouchenaf : Amir

Saaphyra : Ludivine

Anissa Boubekeur : Anissa

Noémie Casari : Coralie

Waga Kodjionon Marthe Lobé : Atou

Lila Allouche : Lila

Jean-Marc Fiore : Marco

Maria Benhamed : Maria

Luigi Desimone : Luigi

BONNE MÈRE

Synopsis

Nora est une mère de famille d'origine maghrébine qui vit dans la cité des Oliviers, située dans les quartiers nord de Marseille. Elle se lève tôt et travaille dur comme femme de ménage dans un aéroport pour subvenir aux besoins de sa famille touchée par l'incarcération du fils aîné, Ellyes. L'harmonie ne règne pas toujours dans son appartement où vivent sa fille Sabah, mère célibataire, sa petite-fille Maria âgée de quatre ans, son fils adolescent Amir, sa belle-fille Muriel et son petit-fils Jawed. Au quotidien, Nora peut compter sur le soutien et l'amitié de ses collègues - Atou, Lila, Marco, Luigi - et la gentillesse de Vivianne, une vieille dame dont elle s'occupe depuis longtemps.

Lors de l'anniversaire de la petite Maria, Sabah et son amie Coralie se voient proposer par deux copines, Anissa et Ludivine, de travailler dans une entreprise de services sado-masochistes. Les jeunes femmes en manque d'argent acceptent. Parallèlement, Nora doit renoncer aux soins dentaires qu'elle envisageait après l'annonce de frais de son avocat. Ne parvenant pas à réunir la somme demandée, elle décide de vendre ses bijoux en or, soutenue par Muriel qui fait de même. Elle se plie également à la demande de son fils incarcéré de lui apporter de la drogue et en achète à contrecoeur aux dealers de son quartier. Aux abois, Nora se tourne vers une voyante pour s'assurer qu'un avenir meilleur l'attend. Elle accepte l'argent que lui donne Sabah, même si elle a des doutes sur la manière dont les billets qu'elle lui tend sont arrivés entre ses mains. Ses collègues aussi s'unissent pour lui donner un petit coup de main. La mort inattendue de Vivianne l'affecte profondément. Malgré les épreuves, la force des liens familiaux ne s'estompe pas : Jawed profite de l'anniversaire de son père pour lui lire, en prison, un poème dans lequel il lui exprime son amour, sous les yeux de sa mère et de sa grand-mère.



DÉBUTS

Petite dernière d'une famille de six enfants, Hafsia Herzi naît en 1987 à Manosque d'une mère femme de ménage, d'origine algérienne, et d'un père maçon, d'origine tunisienne. Elle grandit dans les quartiers nord de Marseille et ressent très tôt le désir d'être actrice : « *Mon professeur de français m'encourageait (...) dans cette voie. Ma famille ne s'y opposait pas* »¹ Elle obtient un premier rôle à douze ans dans le téléfilm *Notes sur le rire* de Daniel Losset (1999), dont le titre s'inspire d'un ouvrage de Marcel Pagnol, auteur déterminant pour elle : « *Ce sont les mots de Pagnol, ses textes que j'étudiais à l'école, qui m'ont donné envie de faire du cinéma* »²

À 13 ans, elle se présente au casting du film *La Graine et le Mulet*, le troisième long métrage d'Abdellatif Kechiche (2007) et obtient l'un des rôles principaux, celui de Rym, une adolescente prête à tout pour aider Slimane, le compagnon de sa mère qu'elle considère comme son père, à monter son restaurant. Pour incarner cette fille bavarde, sensuelle et entière, elle prend 15 kilos et se jette à corps perdu dans une scène de danse du ventre enfiévrée. Son interprétation lui vaut plusieurs récompenses dont le prix Marcello Mastroianni à la Mostra de Venise et le César du jeune espoir féminin.

Après *La Graine et le Mulet*, Herzi Hafsia enchaîne les rôles au cinéma : à ses débuts, elle tourne entre autres sous la direction d'Alain Guiraudie (*Le Roi de l'évasion*, 2009), de Bertrand Bonello (*L'Apollonide, souvenirs de la maison close*, 2011), du cinéaste roumain Radu Mihaileanu (*La Source des femmes*, 2011), de Isabelle Brocard (*Ma compagne de nuit*, 2011).

En 2023 et 2024, elle s'impose définitivement dans le paysage du cinéma français avec des rôles variés et des interprétations remarquées devant les caméras d'Iris Kaltenback (*Le Ravissement*), de Stéphane Demoustier (*Borgo*), d'André Téchiné (*Les Gens d'à côté*) et de Patricia Mazuy (*La Prisonnière de Bordeaux*).

DERRIÈRE LA CAMÉRA

« *En voyant Abdellatif Kechiche travailler, j'ai regardé, comme un enfant, comment on dirige les caméras, comment on dirige des acteurs* »³ : la rencontre de l'actrice avec le cinéaste est déterminante dans son désir de passer à la réalisation. Ce dernier, qui la fait tourner à nouveau dans *Mektoub, My Love : canto uno* (2017) et *Mektoub, My Love : intermezzo* (2019), l'encourage dans son désir de passer derrière la caméra et lui donne son avis sur ses projets ; Hafsia Herzi n'hésite pas à le présenter comme son père de cinéma.

En 2010, elle signe un premier court métrage, *Le Robda*, dans lequel elle joue une adolescente passionnée de cinéma qui gâche la demande en mariage faite à sa grande sœur en voulant diriger la scène comme une cinéaste. S'y affirment, sur un ton comique, sa passion et son désir dévorant de réalisation qui se concrétise avec son premier long métrage, *Tu mérites un amour* (2019) dont elle emprunte le titre à un poème de l'artiste mexicaine Frida Khalo. Autoproduit et entièrement écrit par Hafsia Herzi, ce drame amoureux marque la naissance d'une véritable réalisatrice dont le premier coup d'essai est sélectionné à la Semaine de la critique à Cannes et salué par la presse. Elle y interprète le rôle principal, celui d'une jeune femme inconsolable après une rupture amoureuse. Il y apparaît un art évident à mêler le comique au tragique, un sens aigu des dialogues, de la captation des visages, qui se confirment avec *Bonne Mère*, son deuxième long métrage dans lequel elle ne joue pas cette fois-ci. Se déploie aussi dans ce premier film une attention portée aux corps et à la manière dont le drame sentimental s'imprime dans la chair. Suit en 2022 la réalisation d'un téléfilm, *La Cour*, sur les rapports garçon-fille dans une cour d'école primaire. Son troisième long métrage, tourné durant l'été 2024, est inspiré du roman *La Petite dernière* de Fatima Daas, monologue d'une femme arabe, de confession mulsulmane, et lesbienne. Par ce choix, la réalisatrice confirme son désir de faire du point de vue féminin, un moteur majeur de son cinéma.

RÉALISATRICE

Hafsia Herzi

TÉNACITÉ ET INTENSITÉ

« J'ai en moi une rage positive. J'ai appris qu'il fallait se battre pour obtenir ce que l'on veut » Hafsia Herzi

GENÈSE

Cité-mère

« C'est comme un devoir de parler de ces femmes qui travaillent pour leurs enfants, se battent pour eux » Hafsia Herzi

GENÈSE

Cité-mère

UN PROJET TRÈS PERSONNEL

Hafsia Herzi a longtemps porté en elle le projet de *Bonne Mère*. Celui-ci s'origine dans son enfance passée dans le quartier des Oliviers, dans le XIII^{eme} arrondissement de Marseille. Il s'agit pour elle de montrer cette cité, sans pathos ni misérabilisme, à travers ses habitants, trop rarement représentés au cinéma. Il est aussi question pour elle de raconter l'amour maternel et de rendre hommage à sa propre mère, source d'inspiration majeure du film : « *J'ai beaucoup d'admiration pour cette femme qui, quand on se réveillait le matin, avait déjà tout préparé pour nous, avant de partir travailler. Je voulais faire un film sur elle et sur ces femmes-là, qui s'oublieent complètement pour leurs enfants, quelles que soient leurs origines.* »¹

RÉÉCRITURES

Dès 2007, elle s'attèle à l'écriture d'un scénario qui fait d'abord 150 pages. Il s'agira pour elle de réduire cette première base, de la réécrire encore et encore pour obtenir les financements nécessaires, car l'argent arrive difficilement pour des films mettant en scène une femme d'origine maghrébine, faisant des ménages et dont le casting est composé d'acteurs non-professionnels. Plus tard, le montage du film achevé, la réalisatrice s'aperçoit que le résultat se rapproche finalement de la première version qu'elle avait écrite ; elle est restée fidèle à sa première idée.

DÉBROUILLE ET ENTRAIDE

Le tournage dans les quartiers nord de la ville, promet d'être difficile en raison de la violence qui s'y est développée et que Hafsia Herzi n'a pas connue dans son enfance. Elle raconte que pendant les repérages, on entendait des tijs. Le fait d'avoir grandi dans cet endroit lui permet néanmoins de « *se fondre dans le lieu* »², avec une équipe réduite. L'aide de son frère Mohammed et de certains amis d'enfance est précieuse, notamment pour filmer la séquence où Nora achète de la drogue pour Ellyes dans un coin de la cité effectivement marqué par le trafic et le proxénétisme. Plus globalement, la réalisatrice a pu compter tout au long du tournage sur la participation des habitants de la cité, au point qu'elle évoque « un tournage familial » : « *Par exemple, le gardien d'immeuble était un ami d'enfance. Il nous a aidés à accéder aux toits. J'avais besoin de tourner un lever du soleil avec une vue panoramique. C'était le seul moment possible pour filmer de cet endroit, car le reste de la journée et la nuit, il y a sur tous les toits des guetteurs chargés de prévenir si la police arrive. C'était donc assez tendu, il a fallu partir très rapidement après avoir réalisé nos prises* »³ Les résidents du quartier sont également mis à contribution pour trouver l'appartement de Nora (un logement sur le point d'être détruit), dont la décoration est faite d'objets apportés par les uns et les autres et est supervisée par l'interprète principale, Halima Benhamed.

^[1] Portrait d'Hafsia Herzi paru dans Madame Figaro :

^[2] www.madame.lefigaro.fr/celebrites/hafsia-herzi-tete-dans-etoiles-290508-12155

^[3] Entretien avec Hafsia Herzi paru dans Libération :

^[4] www.liberation.fr/culture/cinema/hafsia-herzi-je-suis-allee-pour-la-premiere-fois-au-cinema-a-15-ans-20230524_64VLGPHSPRCTDKT35I0UBBMK7M/

^[5] Entretien avec Hafsia Herzi paru sur le site Konbini :

^[6] www.konbini.com/archive/hafsia-herzi/

^[1] Propos extraits du dossier de presse du film.

^[2] Ibid.

^[3] Ibid.

INTERPRÈTES

Saisir le naturel

DES ACTEURS NON-PROFESSIONNELS

Pour composer le casting de *Bonne Mère*, Hafsia Herzi s'entoure d'acteurs non-professionnels pour éviter les « effets de reconnaissance et être dans la vraie vie ». ¹ C'est pendant le casting pour le personnage de Sabah qu'elle rencontre Halima Benhamed, venue accompagner sa fille Sabrina. La réalisatrice l'imagine immédiatement dans le rôle de Nora. Elle est sensible à son regard fuyant, à la mélancolie qui se dégage de son visage et au fait qu'elle est moins marquée par la vie que les femmes qu'elle a vues jusqu'ici. D'abord réticente, Halima accepte d'interpréter le rôle principal et s'inspirera pour cela de sa propre mère d'origine algérienne. Cette révélation incite Hafsia Herzi à redéfinir les contours de son personnage. Son actrice, qui approche alors de la cinquantaine, est un peu plus jeune que ce qu'elle avait imaginé ; elle lui demande de ne plus se teindre les cheveux et de ne plus s'épiler les sourcils pour renvoyer l'image d'une femme qui a mis son apparence de côté par manque de temps, par abnégation.

Hafsia Herzi sollicite des habitants du quartier des Oliviers pour les seconds rôles ainsi que deux artistes : Anissa Boubaker qui est danseuse et Saaphyra, chanteuse de rap, qui jouent respectivement Anissa et Ludivine.

RECRÉER UNE FAMILLE

Le travail de direction d'acteurs à indéniablement bénéficié de l'expérience d'Hafsia Herzi devant la caméra. Durant la longue période de recherche de financements, la réalisatrice réunit régulièrement les interprètes du film pour qu'ils se familiarisent les uns avec les autres et établissent un lien qui pourra être palpable à l'écran. Certains liens sont déjà existants : ce sont les véritables fille et petite-fille de Nora qui jouent à ses côtés les rôles de Sabah et Maria. Par la suite, seront organisées de nombreuses répétitions. *Comme Tu mérites un amour, Bonne Mère* est un film, qui par son naturel, peut donner le sentiment d'être en partie improvisé alors que tous les dialogues sont très écrits et parfois réécrits en fonction de la personnalité des interprètes.

Hafsia Herzi se nourrit pour cela d'observations quotidiennes de ses amis, des gens qu'elles croisent. Elle note ainsi régulièrement les répliques qui la frappent et les replace dans son scénario pour donner de la vie à son histoire. Elle est également ouverte aux imprévus qui surviennent lors des prises et qui apportent une certaine fraîcheur aux scènes : « *Je préfère quand il y a au milieu des mots des hésitations, des accidents. Quand je dirige mes acteurs, je leur dis : « si vous oubliez un mot, ou bafouillez, ou piquez un fou rire, ou rougissez, ne vous arrêtez pas, ne regardez pas la caméra, continuez !* » ²



FAIRE JOUER DES ACTEURS NON-PROFESSIONNELS

Nombreux sont les cas, dans l'histoire du cinéma, où des cinéastes ont fait appel à des acteurs non-professionnels pour apporter une part de vérité à leurs fictions. L'un des premiers à tendre vers cette pratique est Robert Flaherty, qui dans le cadre de ses documentaires n'hésite pas à faire jouer aux gens leur propre vie.

Citons le célèbre cas de son film *Nanouk l'esquimau* (1922) interprété par un chasseur inuit qui s'appelait Allariallak : il apporte au film son savoir tout en se soumettant à certains impératifs de mise en scène. C'est surtout avec le cinéma néoréaliste que cette méthode fait date : né des cendres de la Seconde Guerre mondiale, ce courant cinématographique construit des fictions dans des décors réels, marqués par la pauvreté, et souvent portés par des acteurs non-professionnels comme c'est le cas, par exemple, du personnage principal du *Voleur de bicyclette* de Vittorio de Sica (1948).

Au souci de vérité (celle d'un accent, d'un corps) recherché à travers ces interprètes peut s'ajouter aussi le choix politique de raconter une réalité avec ceux qui la vivent directement : c'est le cas des films du cinéaste britannique Ken Loach qui a pour habitude de faire tourner des gens issus du milieu prolétaire dont il parle. Pourront être également cités les cas des cinéastes Abdellatif Kechiche et Bruno Dumont (la série *P'tit Quinquin*) qui emploient de manières très différentes des acteurs non-professionnels.

Pourra être ouverte, avec les élèves, une réflexion sur la manière dont chaque artiste construit « sa » vérité à partir de cette matière vivante, brute que sont les acteurs. Être vrai au cinéma veut-il forcément dire jouer juste, être dans le bon ton, mimer la réalité ? Le sentiment que ça vit, que ça vibre vient-il uniquement du jeu ?

¹Propos extraits du bonus du DVD de *Bonne Mère*.

²Propos extraits du dossier de presse du film.

DÉCOUPAGE NARRATIF

1 EN ROUTE

2 À L'AÉROPORT

3 CHEZ VIVIANNE

4 EN FAMILLE

5 VISITE EN PRISON

6 L'ANNIVERSAIRE DE MARIA

7 LE RAP DE LUDIVINE

8 DEUX SORTES DE TRAVAIL

9 DES FACTURES À PAYER

10 FRANCHIR LES LIMITES

11 ULTIMES RECOURS

12 RÈGLEMENT DE COMPTES

13 AMOUR ET ENTRAIDE

14 RESTER DEBOUT

1 EN ROUTE

[00:00:00 – 00:02:58]

Il fait encore nuit quand Nora s'attarde à la fenêtre de son appartement avant de sortir. Son trajet depuis Villecroze-les-Oliviers, les quartiers nord de Marseille, jusqu'à son lieu de travail est long.

2 À L'AÉROPORT

[00:02:58 – 00:07:54]

Arrivée à l'aéroport, Nora retrouve au vestiaire les collègues de son équipe de nettoyage des avions : Atou, fan de la série *Dallas*, et Marco se chamaillent comme un vieux couple tandis que Lila se plaint de son ventre. Nora leur a apporté un gâteau qu'elle a cuisiné. Atou chante « Elle imagine » du groupe Nacash pour ses camarades.

3 CHEZ VIVIANNE

[00:07:55 – 00:14:13]

Lors d'un rendez-vous avec son dentiste, Nora planifie d'importants soins ; cela fait quinze ans qu'elle attend cela, ses économies lui permettent enfin de pouvoir le faire. Elle laisse un chèque de mille euros à la secrétaire. Elle se rend ensuite chez Vivianne, une vieille dame pour qui elle fait le ménage, les courses, le repas, et à qui elle tient également compagnie.

4 EN FAMILLE

[00:14:14 – 00:25:03]

De retour chez elle, Nora croise son petit-fils Jawed dans la cité, en train de séduire une fille de son âge, Carmen. Dans son appartement, elle retrouve sa petite-fille Maria et sa fille Sabah à qui elle reproche de ne pas surveiller son enfant, puis de prendre plusieurs douches par jour. Une dispute éclate également entre la jeune mère célibataire et son frère, Amir. Nora, fatiguée d'être considérée comme une « boniche » par son fils, menace de partir. Au dîner, ils sont rejoints par Muriel, la belle-fille de Nora, qui leur raconte ses déboires avec une cliente dans le magasin où elle travaille. Nora dort sur le canapé dans le salon.

5 VISITE EN PRISON

[00:25:04 – 00:31:14]

Nora se lève à nouveau aux aurores. En sortant du métro, elle s'arrête pour écouter des joueurs de musique gipsy. Son long trajet la conduit jusqu'à la prison où elle va voir son fils aîné Ellyes. Elle lui donne des nouvelles de la famille. Il lui demande en arabe de lui apporter de la drogue à sa prochaine visite pour apaiser ses angoisses.

6 L'ANNIVERSAIRE DE MARIA

[00:31:15 – 00:39:08]

Une fête d'anniversaire est organisée pour les quatre ans de Maria. Les amis et voisins viennent partager un énorme gâteau. Atou est invitée. Deux jeunes femmes, Anissa et Ludivine, se joignent aux convives. Elles incitent Sabah et son amie Coralie à travailler pour leur entreprise de services sado-masochistes, qui leur permettrait de gagner beaucoup d'argent rapidement.

7 LE RAP DE LUDIVINE

[00:39:09 – 00:45:34]

Nora partage un moment de complicité avec Maria et se fâche contre Amir et Jawed qui crient trop fort en jouant à un jeu vidéo. Sabah et Coralie trinquent avec leurs nouvelles patronnes dont elles ont accepté la proposition. Ludivine fait une démonstration de son talent de rappeuse.

8 DEUX SORTES DE TRAVAIL

[00:45:35 – 00:51:04]

Nora entame une nouvelle journée à l'aéroport, encouragée par une autre chanson entonnée par Atou. Sabah et Coralie se rendent chez la tante de Ludivine qui dirige le commerce sado-masochiste pour lequel elles vont travailler. C'est l'occasion d'en apprendre plus sur ce qu'on leur demande et de tester aussi leur talent de séductrices. Sabah fait une démonstration de danse très appréciée.

9 DES FACTURES À PAYER

[00:51:05 – 00:56:04]

Lors d'un rendez-vous avec l'avocate d'Ellyes, Nora apprend qu'il lui reste encore à régler de lourdes factures. Elle annule ses soins dentaires prévus. Nora parle de ses difficultés financières à Muriel et projette de revendre ses bijoux.

10 FRANCHIR LES LIMITES

[00:56:05 – 01:04:20]

À l'entrée d'une épicerie, Sabah se dispute avec un jeune homme dont on comprend qu'il est probablement le père de Maria. Nora va voir les dealers de la cité pour acheter du shit. Muriel se dit inquiète en apprenant quel est le nouveau travail de Sabah et Coralie. Lors d'une nouvelle visite à Ellyes, Nora lui donne la drogue qu'elle a achetée.

11 ULTIMES RECOURS

[01:04:20 – 01:16:17]

Nora et Muriel revendent leurs bijoux. La somme proposée par l'acheteur ne suffisant pas, la mère de famille vend son alliance, malgré les protestations de sa belle-fille. Elle retrouve Vivianne, avec qui elle danse sur une chanson de Frédéric François diffusée à la télévision. Elle se rend chez une voyante qui lui propose de suivre un petit rituel pour accélérer l'amélioration de sa situation : elle doit vider une bouteille avec une mixture spéciale dans la mer et donner un pain à un pauvre. Sabah donne de l'argent à sa mère en lui faisant croire qu'elle l'a gagné à un jeu de grattage. Nora l'accepte, pas dupe quant à la provenance de ces billets. Plus tard, elle exécute les tâches imposées par le rituel.

12 RÈGLEMENT DE COMPTES

[01:16:18 – 01:21:01]

Emmenées de nuit par Anissa, Ludivine et leur patronne dans un coin isolé, Nora et Coralie se voient reprocher d'avoir blessé un client.

Viollemment congédiées et abandonnées en pleine nature, elles doivent rentrer à pied.

13 AMOUR ET ENTRAIDE

[01:21:02 – 01:31:17]

Nora, Muriel et Jawed visitent Ellyes pour son anniversaire. L'adolescent lit un poème qu'il a écrit pour son père. Nora rend visite à Vivianne hospitalisée. Salomon, le fils de la vieille dame insiste pour donner à Nora de l'argent pour qu'elle prenne un taxi. Lors d'un repas, les collègues de Nora lui donnent de l'argent pour l'anniversaire d'Ellyes, elle fond en larmes.

14 RESTER DEBOUT

[01:31:17 – 01:36:00]

De retour à l'hôpital, Nora apprend la mort de Vivianne. Elle partage sa peine avec Ellyes. Le quotidien reprend son cours, Nora a hérité des oiseaux de la vieille femme disparue et d'un portrait de Frédéric François.

RÉCIT

Tenir debout



FAIRE FACE

La forme descriptive et régulièrement contemplative de *Bonne Mère* façonne en profondeur son récit. Celui-ci se présente comme une chronique et invite à faire l'expérience d'un partage du temps ou plutôt des temps qui composent la vie de Nora : temps de trajet, de travail, moments familiaux... En se glissant avec pudeur dans le quotidien de cette femme, la mise en scène d'Hafsia Herzi nous permet d'observer et de considérer une réalité peu représentée, celle d'une mère de famille d'une cinquantaine d'années, d'origine maghrébine, vivant dans une cité et devant assumer seule la responsabilité de ses enfants et petits-enfants. Figure centrale du film, Nora définit sa ligne narrative principale, marquée par ce qui s'impose immédiatement à nos yeux : son endurance, c'est-à-dire sa faculté à tenir physiquement et moralement, surtout quand viennent s'ajouter aux difficultés habituelles, de nouvelles charges matérielles et mentales. Cette résistance est un enjeu majeur du film – on se demande régulièrement si Nora pourra réellement tout assumer, tout porter sur ses épaules – mais elle n'est jamais source de dramatisation appuyée.

Chaque séquence organise ainsi un accompagnement de Nora dans ces épreuves de la vie. Telles qu'elles sont appréhendées par la mise en scène, elles se présentent aussi comme une manière spécifique de composer avec le temps. Il y a les longues distances à parcourir [Séquence] pour aller à l'aéroport, chez Vivianne et à la prison. Il y a le travail à l'aéroport qui s'étend aux tâches domestiques qui l'attendent à la maison et que ses grands enfants ne viennent guère alléger, bien au contraire. Il y a pour finir, le temps de partage, d'écoute et d'attention donné aux autres : la vieille femme fan de Frédéric François, Ellyes le fils en prison... Hafsia Herzi accorde à son personnage une attention égale à celle que Nora accorde à son entourage comme si une véritable fusion s'opérait entre elle et son héroïne et comme si elle souhaitait rendre à cette mère l'attention et l'amour dont elle a entouré les siens.

LE QUOTIDIEN ET L'ATTENTE

La précarité financière contraint aussi Nora à la patience. On apprend dès le début du film, qu'il lui aura fallu quinze ans pour économiser les mille euros dont elle a besoin pour pouvoir se payer une prothèse dentaire. Cette information laisse entrevoir la manière dont cette femme, par manque de moyens, voit sans cesse ses besoins mis à l'épreuve d'un long terme incertain et fragile, comme la suite des événements le montre. À l'image de Nora, le film avance au jour le jour, à l'unisson de son personnage. La société, mais aussi la famille, renvoient cruellement les efforts de cette femme à une dimension dérisoire, favorable à l'épuisement des forces physiques et morales. De quoi y voir un écho avec Sisyphé, personnage de la mythologie grecque dont le châtime est de faire rouler un rocher en haut d'une montagne et de devoir recommencer dès que celui-ci est tombé. Dans son essai *Le Mythe de Sisyphé*, Albert Camus voit dans ce labeur éternel une métaphore de la condition humaine.¹

C'est à l'intérieur même de cette zone de vulnérabilité, de soumission et d'humiliation à laquelle Nora est condamnée, qu'Hafsia Herzi montre la grandeur de son personnage de femme, se gardant bien de tomber dans toute forme de misérabilisme et de victimisation, ni dans le romantisme. Loin d'apparaître comme une combattante échevelée, Nora s'impose comme une force tranquille et digne. Ce qui frappe, c'est la faculté du personnage à garder son calme, son phrasé mesuré même dans les moments de dispute. Ainsi, elle imprime jusqu'au bout au récit une stupéfiante constance, à la manière de Setsuko Hara, l'actrice fétiche de Yasujiro Ozu. Cette dernière interpréta souvent pour le cinéaste japonais des héroïnes réservées mais fortes et dévouées, comme la jeune veuve de *Voyage à Tokyo* (1953), restée fidèle aux parents de son mari décédé, qu'elle accompagne dans leurs derniers jours. Bien qu'appartenant à des univers différents, les deux actrices ont en commun d'incarner la bonté, le sacrifice, la stabilité avec une pudeur lumineuse. Leurs regards et leurs sourires, intenses, sont imprégnés d'un même mélange de candeur et de mélancolie.

Dans sa manière d'habiter les durées, de s'inscrire pleinement dans le temps du plan [Séquence], Nora tient aussi la place de celle qui veille, à l'image de la figure protectrice qu'est « la Bonne Mère », nom donné à la basilique Notre-Dame de la Garde (protectrice des marins et des pêcheurs) qui surplombe Marseille. La temporalité qui se dessine à travers elle, est celle d'une attente chargée de bienveillance et d'espoir : attente de jours meilleurs marqués entre autres par la libération d'Ellyes et l'amélioration de la situation de Sabah. La patience et la foi sont les seuls éléments (ou presque) auxquels Nora peut se raccrocher, prisonnière qu'elle est d'un temps sur lequel elle n'a pas de prise ou si peu. Le programme à suivre de tenir bon, malgré les épreuves, génère aussi en creux un autre programme, souterrain : le développement d'une fatigue qui ronge... « *Ils m'ont bouffé mes dents, ils m'ont bouffé toute ma vie* » déclare Nora à son dentiste au sujet de ses enfants. C'est d'ailleurs un peu d'elle, de sa chair, qui semblent partir quand elle vend un à un ses bijoux.

¹ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphé* : essai sur l'absurde, 1985.

LA FORCE DES LIENS

Le montage suggère que Nora puise également sa force dans son ouverture au monde. Ainsi est-elle portée par la chaleur d'une deuxième famille constituée dans son travail à l'aéroport, et dans la relation tendre, complice, presque maternelle, qu'elle entretient avec Vivianne, avec Jawed et Maria ses petits-enfants. Cette femme semble accueillir naturellement les agréables petits riens de l'existence et s'en nourrir [Musique]. Ainsi, le quotidien de Nora n'est pas seulement contraint, il est aussi accueillant envers les autres ; c'est cette générosité même qui semble donner un sens à sa vie. Elle lui sera rendue : son entourage chaleureux permettra à Nora de surmonter ses problèmes du moment, à défaut de pouvoir trouver une solution sa situation globale – le film, réaliste, ne croit pas aux grands miracles mais aux petits gestes. Quand bien même celle-ci pèse, épuise et déraile, la famille au sens large reste quoiqu'il en soit un point d'ancrage, de ralliement.



LE SENS DES LIEUX

Les élèves pourront repérer les lieux qui marquent le quotidien de Nora et l'ancrer dans un circuit fermé et répétitif : l'appartement, la prison, l'aéroport. Ces lieux ont-ils des points communs ? Quelles scènes s'y répètent ? Nora est-elle filmée de la même manière dans ces endroits ?

À partir de cette identification, les élèves pourront se demander à quels moments la mise en scène nous fait quitter ces points de repères. Les personnages agissent-ils différemment dans ces nouveaux espaces ? Quelles questions morales sont soulevées à travers ces autres endroits ?

Les moments où Nora sort de son parcours habituel correspondent à des situations d'urgence et de désespoir. Pour apaiser les angoisses de son fils, elle est prête à dévier de sa ligne de conduite et à transgresser

exceptionnellement certaines limites : elle se rend avec beaucoup de sang froid dans la zone forcément dangereuse des dealers, cachée dans un recoin de la cité. Cela ne l'empêchera pas de faire la morale à Ellyes après lui avoir donné la marchandise. Le manque d'argent la pousse également à consulter une voyante, dont les consignes l'obligent à se déplacer hors de chez elle, à sortir de son circuit quotidien pour faire des choses inhabituelles. C'est ce même manque financier qui entraîne Sabah et Coralie loin des limites de la cité le temps de fêter leur nouveau travail, sur une colline excentrée de la ville. C'est plus loin encore de la ville, dans un bois plongé dans la nuit, qu'elles apprendront brutalement la « fin du CDD », comme le dit Ludivine, avant d'être abandonnées.

Ces voies alternatives empruntées par les personnages montrent chacune à leur manière la prise de risque que représente la volonté de sortir du circuit cité-travail dans lequel sont enfermés les personnages. Ainsi, chaque lieu reflète à sa manière une certaine violence sociale.



MISE EN SCÈNE

Des mots et des silences

DIALOGUES ET DÉBORDEMENTS

Dès que Nora n'est plus seule, la mise en scène est marquée, à quelques exceptions près (les scènes avec Vivianne), par de longs dialogues révélateurs de plusieurs formes de débordements. Par leurs mots et parfois leur comportement, les personnages vont trop loin. Cela se fait de manière bruyamment joueuse et joyeuse quand les collègues de Nora se livrent à des scènes de ménages **[Séquence]**. Cela devient nettement plus tendu quand Nora, rentrée du travail, doit faire face à de grands enfants peu respectueux des règles de la maison. Loin d'être anecdotiques, leurs échanges tendus en disent long sur la situation familiale. L'état de lassitude de la mère face au comportement de ses enfants raconte en creux leur égoïsme, leur négligence répétée, et la solitude de cette femme qui doit incarner seule l'autorité dans un foyer. Foyer dont elle s'absente une grande partie de la journée pour subvenir aux besoins des siens.

Au-delà de leur puissance expressive, brutale et directe, les mots valent aussi paradoxalement pour leur dimension suggestive : derrière eux se cachent souvent une réalité et des sentiments plus complexes. D'ailleurs, c'est vers ce point d'expression-là que tend pudiquement la fin du film, lors de la visite de Nora, Muriel et Jawed à Ellyes pour lui souhaiter son anniversaire. Le poème de l'adolescent pour son père, met à nu l'amour, indéfectible, qui relie les personnages. On mesure alors qu'il n'a cessé de circuler tout au long du film, entre les êtres, entre les mots, tel un courant souterrain et invisible.

Ce sont néanmoins bien dans les cris et les pleurs que se fait la présentation d'une partie des enfants de Nora : soit un frère et une sœur déjà adultes mais qui se jalouent comme des gamins et ne ménagent aucunement leur mère. La mise en scène relaie cette situation fracturée, en isolant la plupart du temps les personnages dans le cadre et en adoptant le champ/contrechamp pour filmer les dialogues. Ces affrontements ne manquent pas de mettre en évidence un contraste frappant : bien qu'exténuée, Nora parvient à garder son calme face à sa fille qui s'énerve vite. Lasse mais tenace, la mère de famille ne se prive pas de rappeler constamment les limites d'un cadre que l'on sent pourtant souvent prêt à implorer.

PUISSANCE D'INCARNATION

L'expression du débordement ne saurait être ramenée uniquement au champ des querelles familiales, notamment parce que le foyer peut être aussi le lieu d'une circulation de la parole plus apaisée comme en témoignent par exemple les échanges de Nora avec ses petits-enfants Jawed et Maria. La parole tend vers la démesure d'autres manières, ne serait-ce qu'en raison du nombre de personnes souvent réunies. La scène du dîner illustre bien la façon également très vivante et au fond affectueuse dont les mots circulent au quotidien dans cette famille. Amir et Sabah, toujours en bisbille, se cherchent sur un mode plus taquin, moins agressif qu'au début.

Quand bien même la télévision est allumée, le dialogue est bien là : on échange sur un humoriste puis on écoute attentivement le récit que Muriel fait de sa fin de journée dans le magasin où elle travaille. Manifeste dans l'écriture d'Hafsia Herzi et dans l'interprétation des acteurs, l'attention portée aux discussions témoigne d'un souci constant d'incarnation par le langage **[Parallèles]**. Le récit de Muriel s'impose sur plusieurs plans : il tient en haleine son auditoire, il met en avant le caractère du personnage, et il expose aussi avec précision la réalité de son travail de vendeuse. La mise en scène tire en partie sa force de la fine observation de ces détails du quotidien.

Parce qu'ils sont rendus vivants par une langue précise et souvent très verte, les dialogues n'enferment jamais les personnages dans une représentation purement sociale mais s'inscrivent avant tout dans une forme éruptive et incarnée, hautement réjouissante. Comme dans la plupart des scènes, le débordement ici ne saurait être circonscrit au choix de mots crus, qui parfois dépassent la pensée. Il concerne aussi la situation qui est décrite : il est question d'une cliente odieuse, qui s'est mal comportée. Puis c'est au tour de Muriel de dépasser la mesure puisqu'elle révèle avoir volé des chaussettes qu'elle compte bien distribuer à la famille. Nora tente alors de fixer les règles en rappelant un certain ordre moral : « *c'est pas bien de voler* ».

ENFERMEMENT ET SOLITUDES PARTAGÉES

Parce qu'elle est dans la retenue, modérée et loyale, la mère de famille s'impose ainsi tout au long du film comme un instrument de mesure – au sens propre comme au sens figuré – du comportement des uns et des autres. Elle fixe une ligne de conduite, même si celle-ci est amenée à être un peu bousculée **[Motif]**. À l'image, la place de Nora est à la fois centrale et dans la marge. Souvent fatiguée par ceux qui l'entourent (collègues ou famille) et soucieuse, elle se met en retrait, comme à l'anniversaire de Maria où elle se réfugie dans la cuisine. Dans l'appartement, elle est également reléguée à une place de second rang puisqu'elle dort sur le canapé du salon : jusque dans son occupation des lieux, elle se sacrifie pour sa famille. S'il lui arrive de faire entendre sa voix sans jamais crier, Nora se présente avant tout comme une figure solitaire et silencieuse. Elle ouvre ainsi la mise en scène à une forme introspective, qui fait pendant à l'expression d'une parole surabondante et excessive.

Le motif de l'enfermement est présent tout au long du film. La répétition de la fouille de Nora sur son lieu de travail, puis lors de sa visite à Ellyes n'est pas anodine : chaque lieu qu'elle traverse s'apparente à une prison. Cela ne raconte pas seulement l'enfermement du personnage dans une réalité sociale, économique dont elle ne peut sortir. Ce conditionnement révèle aussi un isolement plus personnel. D'où le réconfort qu'elle semble trouver dans les moments qu'elle partage avec Vivianne. Les oiseaux que lui lègue la vieille femme illustrent clairement cette solitude qu'elles ont en commun. Les barreaux de leur cage (à travers lesquels Nora est filmée à la fin du film) dialoguent avec d'autres motifs similaires comme les stores du parloir à travers lesquels Nora et Ellyes sont filmés au début et à la fin d'une de ses visites. Loin de signaler une indifférence des êtres les uns envers les autres, la solitude témoigne d'une condition partagée par tous les personnages du film. C'est ce qu'exprime le montage final, qui n'oublie personne et réunit chaque individu isolé par un lien invisible et lumineux.

MÉLANGE DES TONS

Les élèves se demanderont si le registre de *Bonne Mère* est strictement dramatique et, pour cela, tenteront de repérer les moments plus légers et même drôles du film. Se souviennent-ils de situations, de répliques qui les ont fait rire ? Pourquoi ce choix d'Hafsia Herzi d'intégrer de la comédie dans le drame ? Cela renforce-t-il ou atténue-t-il le réalisme du film ? Deux personnages sont particulièrement porteurs d'effets comiques alors même qu'ils introduisent dans le film une réalité violente et sordide. Il s'agit d'Anissa et de Ludivine qui dès leur première apparition forment un duo burlesque en arrivant avec l'énorme peluche destinée à Maria: « *La lapine, frère, elle fait 300 kilos* » vitupère Ludivine qui souhaite vite se débarrasser de ce cadeau

encombrant. Leur manière de s'exprimer, très vulgaire et agressive quand il s'agit de parler des hommes et de décrire les rapports sado-masochistes produit, par ses excès, un mélange curieux de malaise et de drôlerie : le burlesque s'invite aussi dans les descriptions très imagées et les bâlements de chèvre (de Mr. Seguin !) faits par Anissa. Le rap *Modern times* de J Five sur lequel Anissa fait une démonstration de ses talents d'aguicheuse renvoie à l'air de *Je cherche après Titine* utilisé dans le film de Charles Chaplin *Les Temps modernes* (1936) et vaut autant comme clin d'œil burlesque que comme référence en matière de critique sociale.

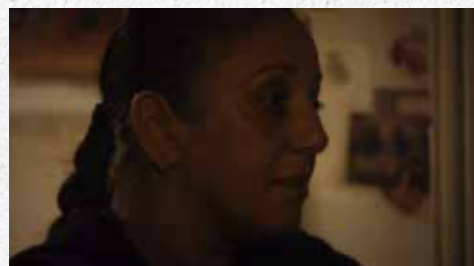
Ce sens comique, Hafsia Herzi l'introduit aussi par petites touches, en créant des effets de contraste : ainsi, au « *Va s'faire enculer !* » d'une voisine qui fulmine de la non-réparation de l'ascenseur, Nora répond, placide, « *Allez, bonne journée quand même* ».

ANALYSE DE SÉQUENCE

En route – Habiter ou traverser le quotidien

[00:00:44 – 00:05:27]

[1]



[2]



[3]



[4]



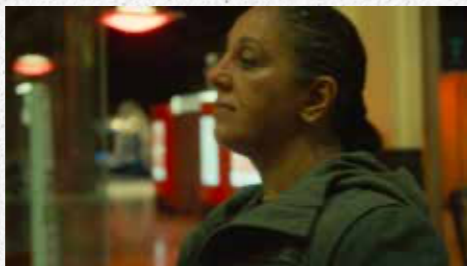
[5]



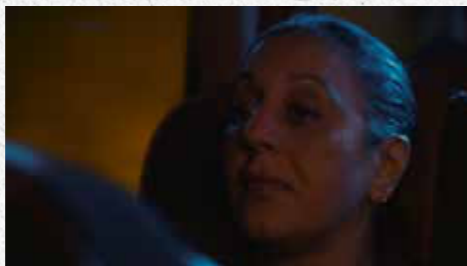
[6]



[7]



[8]



[9]



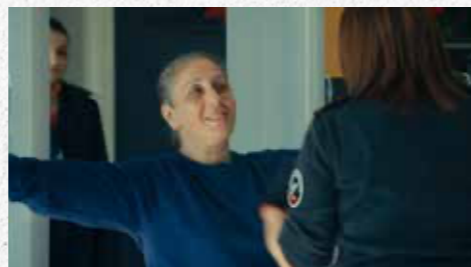
[10]



[11]



[12]



[13]



[14]



[15]



[16]



LE TEMPS D'OBSERVER

Bonne Mère s'ouvre sur ce qui s'imposera comme son motif central : le visage de Nora [Genre]. Affiché plein écran, il apparaît pour la première fois détaché de tout contexte – le cadre est serré, l'arrière-plan est flou [1]. L'éclairage sombre donne une vague indication de l'heure, mais il est un peu trompeur car, on le constate rapidement, l'ambiance nocturne ne marque pas la fin de la journée mais bien son début. Le chant lointain d'un coq est le premier élément à nous renseigner sur cette temporalité. Calme, Nora prend le temps d'observer l'espace hors champ qui lui fait face. Ce premier choix de mise en scène met en lumière le souci d'Hafsia Herzi de présenter son personnage non pas à travers une position sociale et familiale mais comme une figure qui vaut avant tout pour elle-même et la vie intérieure qu'on lui devine. Le plan suivant précise le cadre : Nora se tient debout, dos à la caméra, à la fenêtre de sa cuisine [2]. Ainsi filmée, dans cet environnement domestique, le visage de Nora disparaît subitement. Le motif d'avion figurant au dos de son sweat shirt qui apparaît alors semble coïncider avec l'état songeur d'un personnage peut-être bien en quête d'évasion.

Puis la femme se met en mouvement, révélant au fil de ses gestes, de sa trajectoire, un parcours fait d'habitudes et de contraintes : mettre son manteau, éteindre la lumière, descendre la poubelle, prendre les escaliers parce que l'ascenseur est en panne [3]. Une mécanique corporelle se met ainsi en route, qui rompt avec la forme introspective initiale pour laisser place aux mouvements du quotidien et aux espaces dégradés qui leurs servent de cadre – un immeuble dont l'ascenseur est en panne, un espace urbain sale [4]. Chaque plan détermine une étape de ce parcours et place au centre de l'attention ce qui est d'ordinaire à la marge voire hors des représentations : le décor impersonnel et sans attrait d'une cité et une de ses habitantes, Nora [4, 5]. À travers ses déplacements, nous est donné à observer sa solitude mais aussi sa soumission à un temps de trajet long, mesurable aux différentes étapes et seuils traversés [3, 6, 12] dont il n'est pas question de faire l'économie car c'est de cette réalité-là qu'est faite la vie de cette mère travailleuse.

MOUVEMENT DU QUOTIDIEN, TRAVERSÉE INTÉRIEURE

Du parcours de Nora ressort aussi l'idée d'un corps qui se plie à un certain programme temporel et géographique fixé, on le devine, par son statut social et familial. Dans ce temps-là d'exécution, il n'y a pas que des automatismes qui ressortent. Peut-être parce que la mise en scène a élu dès le départ le visage de Nora comme son premier point d'ancrage. L'expression de son intériorité – même secrète et silencieuse – perdure, comme s'il s'agissait de ne jamais perdre ce fil et de suivre cette traversée de l'intérieur. Les plans, quel que soit le moment représenté, sont littéralement habités par sa présence [5, 7, 8]. Ceci résulte aussi de l'attention accordée au personnage dans les moments d'attente que ce soit à un arrêt de bus, ou durant le temps même des trajets : ces moments de creux, que l'on pourrait même considérer comme dénués d'intérêt narratif, font pourtant pleinement sens dans la mesure où ils « sauvent », ils extraient cette femme de ce mouvement du quotidien, de cette trajectoire ingrate, impersonnelle, en lui donnant une place centrale – une considération, une reconnaissance – dans le champ de notre attention. En parcourant ces espaces intermédiaires, Nora n'apparaît pas seulement comme une figure motrice, elle se présente comme un élément de soudure, de continuité entre plusieurs espaces, plusieurs réalités. C'est d'ailleurs par elle que nous glissons de la nuit au jour, que nous vivons très concrètement le passage du temps. Affiché entre ces deux éclairages (nocturne et diurne), le titre du film souligne lui aussi cette dimension [8, 9, 10] ; il la désigne à ce point de jonction dans le temps et affiche d'emblée la référence à la basilique Notre-Dame de la Garde, également appelée « la Bonne Mère ». Bien que le lieu de travail de Nora soit un aéroport, l'espace aérien ne sera entrevu qu'à de rares occasions. Le ciel du film reste bien souvent un ciel rêvé, à l'image de celui qu'on ne voit pas en contrechamp de son visage au début du film [1], et un ciel masqué par les barres d'immeubles. En arrivant sur son lieu de travail d'autres rêves se racontent, celui d'Atou pour le personnage de Bobby, un des héros de la série américaine « Dallas », emblématique de la rapacité du monde capitaliste. Elle en parle à Nora dès qu'elle la voit [11].

DES COMPAGNONS DE LABEUR

Un dernier seuil est franchi par la travailleuse, qui ne passe pas inaperçu car Nora sonne, comme ses autres collègues d'ailleurs, en passant le portique, ceci provoque le renforcement du contrôle des vigiles [12]. Ce qui pourrait n'apparaître que comme un détail est loin d'être anecdotique : le sentiment d'un personnage pris dans l'état du quotidien s'accroît à la vue de cette scène dont on trouvera un troublant écho lors de la visite de Nora à Ellyes, en prison. Comment respirer, comment trouver un peu de marge de manœuvre (à défaut de liberté) dans cette vie verrouillée ? Une réponse point dans le temps d'échange entre les collègues de travail de Nora dans leurs vestiaires [13, 14, 15, 16] : un certain recul comique peut être pris avec leur quotidien répétitif [Encadré : Mélange des tons]. En témoigne la chamaillerie gentiment surjouée qui débute entre Atou et Marco, à la manière d'un vieux couple, et liée à l'amour inusable d'Atou pour Bobby [13, 14]. La mise en scène se décentre alors de Nora pour s'ouvrir aux autres, dans un rapport de partage du cadre et de champ/contrechamp nouveau. Le contraste est frappant entre le mutisme qui marquait le trajet de la travailleuse et la subite profusion de mots, selon un niveau sonore élevé. De quoi préfigurer les scènes de dialogues en famille à venir [Mise en scène]. Dans ce collectif malgré tout amical, voire familial – on sent que le temps a tissé des liens de proximité forts entre eux –, notre héroïne a sa place, discrète mais indispensable [15, 16] : son calme se confirme en même temps que se manifeste sa dimension maternelle à travers l'attention qu'elle porte à Lila, dont elle devine la grossesse comme si elle était sa propre fille. Du début à la fin de la séquence, la mise en scène n'aura ainsi pas perdu de vue le fil de son regard intense, rêveur, qui se dévoile aussi immédiatement attentif et sensible à son entourage [16].

GENRE

Portrait d'une mère

VISAGE EN MAJESTÉ

Bien que central dans le récit, ce n'est pas le cadre social qui détermine en premier lieu le genre de *Bonne Mère* mais sa forme cinématographique : les choix de mise en scène d'Hafsia Herzi se tournent en priorité vers un motif très pictural, celui du visage de Nora **[Séquence]**. À travers cette fixation, plusieurs choses se racontent, en creux, en silence. En premier lieu, s'exprime le désir de la réalisatrice de s'approcher de l'état intérieur de son personnage sans pour autant dévoiler ses pensées, ses secrets. La captation du visage de cette femme permet de se tenir sur un seuil paradoxal relevant de la mise à nue et de la rétention – on ne peut jamais réellement pénétrer les pensées d'un personnage (ou d'une personne) quand bien même celui-ci formule ce qu'il a dans la tête. Ce seuil est le lieu d'expression de la dignité, de l'humanité de cette mère de famille : il la pose cinématographiquement comme une figure d'altérité dans un mouvement de compréhension, de partage et de respect.

La captation de ce visage s'inscrit aussi dans une approche plus large qui relève autant du documentaire que de la fiction : il s'agit de partir du corps d'une femme pour raconter un personnage, une vie. Certes, on peut imaginer la gestuelle adoptée par Halima Benhamed résulte en partie du travail de direction d'acteur effectué par la réalisatrice, mais on saisit aussi à travers son sourire, à travers son port de tête droit, digne et impérial, que ce langage purement physique vient aussi directement, naturellement, de l'interprète de Nora **[Acteurs]**. À travers ce motif du visage, s'exprime une fascination d'Hafsia Herzi pour la faculté de cette femme à ne pas perdre la face. Où trouve-t-elle sa force ? C'est peut-être cette interrogation qui anime en premier lieu *Bonne Mère*. Jamais le visage de Nora n'apparaît grimaçant, ni ne se tord de douleur, ce n'est pas pour autant qu'il s'emmure dans l'inexpressivité ou la dureté. S'en dégage une douceur naturelle qui passe aussi par le phrasé, calme de cette femme, même quand il s'agit de réprimander les enfants. Cette douceur n'a rien de lisse, car elle s'accompagne d'une épaisseur humaine et d'un poids, celui de la fatigue qui se lit dans ses yeux, dans son sourire, dans ses gestes : le calme de Nora est aussi le signe d'un épuisement contenu qui s'exprime ponctuellement, par exemple quand il s'agit d'éponger l'eau qui inonde la salle de bain après la douche d'Amir ou de monter les escaliers (faute d'avoir un ascenseur qui marche).

La forme du portrait prend tout son sens aussi en s'inscrivant dans un mouvement plus général. Bien que marquée par une certaine constance qui est le signe de sa résistance, Nora n'apparaît pas comme une figure figée, mais ouverte sur le monde. Cela passe notamment par son regard, intense, lumineux, songeur. Celui-ci est appréhendé comme une pièce centrale de la mise en scène à partir de laquelle le cadre se construit **[Encadré]** et par lequel Nora existe pleinement comme sujet.

LES FAMILLES DE NORA

Cette observation du visage s'étend aux autres personnages du film. La mise en scène semble épouser la manière qu'a Nora de regarder ses proches. Portrait d'une femme, *Bonne Mère* se fait aussi le portrait d'une famille qui existe d'abord d'un bloc, comme une entité symbolique, avant que l'on parvienne à situer précisément la place de tous ses membres. Ainsi, on ne comprend pas immédiatement que Jawed et Muriel sont respectivement le petit-fils et la belle-fille de Nora. Peu importe, ce qui compte avant tout est qu'ils forment un tout soudé ; Jawed et Amir dorment tous les deux dans la même chambre comme deux frères. C'est d'abord sous un jour peu harmonieux que sont présentés les enfants de Nora : Sabah et Amir apparaissent comme deux égoïstes immatures qui redoublent l'épuisement de leur mère. Si Ellyes entretient un lien plus doux avec sa mère, il constitue une autre source de tracas et de fatigue en raison de son incarcération.

Si les collègues de Nora ne sont pas toujours calmes eux non plus, ils forment autour d'elle un autre cercle familial bienveillant. Entre eux, ils partagent de la nourriture et offrent même à Nora un soutien financier, geste qui lui va droit au cœur au point de la faire fondre en larmes alors que Luigi la désigne comme la « femme forte ». C'est donc en leur compagnie, et non celle de sa famille proche, qu'elle craque, signe de sa confiance vis-à-vis d'eux, qui savent tout de sa situation et partagent ses problèmes. Cette deuxième famille a le visage d'une France multi-culturelle, composée de travailleurs d'origines diverses (comme en atteste une discussion sur la nourriture) et solidaires les uns avec les autres. S'ajoute également Vivianne qui elle aussi fait partie de la famille comme le mentionnera Ellyes en apprenant sa mort. Règne dans le film d'Hafsia Herzi un esprit d'entraide qui se manifeste simplement, sans sectarisme.

OÙ SONT LES HOMMES ?

Les élèves s'interrogent sur la place des hommes dans un film épousant les trajectoires de femmes. Quels rôles jouent-ils dans leur vie ? Pourquoi sait-on si peu de choses d'eux ? En effet, pourra être fait le constat que beaucoup d'éléments liés aux hommes restent inconnus pour le spectateur. Pourquoi ne parle-t-on jamais du mari de Nora ? Pourquoi dit-elle qu'elle n'a pas besoin d'un homme dans sa vie ? Comment peut-on interpréter la vente de son alliance ? On ne connaît pas non plus les raisons de l'incarcération d'Ellyes, mais dans le synopsis figurant dans le dossier de presse du film on apprend qu'il a été emprisonné pour faits de braquage. Le père de Maria n'apparaît qu'une seule fois, dans la scène où il se dispute violemment avec

Sabah devant une épicerie de la cité. On comprend à travers leur échange que le jeune homme n'assume pas la paternité de la fillette. Dans la cité, le mariage est exposé comme un signe de réussite, comme le montre un échange entre Sabah et des voisines lors de l'anniversaire de Maria ; dans la famille de Nora, toutes les femmes sont seules et doivent apprendre à se débrouiller sans l'aide d'aucun homme.

Que penser d'Amir et de Jawed ? Comme son frère et sa sœur, Amir ne ménage pas sa mère et lui donne du travail supplémentaire dans l'appartement. Plus jeune, Jawed apparaît comme un adolescent sensible et charmeur, affecté par l'éloignement de son père. Quel regard Hafsia Herzi pose-t-elle sur toutes ces figures masculines ? A-t-on le sentiment qu'elle juge ses personnages, positivement ou négativement ?

FEMME À LA FENÊTRE

Une recherche par les élèves des images, des motifs qui se répètent tout au long du film leur permettra de s'arrêter sur la posture contemplative de Nora à la fenêtre et de revenir sur toutes les variantes qui lui sont données **[Séquence]** : par exemple, Nora regardant la Vierge de la basilique Notre-Dame-de-la-Garde appelée également la *Bonne Mère*. Ces différentes postures d'observations expriment-elles toujours le même état ? Comment Nora semble-t-elle voir le monde dans ces moments-là ? Qu'est-ce qu'évoque pour eux ce motif ? Quel sentiment traduit-il ? L'ont-ils déjà vu dans d'autres œuvres picturales, photographiques ? Le thème de la femme à la fenêtre a inspiré de nombreux peintres. La composition qu'il propose permet de faire dialoguer l'intérieur et l'extérieur et de tisser ainsi des liens secrets entre un personnage et un paysage, entre une pensée et le monde alentour.

Une ouverture sur le tableau de Caspar David Friedrich *Femme à la fenêtre* (1822) permet de retrouver une composition entre enfermement et ouverture, comme le premier plan de *Bonne Mère*. L'extérieur est plus suggéré que montré, mais un détail en dit long pourtant sur l'aspiration du personnage vers un ailleurs : le mât d'un bateau qui apparaît en arrière-plan invite immanquablement au voyage. Face au regard de Nora, la réalité qui s'offre est tout autre ; dans le dernier plan du film, l'antenne satellite au coin du balcon et les barres de l'immeuble d'en face ne sauraient emballer de la même manière l'imagination. Quel sentiment éprouve-t-on alors : celui d'une ouverture, malgré tout, ou d'un enfermement ?



MOTIF

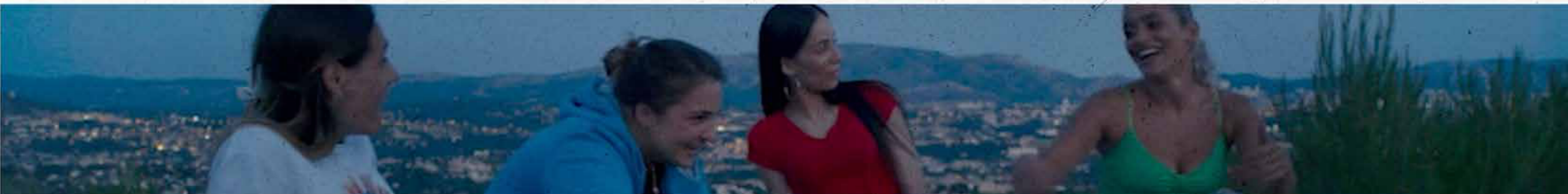
L'argent

LA VIE MATÉRIELLE

Parce que les personnages de *Bonne Mère* connaissent des conditions de vie très modestes, l'argent constitue une source de préoccupation permanente qui rejaillit sous diverses formes dans la mise en scène [Récit]. Tout d'abord, la problématique du manque d'argent est exposée de manière très concrète et pragmatique à travers les dialogues. Le premier rendez-vous de Nora chez le dentiste en dit long non seulement sur sa situation financière mais aussi sur la manière dont elle a jusqu'ici relégué sa santé au second plan pour subvenir aux besoins de la famille. D'autres rendez-vous suivront, qui témoigneront de l'impossibilité de cette mère à dépasser sa condition sociale : l'annonce par l'avocate d'Ellyes des factures en attente, puis l'annulation de son opération dentaire, sont mises en scène dans des dispositifs de face-à-face (ou champ/contrechamp) exposant clairement une ligne de fracture entre la mère de famille endettée et la société, et renvoyant Nora à une solitude, une détresse muette et radicale. La dureté de ces échanges passe par le réalisme des dialogues et un montage qui ne cherche pas le pathos, mais se calque sur une logique financière froide, implacable : face à l'exigence de l'avocate, Nora apparaît totalement démunie et soumise à une machine invisible et écrasante. L'émotion s'exprime alors en creux, dans la réaction d'étonnement de cette mère qui masque difficilement le choc, l'abattement et l'humiliation provoqués par une telle annonce. Dès la scène suivante, on la voit annuler son chèque chez le dentiste : montrer cela, plutôt que de le suggérer, est un choix de mise en scène témoignant de la volonté de la réalisatrice de filmer jusque dans ses moindres détails l'impact de ce coût et d'en faire un sujet central du film. Ce qui est tu mais suggéré alors, c'est la violence de ce retour en arrière. Le projet de soins dentaires de Nora, que nous a laissé entrevoir le film n'avait pourtant rien de démesuré. Son échec met en évidence que la question du récit n'est pas de croire ou non à une possible sortie de cette impasse sociale, mais plutôt de réussir à composer au jour le jour avec le minimum et d'avancer malgré les coups encaissés.



« Pour moi,
c'est un film sur
la pauvreté en France »
Hafsia Herzi



EASY MONEY

Si du côté de Nora, les mots exposent sans détours la triste et imparable réalité économique qui est la sienne, du côté de Sabah et son amie Coralie, on s'en laisse davantage conter. Les jeunes femmes révèlent un autre rapport à l'argent. L'une et l'autre se laissent prendre naïvement au piège tendu par Anissa et Ludivine. Celles-ci en imposent d'emblée avec l'énorme peluche qu'elles offrent à Maria pour son anniversaire, tel un premier signe de richesse, presque obscène, tendu comme un appât. La discussion des quatre jeunes femmes se situe symboliquement en marge de la fête, dans le cadre ouvert d'un balcon qui contraste avec les décors fermés du film et convient parfaitement à l'opération de miroitement mise en place : cette ouverture semble rendre possible les projections hors de la cité. Le ciel apparaîtra enfin dans la scène du pique-nique qui confirme ce mouvement d'extraction. Le ciel entre enfin dans le cadre. Au loin, brillent les prometteuses lumières de la ville. Plus tard, quand la situation vire à la farce tragique, et que les deux amies se retrouvent abandonnées dans les bois par leur mère maquerelle, ce sera la nuit qui prendra le dessus, jetant ainsi un voile opaque, définitif sur leur rêve d'argent.

Le désir de Sabah et Coralie est d'abord attisé, comme un feu, par les mots-piège des deux tentatrices. La richesse est une affaire de paroles qu'on fait mousser et que l'on manipule pour enrober une réalité pourtant peu exaltante. Tout commence par la nourriture : la proposition faite aux deux invitées de repartir avec du gâteau donne une première occasion à Ludivine de lancer un appât. « *Quand tu as l'oseille, tu peux grailer [manger], tu as tout ce que tu veux* ». Puis ce sont les vêtements de « *miskina* » (dixit Ludivine), c'est-à-dire de filles pauvres, de Sabah et

Coralie qui servent d'occasion aux deux intrigantes pour les faire mordre à l'hameçon. Ou comment passer de « *grosses larbines* » à des filles « *fraîches* », pour reprendre les mots de Sabah, en une leçon. Leur confort financier leur donne une arrogance et une certaine agressivité, notamment à l'égard de Coralie qui voit leur commerce sado-masochiste comme une forme de prostitution. Elles exposent alors une argumentation très séduisante et convaincante aux deux « *galériennes* » : « *tu t'es fait niquer toute ta vie par ton gadjo qui sert à rien* », il s'agit en quelque sorte de retourner ce rapport de force et de se venger : « *tu frappes et après tu gagnes de l'argent* ». Ainsi, leur affaire est présentée par les mères maquerelles comme une manière de se rendre justice socialement : les humiliées se vengent et passent du côté des dominatrices et peu importe si cela se joue sur le terrain sexuel. Notons que les jeunes femmes utiliseront le langage des patrons - « *fin du CDD* » quand, furieuses suite à une séance qui a mal tournée, elles règlent leur compte avec leurs recrues et les abandonnent dans un bois.

Reste néanmoins que leurs corps sont malgré tout engagés, même partiellement, dans ce commerce sexuel possiblement dangereux. Même si leurs séances SM ne sont pas montrées, l'essai passé par Sabah auprès de la tante de Ludivine - soit une danse très explicite - permet de mesurer pleinement ce que les jeunes femmes devront donner d'elles-mêmes. Ainsi, tout aussi abstrait soit-il, l'argent est ici appréhendé non seulement à travers les mots mais aussi à partir du corps, directement impliqué - et diverses manières - dans la réalité économique des personnages. De plus, l'argot est principalement utilisé dans le film pour parler d'argent et de sexe, comme si ces deux domaines étaient reliés par un même langage et renvoyait l'un et l'autre à une même forme d'obscénité et violence.

LA VALEUR DES GESTES

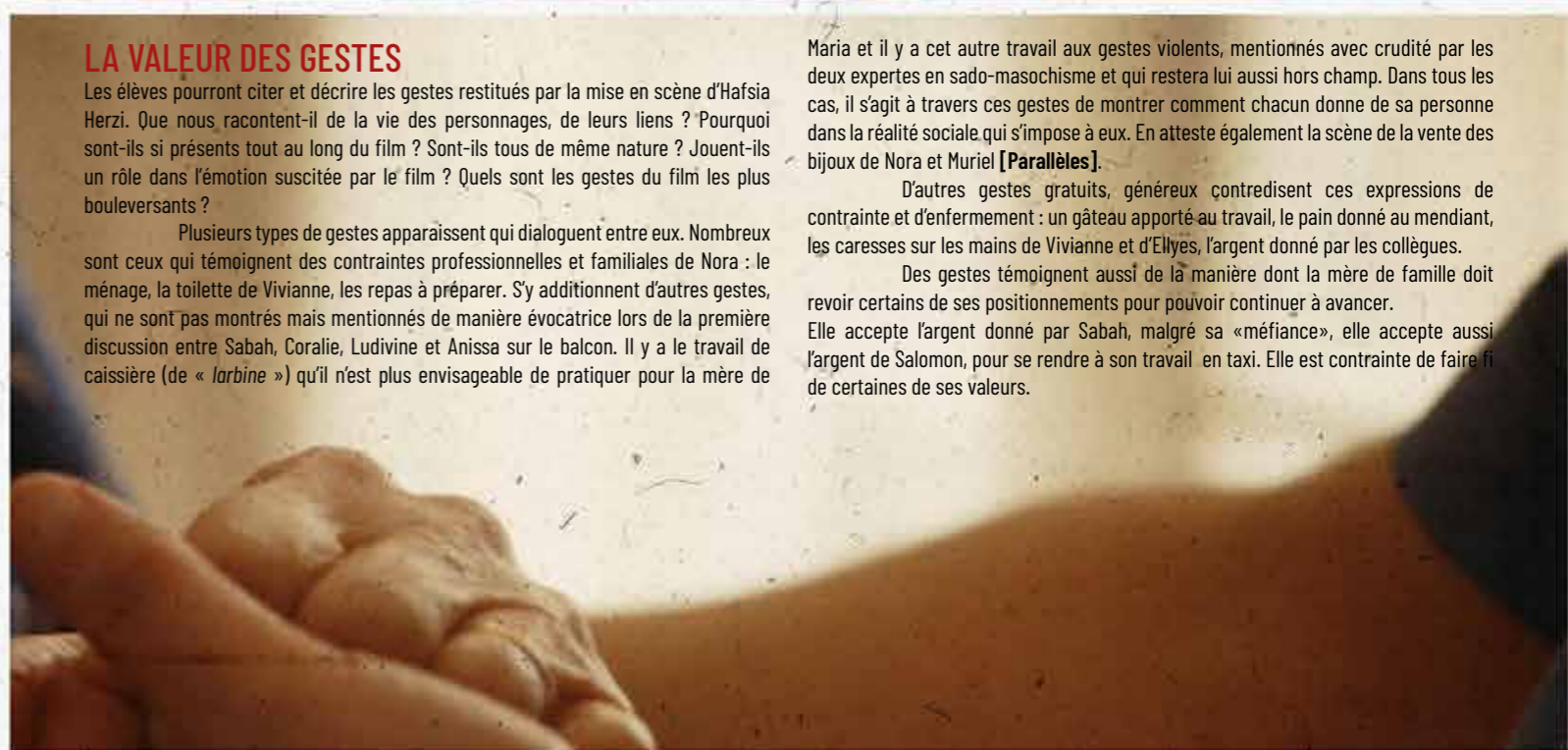
Les élèves pourront citer et décrire les gestes restitués par la mise en scène d'Hafsia Herzi. Que nous racontent-ils de la vie des personnages, de leurs liens ? Pourquoi sont-ils si présents tout au long du film ? Sont-ils tous de même nature ? Jouent-ils un rôle dans l'émotion suscitée par le film ? Quels sont les gestes du film les plus bouleversants ?

Plusieurs types de gestes apparaissent qui dialoguent entre eux. Nombreux sont ceux qui témoignent des contraintes professionnelles et familiales de Nora : le ménage, la toilette de Vivianne, les repas à préparer. S'y ajoutent d'autres gestes, qui ne sont pas montrés mais mentionnés de manière évocatrice lors de la première discussion entre Sabah, Coralie, Ludivine et Anissa sur le balcon. Il y a le travail de caissière (de « *larbine* ») qu'il n'est plus envisageable de pratiquer pour la mère de

Maria et il y a cet autre travail aux gestes violents, mentionnés avec crudité par les deux expertes en sado-masochisme et qui restera lui aussi hors champ. Dans tous les cas, il s'agit à travers ces gestes de montrer comment chacun donne de sa personne dans la réalité sociale qui s'impose à eux. En atteste également la scène de la vente des bijoux de Nora et Muriel [Parallèles].

D'autres gestes gratuits, généreux contredisent ces expressions de contrainte et d'enfermement : un gâteau apporté au travail, le pain donné au mendiant, les caresses sur les mains de Vivianne et d'Ellyes, l'argent donné par les collègues.

Des gestes témoignent aussi de la manière dont la mère de famille doit revoir certains de ses positionnements pour pouvoir continuer à avancer. Elle accepte l'argent donné par Sabah, malgré sa « méfiance », elle accepte aussi l'argent de Salomon, pour se rendre à son travail en taxi. Elle est contrainte de faire fi de certaines de ses valeurs.



MUSIQUE

Musique, visage et lumière

ELLE IMAGINE

La musique occupe une place centrale dans *Bonne Mère* et se manifeste sous des formes variées. Elle s'invite d'abord chaleureusement, généreusement, dans le cadre professionnel de Nora : à la demande de ses collègues, Atou chante dans la salle des employés le titre « Elle imagine » du groupe Nacash, sortie en 1987, et devenu un gros succès de la chanson française (elle sera cette année-là n^o3 au Top 50). La chanson raconte l'histoire de la sœur des cinq musiciens du groupe qui est née en France et n'a pas connu l'Algérie, le pays dont leur famille est originaire. Elle exprime une mélancolie liée à l'absence, au manque et à une forme de solitude. Nora, Atou et leurs collègues, tous un peu déracinés, semblent se retrouver dans le destin de cet enfant d'immigrés – tous réclament cette chanson. « *Elle porte en elle, Des chemins d'exil, Les grands soleils, D'anciens matins d'Avril, Elle est comme orpheline d'une autre vie, Elle sait qu'elle vient du Sud par amnésie » disent notamment les paroles. Ainsi, la musique prend en charge l'expression d'un fantasma ou peut-être bien d'un souvenir, celui d'une autre vie passée et désormais rêvée, imaginée. On lit entre les lignes un regret et le sentiment d'être passé à côté de quelque chose : « *Elle est comme orpheline d'une autre vie, elle sait qu'elle vient du Sud par amnésie ». Le cadre même de l'aéroport renforce inévitablement ce sentiment d'un lointain douloureux. Nora et ses camarades ne partent pas dans les avions qu'ils nettoient et qu'ils voient décoller ; contraints par leur travail, ils sont limités au statut de spectateurs. Cette première chanson complète le portrait de Nora **[Genre]** : elle déborde de son cadre intra-diégétique pour être associée par le montage au visage de Nora pensive. Son refrain « Elle imagine », juxtaposé à sa présence, semble la désigner directement et souligner son intériorité secrète et vibrante. La bande originale composée par Rémi Durel, qui ponctue le film, joue une fonction similaire : elle tisse un lien entre les solitudes et enveloppe l'héroïne d'Hafsia Herzi d'une certaine bienveillance, à l'unisson du regard posé sur elle par la réalisatrice.**

WORK SONG

C'est dans la musique que Nora semble puiser la force d'avancer, encore et toujours. La deuxième chanson entonnée par Atou a pour fonction de donner du courage à elle-même et aux autres, de quoi évoquer lointainement les work songs qui rythmaient le labeur des esclaves et des prisonniers afro-américains. Cet air arrive à la suite du rap de Ludivine **[Encadré]**. Le montage souligne la fonction sociale et vitale de la musique, comme force de résistance, en même temps qu'il marque le contraste qui se creuse entre ces deux générations de femmes : l'une attirée par l'argent facile et l'autre s'usant au travail… « *Il faut travailler pour mériter son salaire. Travailler, travailler, travailler…* » entonne Atou alors que Sabah et Coralie viennent de « signer » pour un tout autre contrat leur garantissant plus d'argent, avec plus de facilité, quitte à en passer par l'humiliation, certes consentante, des hommes.

APAIER LES CŒURS

Tous les moments musicaux du film, à l'exception du rap de Ludivine, racontent à leur manière Nora. Si elle apprécie le silence (les cris de Jawed et Amir devant leur jeu vidéo l'agressent), elle trouve également dans les chansons un réconfort évident et l'occasion de voler un moment de plaisir à l'intérieur de ses journées pourtant bien remplies. Ainsi prend-elle le temps de s'arrêter à la sortie du métro pour écouter un groupe de musiciens gipsy. Un sourire se dessine sur son visage, une lueur de vie et de plaisir brille dans ses yeux : à travers ces moments musicaux, on mesure qu'en aucun cas la vie difficile de Nora ne l'a asséchée, ni éteinte. Un plan s'arrête sur un des jeunes musiciens du groupe et semble traduire le point de vue de l'auditrice émerveillée. Cette jeunesse observée et appréciée, portée par cet air chaleureux et rythmé lui rappelle-t-elle sa propre jeunesse ? À moins qu'il ne lui évoque son propre fils qu'elle s'apprête à visiter en prison. Puis, comme pour « Elle imagine », c'est à nouveau vers une image d'elle pensive que la musique oriente la mise en scène : le plan qui suit montre Nora les yeux fermés, le visage baigné de soleil derrière la vitre d'un bus.

La musique occupe une place d'importance dans les moments que Nora partage avec Vivianne. Plus que par la parole, leur lien tendre, familial, s'exprime à travers les chansons. Une tasse avec le portrait de Mike Brand raconte le goût de Vivianne pour la chanson populaire, partagé par son employée. Celui-ci se confirme à travers les chansons de Frédéric François dont les deux femmes regardent les shows télévisés (peut-être montrés sur de vieilles VSH, à moins que le film ne se déroule dans un temps plus lointain, raccordant avec les souvenirs d'enfance de la réalisatrice **[Genre]**), et sur lesquelles elles dansent également. En plus de ses perruches, c'est un portrait dessiné du chanteur que cette amie de la famille léguera à Nora à sa mort – le cadrage resserré sur ses yeux donne le sentiment qu'il regarde la mère de famille à travers la cage derrière lequel il a été posé.

L'expression de la musique comme un instant volé au quotidien est aussi mise en lumière à travers un beau détail : le vol par Nora du magazine « *Nous deux* » dans la salle d'attente de l'avocate d'Ellyes. En couverture du numéro : une photo du chanteur Frédéric François. Le magazine réapparaîtra peu après entre les mains de Vivianne, comme le signe d'une résistance, aussi infime soit-elle, à un quotidien sans horizon.

« YEMMA » DE SAAPHIRA

Les élèves pourront noter les paroles du rap entonné par Ludivine, dont le titre Yemma signifie mère en arabe algérien (on l'écrit originellement avec un seul « m ») : en quoi ce texte résonne-t-il avec les personnages du film ? Quel point de vue, quelles émotions s'expriment à travers ces mots ?

*Ton cœur est dur mais ton âme est fragile
Yemma je sais que tout n'était pas facile
De ta mémoire j'aimerais effacer tes peines, tes guerres, tes peurs et toutes tes cicatrices.
J'ai vu rouler sur tes joues, des larmes, des larmes, des larmes.
La vie m'apprend chaque jour que le pardon est la plus grande des armes, des armes, des armes.
Et si j'ai brisé des portes, tu m'as donné la force qui me fallait.
Tu m'as dit « ma fille regarde, je porte le monde sur mes épaules en passant le balai ».
Tu m'as fait voir le soleil, trouver le sommeil, enterrer tous mes ennemis
T'a trimé pour de foseille, gommé les chiffres de toutes les horloges de la té-ci
Yemma, Yemma, Yemma
J'ai vu combien t'a souffert, tes yeux brillent puis t'as rangé le trésor sous terre,
Ma bonne Mère, dans chacune de mes prières
j'te jure ma Yemma, j'essaie d'être meilleure qu'hier
Je zone et je zone et je zone toute la noce
Je rêve de la bella vida, de la dolce
J'ai voulu te ramener tout un tas billet,
mais le manque d'un daron ne peut pas se maquiller
tu sais Yemma j'ai le cœur déchiré,
tu sais lire en moi, pas besoin de me déshabiller
je vais te sortir de la tête,
t'oublie nos tracas nos faiblesses,
juste un sourire de toi et j'donnerai tout ce qui me reste*

Les élèves pourront également s'interroger sur le sens des plans qui suivent cette scène chantée. Quel effet semblent produire les paroles de ce morceau de rap sur les jeunes femmes ? Pourquoi apparaissent-elles subitement dans un cadre différent ? Qu'est-ce qui établit un lien entre le visage de Sabah et celui de sa mère qui lui succède ? Quel état semblent-elles partager ? En suivant la progression de la lumière au fil des plans, on voit qu'elle est d'abord réduite à des points scintillants dans la profondeur de champ, dans la scène nocturne, avant d'envahir le cadre, comme une promesse dorée. Les paroles font sortir les personnages d'une nuit symbolique, pour baigner la fille puis la mère dans une aube autrement symbolique. Cette progression prend une autre tournure quand le jaune devient, juste après, celui du gilet de travail porté par Nora et que l'on entend les premières paroles de la chanson d'Atou sur le travail : le rêve est vite balayé par la réalité. Quel lien entre Sabah et sa mère cette progression met-il à jour ?

PARALLÈLES

Vérités familiales et sociales

HÉRITAGES NATURALISTES

Figure tutélaire pour Hafsia Herzi, Abdellatif Kechiche est régulièrement et peut-être un peu facilement désigné comme source d'influence pour la réalisatrice. L'œuvre du réalisateur de *L'Esquive* a elle-même souvent été associée à celle de Maurice Pialat, réalisateur de *L'Enfance nue* (1968) et *d'À nos amours* (1983), en raison de son inscription dans une forme cinématographique laissant toute la place à des expressions de vérité brutes, des à-coups par lesquels jaillit un mouvement puissant qui est celui de la vie même. Cela leur vaut d'être associés à une forme de naturalisme dont Pialat pourtant se défendait, mais que l'on peut comprendre non comme une retranscription mimétique de la réalité, mais plutôt comme sa représentation authentique et expressive avec ce que cela implique de débordements, d'aspérités. Si la mise en scène d'Hafsia Herzi se démarque de la dimension pulsionnelle du cinéma d'Abdellatif Kechiche et violente de l'œuvre Maurice Pialat, elle affirme comme eux un certain goût pour la parole dans son expression la plus débordante, heurtée voire contradictoire **[Mise en scène]**. Cet héritage se mesure notamment dans les scènes de groupe, qu'il s'agisse d'un repas familial, d'une dispute ou des échanges de Sabah et son amie avec les « rabatteuses ». Emblématique est la saillie d'Anissa qui éructe, en plein milieu du rap de Ludivine, un brutal « *Ferme ta gueule !* » à Coralie qui s'est permise de parler pendant sa prestation.

L'univers d'Hafsia Herzi invite inmanquablement à se tourner vers deux autres figures importantes du cinéma, indissociables de Marseille : Marcel Pagnol et Robert Guédiguian. Chacun à sa manière met en lumière un cinéma de la parole, plus manifestement littéraire, marqué par un certain réalisme poétique et le goût des personnages truculents. Dans *Gloria Mundi* de Robert Guédiguian (2019), les personnages (dont une grand-mère femme de ménage jouée par Ariane Ascaride) connaît des problématiques sociales proches de celles de *Bonne Mère* à l'arrivée d'un nouveau-né : comment construire une famille et subvenir à ses besoins quand on vit dans la précarité ?



L'Esquive, Abdellatif Kechiche, Aventi Distribution

LA FEMME FORTE

En revendiquant pleinement ce qu'elle appelle un « bazar à l'italienne », la réalisatrice révèle une autre influence pour elle, celle du cinéma transalpin et de films marqués par des personnages haut en couleurs comme ces figures de femmes fortes - c'est ainsi que Luigi l'italien qualifie justement Nora - et marquées notamment par les interprétations d'Anna Magnani. Si l'héroïne d'Hafsia Herzi se distingue dans ses expressions du tempérament de l'actrice de *Rome ville ouverte* de Roberto Rossellini (1945), elle partage quelques points avec la mère courage interprétée par « La Magnani » dans *Mamma Roma*, deuxième long métrage de Pier Paolo Pasolini (1962). Ce drame social se situe dans la banlieue romaine, dans ce qu'on appelle les « borgate », équivalent des cités en France. Une mère prostituée, se croyant enfin débarrassée de son proxénète, se prépare à tourner le dos à son ancienne vie et à accueillir son fils adolescent élevé loin d'elle, à la campagne. Si le contexte de ce drame est évidemment différent de celui de *Bonne Mère*, on y retrouve le portrait mêlé d'un lieu marqué par la pauvreté et d'une figure maternelle sacrificielle qui donne de sa personne pour faire vivre sa progéniture. Le corps de la femme est là aussi tragiquement central dans le contexte économique exposé **[Motif]**. S'y joue également une autre problématique propre au cinéma social, celle de l'enfermement dans un système clos. Contrairement à *Mamma Roma* et à bon nombre de films sociaux, il ne s'agit pas tant ici de se demander comment rompre cette fatalité (comment s'en évader, comme dans un film de prison), mais plutôt de savoir comment survivre, comment tenir dans ces conditions de vie si précaires.



Mamma Roma, Pier Paolo Pasolini, Carlotta

FATIMA

On peut voir dans l'héroïne éponyme de *Fatima* de Philippe Faucon (2015) une véritable sœur de cinéma pour Nora. Mère de famille divorcée élevant seule ses deux grandes filles dans une cité-dortoir de Lyon, Fatima doit travailler plus encore pour pouvoir aider financièrement son aînée, en première année de médecine. Se pose ici l'enjeu du transfuge de classe et de ce que cela coûte non seulement financièrement mais physiquement à cette mère, femme de ménage elle aussi, qui finit par s'effondrer littéralement et qui ne parvient pas à se remettre de la chute qu'elle fait dans des escaliers. L'enjeu de la parole se déplace ici du côté de l'expression de soi : si, à l'instar d'Hafsia Herzi, Philippe Faucon s'approche des pensées de son personnage en se glissant dans son regard et en l'approchant en portraitiste, il fait aussi de ses mots un enjeu important du film car la prison de Fatima est aussi liée au langage. Cette femme d'origine maghrébine parle mal le français, qu'elle sait à peine lire et écrire, et communique en arabe avec ses filles. De quoi dresser une barrière entre elle et le monde et l'isoler encore plus. Dans *Fatima* comme dans *Bonne Mère*, le cinéma ne permet pas seulement de donner une visibilité à cette génération de femmes, travailleuses de l'ombre, il se met à leur disposition et s'offre pudiquement comme le champ de leur propre expression.

Dans les deux cas, ces figures maternelles sont mises en perspectives avec de nouvelles générations de femmes qui cherchent, d'une autre manière que leurs mères, à trouver leurs marques et une forme d'autonomie dans la société et vis-à-vis des hommes. Les films d'Hafsia Herzi et de Philippe Faucon ont aussi en commun deux scènes exposant le comptage par la mère de ses bijoux en or puis leur vente pour subvenir aux besoins de la famille. Dans *Fatima*, la transaction est montrée de manière plus expéditive que dans *Bonne Mère*, et Nesrine, la fille aînée bénéficiaire de cet argent, l'empoche directement. La scène se passe de commentaires et de toute expression de culpabilité : la logique de résistance, de survie est première.

JEANNE

Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles de Chantal Akerman (1975) constitue une référence majeure dans la représentation au cinéma de femmes seules, enfermées dans une mécanique du quotidien aliénante. Le film restitue la vie de Jeanne, veuve et mère d'un garçon adolescent : quand elle n'épluche pas des pommes de terre, quand elle ne fait pas le ménage, cette femme d'une quarantaine d'années se prostitue pour arrondir les fins de moi. Bien que différent de *Bonne Mère* en raison notamment de sa radicalité formelle, ce film majeur de la cinéaste belge dialogue avec le long métrage d'Hafsia Herzi autour de la question non seulement de la place des femmes dans la société, de l'implication de leur corps, mais aussi de la représentation de leur solitude et du temps asphyxiant, répétitif dans lequel elles sont prises au piège.

UN FILM DE CITÉ ?

Parce que situé dans une cité des quartiers nord de Marseille, il serait facile de catégoriser *Bonne Mère* de film de cité. Partir du visage de Nora constitue une première manière pour la réalisatrice de se démarquer à cette case cinématographique : « *Le visage est signification, et signification sans contexte. Je veux dire qu'autrui dans la rectitude de son visage, n'est pas un personnage dans un contexte (...)* Il est ce qui ne peut devenir un contenu, que votre pensée embraserait ; il est l'incertain, il vous mène au-delà », cette pensée du philosophe Emmanuel Lévinas résonne fortement avec l'orientation du film. Le décor n'est (presque) jamais posé, pour lui-même, comme un cadre en soi fixant un contexte, ce n'est qu'à travers les regards et déplacements des personnages qu'il existe : l'attente de Nora du bus à l'arrêt « Villecroze - Les Oliviers » permet de saisir une indication sur son quartier, son achat de drogue pour son fils nous permet de pénétrer dans une zone de la cité où les dealers ont pris le pouvoir.

Ce n'est qu'à la toute fin de *Bonne Mère* que des images purement descriptives du lieu apparaissent. Les élèves pourront décrire ces images et se demander ce qu'elles racontent sur cet endroit. Pourquoi arrivent-elles à ce moment-là du film et pas avant ? Ces lieux détériorés, fermés racontent l'abandon des populations qui habitent ces quartiers périphériques. Ces plans « font » portrait eux aussi, ils offrent un bien sinistre contrechamp aux regards des personnages tendus vers l'horizon. Ce passage pourra être mis en perspective avec le court métrage de Maurice Pialat *L'Amour existe* (1960), film sur différents visages de la banlieue parisienne.

Si *Bonne Mère* se démarque nettement des stéréotypes du film de cité, c'est aussi en raison de l'angle féminin choisi pour raconter ces vies périphériques. Pas question ici de scènes de violence spectaculaire comme dans *La Haine* de Matthieu Kassovitz (1995) ou *Les Misérables* de Ladj Ly (2019), le film montre une violence sociale qui s'exprime sans fracas, à travers la description même du quotidien.



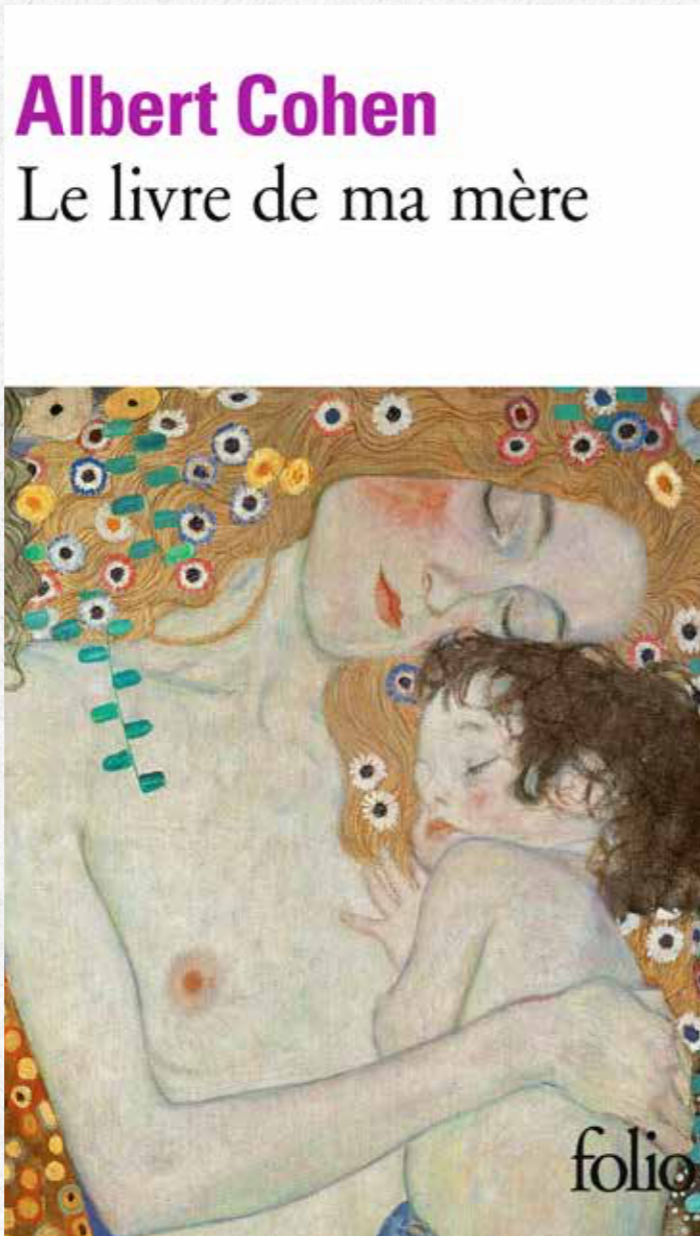
DOCUMENT

Le Livre de ma mère

Nombre d'écrivains, inspirés par leur mère, leur ont consacré des pages, voire pour certains un livre entier. Parmi les plus célèbres, *Le Livre de ma mère* d'Albert Cohen, paru en 1954, est une véritable ode de l'auteur à celle qui l'a élevé et aimé. Dans ce passage¹, Cohen fait le portrait de cette mère juive à travers une description très précise de ses gestes, à la manière d'un peintre. On retrouve dans *Bonne Mère* cette acuité du regard posé sur la figure maternelle et conditionné par l'amour filial, ainsi que des traits communs entre les mères décrites : la patience, la solitude, la modestie.

« *Un jour, à Genève, lui ayant donné rendez-vous à cinq heures dans le square de l'Université, je n'arrivai, retenu par une blondeur, qu'à huit heures du soir. Elle ne me vit pas venir. Je la considérai, la honte au cœur, qui m'attendait patiemment assise sur un banc, toute seule, dans le jour tombé et l'air refroidi, avec son pauvre manteau trop étroit et son chapeau affaissé sur le côté. Elle attendait là, depuis des heures, docilement, paisiblement, un peu somnolente, plus vieille d'être seule, résignée, habituée de la solitude, habituée à mes retards, sans révolte en son humble attente, servante, pauvre sainte poire. Attendre son fils, quoi de plus naturel et n'avait-il pas tous les droits ? Je le hais, ce fils. Elle m'aperçut enfin et se remit à vivre, toute de moi dépendante. Je revois son sursaut de vitalité revenue, je la revoie passant brusquement de l'hébétude à la vie, rajeunie, brusquement passant de sa somnolence d'esclave ou de chien fidèle à un extrême intérêt à vivre. Elle ajusta son chapeau et ses traits, car elle tenait à me faire honneur. Et ensuite, Maman vieillissante, elle eut ces deux gestes à elle, d'où lui étaient-ils venus et en quelle enfance avaient-ils été puisés ? Je les revoie si bien, ces deux grands gestes gauches et poétiques quand, de loin, elle me voyait arriver. Le terrible des morts, c'est leurs gestes de vie dans notre mémoire. Car alors ils vivent atrocement et nous n'y comprenons plus rien.*

Tes deux gestes sempiternels, chaque fois que tu me voyais arriver au rendez-vous. D'abord, les yeux éclairés de bonheur timide, tu me désignais inutilement de l'index, avec un ravissement plein de dignité, pour me montrer que tu m'avais vu, en réalité pour te donner une contenance. Je réprimais parfois une sorte de fou rire agacé et honteux devant cet absurde geste, attendu et si connu, que tu avais de me désigner en personne. Et puis, chérie, tu te levais et venais à ma rencontre, rougissante, confuse, exposée, souriant de gêne d'être vue à distance et observée trop longuement. Maladroite, débutante, tu avançais avec un sourire ravi et honteux de petite fille pas dégourdie, tes yeux me scrutant cependant pour savoir si je ne critiquais pas intérieurement. Pauvre Maman, tu avais si peur de me déplaire, de n'être pas assez occidentale à mon gré. Et alors, tu avais ton second geste de timidité. Comme je le connais et comme il est vivant dans mes yeux qui voient trop tous les passés. Tu portais ta petite main à la commissure de ta lèvre, tandis que tu avançais vers moi, ton autre main en balancier scandant ta marche pénible. C'était un geste de notre Orient, le geste des vierges honteuses qui se cachent un peu le visage. Ou peut-être, ce geste, c'était pour dissimuler ta petite cicatrice, Vieille Maman, éternelle fiancée. Que je suis ridicule d'expliquer cet humble trésor de tes deux gestes, ô ma vivante, ma royale morte. Je sais bien que ce que je dis de tes deux gestes n'intéresse personne et que tous, certes, se fichent de tous. »



BIBLIOGRAPHIE

FILMOGRAPHIE

ÉDITION DU FILM

Bonne Mère, DVD, Blaq Out, 2021.

AUTRES FILMS D'HAFSIA HERZI

Tu mérites un amour, DVD, Arte Éditions, 2020.

Le court métrage *La Rodba*, 2019, figure parmi les bonus de cette édition.

FILMS CITÉS DANS LE DOSSIER

Les films de Marcel Pagnol, DVD et Blu-ray, CMF (Compagnie Méditerranéenne de Films).

Mamma Roma (1962) de Pier Paolo Pasolini, DVD et Blu-ray, Carlotta Films.

L'Enfance nue (1968) de Maurice Pialat, DVD et Blu-ray, Gaumont.

À nos amours (1983) de Maurice Pialat, DVD et Blu-ray, Gaumont.

L'Esquive (2003) d'Abdellatif Kechiche, DVD, Aventi Distribution.

La Graine et le Mulet (2007) d'Abdellatif Kechiche, DVD, Pathé Films

Fatima (2015) de Philippe Faucon, DVD, Pyramide Vidéo.

Gloria Mundi (2019) de Robert Guédiguian, DVD et Blu-ray, Diaphana.

BIBLIOGRAPHIE

Récit sur l'amour filial

Albert Cohen, *Le Livre de ma mère*, Éd. Folio, 1954.

Essai

Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde*, Éd. Folio essais, 1985.

Ouvrage sur Hafsia Herzi

Gaël Teicher, *L'Espoir est féminin*, Éditions de L'œil, 2009.

Articles

Critique et entretien d'Ariane Allard, Positif n° 727, septembre 2021.

SITES INTERNET

Critiques

Elisabeth Franck-Dumas, « *Bonne Mère, ténacité radieuse* », Libération : https://www.liberation.fr/culture/cinema/bonne-mere-tenacite-radieuse-20210721_ULZQKQY5JBEPQCQLCNYOG7EYI/

Simon Riaux, « *Bonne Mère : critique en majesté* », Écran large : https://www.ecranlarge.com/films/critique/1388623-bonne-mere-critique-en-majeste

Entretiens avec Hafsia Herzi

Entretien avec Sylvain Bianchi pour *Les Écrans du Sud* :

www.seances-speciales.fr/bonne-mere-entretien-avec-hafsia-herzi

Entretien avec Lucille Bion, paru sur le site *Konbini* :

www.konbini.com/archive/hafsia-herzi

Portrait d'Hafsia Hersi dans *Madame Figaro* :

www.madame.lefigaro.fr/celebrites/hafsia-herzi-tete-dans-etoiles-290508-12155

Entretien avec Arnaud Laporte, dans l'émission Affaires culturelles, sur France Culture :

www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaires-culturelles/hafsia-herzi-est-l-invitee-d-affaires-culturelles-4187485

¹Albert Cohen, *Le Livre de ma mère*, Éd. Folio, 1954, p.84, 85, 86.

A woman with dark hair pulled back, wearing a grey jacket, is shown in profile from the chest up. She is looking out over a body of water, with her hand resting on a ledge. The background is a blurred view of water and a distant shoreline under a bright sky. The overall mood is contemplative and serene.

BONNE
MÈRE