



La Nourrice

La Balia
de Marco Bellocchio

Fiche technique

Italie - 1999 - 1h40
Couleur

Réalisateur :
Marco Bellocchio

scénario :
Marco Bellocchio
Daniela Ceselli

Montage :
Francesca Calvelli

Musique :
Carlo Crivelli

Interprètes :
Fabrizio Bentivoglio
(Professeur Mori)
Valeria Bruni-Tedeschi
(Vittoria)
Maya Sansa
(Annetta)
Pier Giorgio Bellocchio
(Nardi)
Michele Placido
(Le patient du Dr Mori)
Jacqueline Lustig
(Maddalena)
Gisella Burinato
(La cuisinière)
Elda Alvigni
(Lena)



Valeria Bruni-Tedeschi (Vittoria, de dos) et Maya Sansa (Annetta)

Résumé

L'Italie, au début du siècle. Mori, médecin dans un hôpital psychiatrique, est marié à Vittoria. Leur existence semble sereine jusqu'au jour où la naissance de leur enfant bouleverse la sérénité du couple. Vittoria n'éprouve aucun sentiment pour cet enfant et refuse même de l'allaiter. Elle s'occupe de lui, certes, fait en sorte qu'il n'est jamais froid, que les gouvernantes lui procurent tous les soins et lui donnent à manger. Mori décide alors de faire appel à une nourrice. Il se rend dans un village de la campagne romaine où se réunissent les paysannes prêtes à abandonner leur enfant en échange d'une généreuse rétribution...

Critique

Un homme, bien vêtu, assis dans un train. Le temps d'un arrêt en gare, il voit par la fenêtre une femme du peuple, précisément un corps de femme engagé dans la vie; enceinte, elle embrasse à la volée son amant en fuite. De sa place, l'homme, emporté par le train qui repart, la suit aussi longtemps que possible. Son œil un instant seulement en liberté, à l'abri de tout regard censeur et par la grâce d'un petit dispositif scopique, vient secrètement d'élire un corps intouchable. On pourrait presque résumer **La Nourrice** à cela: des personnages en hiver en quête d'un printemps tardif, des acteurs à la lente conquête de

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

leur corps de cinéma. Car cet homme dans son compartiment, c'est pour Marco Bellocchio l'image exacte d'une Italie bourgeoise 1900, compartimentée justement (première, seconde et troisième classes, hommes/femmes, riches/pauvres, normaux/anormaux), crispée et maladivement étanche, regardant passer avec un désir mêlé d'effroi le train de l'Histoire, les yeux rivés sur ses rails à elle où, dès lors, regarder de côté, juste par une fenêtre, est déjà une trahison et une transgression, donc un scandale et une libération.

Cet homme derrière sa fenêtre, c'est encore tout son personnage résumé en un plan. Le Professeur Mori (*Fabrizio Bentivoglio*) est médecin en chef d'un hôpital psychiatrique mais il observe ses patients, désarmé et fasciné, plus qu'il ne les soigne. Le Professeur Mori est marié mais sa femme, Vittoria (Valeria Bruni-Tedeschi), demeure une énigme insaisissable. Le Professeur Mori se tient loin des croyances et superstitions populaires. Il fait la sourde oreille quand, sur son chemin quotidien, il croise des foules politisées brandissant le poing. Bref, c'est un homme malade de sa position (sociale ou scopique, c'est tout un) ou plutôt qui en jouit maladivement ; la vie dans ses manifestations paroxystiques ou hystériques, la vie torrentielle le laisse désarmé et interdit, littéralement au spectacle. Et la mise en scène, à l'unisson, enregistre avec distance des plans et des scènes qui vibrent de l'intérieur, des personnages et des corps d'acteurs longtemps rétifs, campés sur leurs positions intenable et, au terme d'un processus violent, finalement tous libérés et en (état de) marche. C'est ce qui est beau dans **La Nourrice**: sauf l'accouchement filmé comme un viol, pas d'effets de corps, pas d'extériorisation du jeu (les acteurs pratiquent tous une sorte d'«acting in») et pourtant la torsion mentale et corporelle est radicale, irréversible, incontestable. Personne à la fin n'est celui qu'il était au début. Et bien sûr, l'arrivée de la

nourrice analphabète - version laïque et en mineure du Terence Stamp pasolinien (**Théorème**) - au sein de ce couple froid, au cœur de cette maison infestée de vide et de distances, vaut à elle seule une révolution. D'instinct elle rompt avec toute une pathologie du toucher, une phobie du contact, une haine du corps, elle réveille chez l'homme et la femme, avec des conséquences différentes mais identiquement nécessaires, un sens atrophié. Mais la nourrice n'est pas seulement un déclencheur artificiel, un catalyseur commode ou un symbole déguisé, elle est aussi pleinement un personnage de la fiction: si elle change les autres, elle est en même temps transformée par eux. Et c'est évidemment cette réciprocité des flux, ce moment volé de l'échange en même temps que l'acmé érotique du film qui se joue dans la scène pivot de l'apprentissage de l'écriture: acquisition d'un savoir, accession à la formulation pour l'une, redécouverte du plaisir et renaissance d'un sentiment d'utilité pour l'autre (le professeur Mori), naissance synchrone de l'amour. Autrement dit, la main a alors remplacé l'œil et les cours d'écriture sont devenus des séances d'«*action painting*» où le corps et l'esprit marchent de concert.

C'est dans ce moment, ou comme on dit en musique dans ce *mouvement*, que se produit l'échange croisé qui suscite l'émotion la plus vive du film: Mori évolue, cesse d'habiter son cerveau et découvre les saisons du cœur, quand elle passe en douceur de l'instinct à la raison. Ce que montre finalement **La Nourrice**, ce sont les élans souterrains de l'esprit et le cinéma de Bellocchio, sans tambour ni trompette, quelque chose justement qui dépasse l'œil ou l'excède, le transformisme invisible d'êtres apparemment inchangés. Le cinéma comme chaudron où s'opérerait la transmutation des métaux humains. (Si cela se savait, Bellocchio risquerait un procès en sorcellerie.) Dès lors, il est logique qu'à la fin de **La Nourrice**, la

dispersion des personnages soit générale, chacun ayant été mis par les autres sur un chemin nouveau, une voie qui s'emprunte seul(e). Mais là, rien de tragique, au contraire. Si le film a développé tout son long une atmosphère pesante, étonnamment la tension accumulée ne débouche pas sur une catastrophe, ou alors une catastrophe heureuse. Et pour le cinéaste aussi, le film et son final ressemblent à une sortie de crise. Alors, de **La Nourrice** on pourra dire: film à l'ancienne, académisme, cinéma littéraire, pointillisme psychologique, on pourra ajouter qualité télévisuelle (mais si la TV se nourrissait de cette qualité-là, nous serions plus souvent à la maison...) et penser aussi que Bellocchio est un agitateur passé de mode, assagi. Mais en disant tout cela, on aura tort car le cinéaste réussit ici la fusion de ses contraires, pas assagi mais apaisé sans pour autant nier la violence, conciliant subtilement ses éternels amours: psychanalyse et politique, fiction et idéologie, intellectualité et instinct de révolte, introspection et vitalité païenne. Et en partant de son contraire, fixité, rigidité, immobilisme, le film prouve l'acteur, le corps, le mouvement, en un mot il prouve la mise en scène.

Au dernier plan, la femme du Professeur Mori s'en va. Comme Ingrid Bergman dans **Europe 51**, l'épreuve violente qu'elle a traversée (là, la mort d'un enfant, ici sa naissance) la jette hors d'elle-même et la met de force dans le monde, en l'occurrence dans...un train. La boucle n'est pas bouclée, au contraire; le train ne sert plus à regarder le monde à la dérobée, comme le sous-marin de nos désirs clandestins, mais il est là pour aider celui ou celle qui y monte à se propulser. A la fin du film, toutes les histoires sont en marche.

Bernard Benoliel
Cahiers du cinéma n°539

Adapté d'une nouvelle de Pirandello, **La Nourrice** ne décrit pas le début du siècle, mais l'analyserait plutôt avec une précision froide et aiguë d'autant plus passionnante que son auteur se refuse justement (grâce notamment à une photographie très sombre) toutes les facilités de la reconstitution naturaliste. Le film raconte une histoire entièrement tendue entre les bouleversements de classes sociales qui voient leur idéologie se transformer et le destin de quelques individus confrontés à leurs inhibitions et leurs désirs. L'épouse d'un médecin psychiatre qui travaille dans une prison de femmes vient d'accoucher. Elle ne peut allaiter son enfant. Au mari donc d'embaucher une nourrice (choisie après un passage en revue de jeunes paysannes) qui palliera les carences maternelles. C'est une fille de la campagne, analphabète et charnelle (la très belle Maya Sansa, dont c'est le premier rôle au cinéma), qui en s'introduisant dans la famille bourgeoise va dérégler, sans le vouloir, tout son fonctionnement. En prenant immédiatement l'enfant dans ses bras et en lui donnant le sein, elle déclenchera une sorte de terreur chez la mère qui s'enfuira alors que l'homme observera la nouvelle arrivée avec un intérêt de moins en moins définissable.

L'époque se transforme. Les rues bruisent de rumeurs de révolte sociale. La bourgeoisie transforme progressivement sa conception du monde. Le héros est confronté dans son travail à l'observation clinique de l'hystérie, à l'obligation de trier, classer, définir. Les relations humaines se contractualisent. Une séquence magnifique, où le héros, assis dans un wagon de train, observe la course de quelques femmes sur un quai de gare, rappelle le caractère pré-cinématographique du chemin de fer et la construction d'un nouvel imaginaire que le cinéma enfantera. Fiancée à un homme en prison, la jeune nourrice demande à son employeur tout d'abord de lui lire les lettres qu'elle reçoit puis

de lui apprendre à écrire pour pouvoir y répondre. L'homme accepte. Le temps paraît alors ralentir. Et le film semble comme touché par la grâce. Dans l'appartement vaste et sombre, quelque chose se noue. Deux êtres se frôlent, se touchent, se désirent sans qu'ils puissent eux-mêmes l'admettre en toute conscience. Les plans durent. Les mains s'effleurent, s'immobilisent, suspendues. A la fin du film, tiraillé entre l'obligation sociale de licencier la jeune fille (elle a, contrairement à son contrat, continué d'allaiter son propre enfant) et l'ineffable de son sentiment pour elle, le médecin va poursuivre la jeune fille dans la rue, entamant un ballet angoissant avec une manifestation ouvrière. La banière écarlate, les gardes armés à cheval, surgissant et disparaissant du champ, se poursuivant et s'évitant, décrivent un flux abstrait.

Filmé par un cinéaste moyen, une telle scène aurait eu pour fonction d'exprimer une volonté de situer le destin de personnages dans un contexte historique. Ici, c'est tout le contraire, la manifestation, par le mouvement chorégraphique qu'elle dessine, réussit à figurer le désir intime de deux individus. Cette inversion volontaire fait toute la valeur du film de Marco Bellocchio. Il fallait sans doute un cinéaste venu de la modernité pour réussir une œuvre qui soit aussi théorique et émouvante.

Jean-François Rauger
Le Monde - merc. 6 Octobre 99

Il y a des lieux qui vous font des avances, d'autres dans lesquels on se sent, d'emblée, envahi d'un sourd malaise. Le sombre et labyrinthique appartement romain du signor Mori, médecin dans un hôpital psychiatrique du début du siècle, appartient plutôt à la seconde catégorie. Après avoir, comme à contre-cœur, donné naissance à un enfant. Vittoria, sa femme, refuse de l'allaiter. Le professeur se résout à faire appel à une nourrice, qu'il va chercher dans un village miséreux où se bousculent les jeunes paysannes prêtes à abandonner leur enfant contre rétribution. Il choisit Annetta, dont l'amant, un «*rouge*», est en prison. La jeune mère, évidemment, prend en grippe celle qui la remplace si bien auprès de son enfant. Marco Bellocchio -il l'a prouvé dans **Fous à délier** et **Le saut dans le vide**- a toujours été attiré par l'univers de la folie. Contrairement aux patientes de son mari, dont les comportements rappellent ceux des fameuses hystériques de Charcot, Vittoria parvient à contenir de graves troubles psychiques. Sauf en présence de la nourrice. Bellocchio prend manifestement un malin plaisir à opposer cette bourgeoise un peu fêlée à une fille du peuple équilibrée et aimante. Comme toujours, il excelle dans les atmosphères délicatement troubles, mais ne peut s'empêcher de céder au militantisme simpliste des années 70: à la fin, le peuple brandit des drapeaux rouges et se fait charger par l'armée. N'empêche, s'il peine à renouveler son inspiration, Bellocchio prouve qu'il n'a pas perdu la main.

Joshka Schidlow
Télérama n°2595 - 9 octobre 1999

Propos du réalisateur

Lorsque l'on m'a demandé d'envisager la réalisation d'un film à partir d'un texte d'un auteur italien, je me suis souvenu de ce conte de Pirandello: tout compte fait, je ne sais pas vraiment moi-même pourquoi je l'ai choisi.

J'avais eu l'occasion de le lire il y a de nombreuses années et j'en avais gardé une émotion, une sensation difficile à définir; ce qui m'avait frappé, c'était la dialectique entre les deux femmes, le thème si complexe de l'allaitement et du sevrage, la présence du personnage masculin confronté aux images féminines et qui cherche à en percer le secret - secret qu'il ne perçoit pas rationnellement mais qu'il devine à son propre insu.

L'image même du lait en tant que nourriture vitale, satisfaction alimentaire, dépendance physique de l'enfant au sein, me donnait la possibilité d'affronter un discours qui m'était cher à propos d'un élément qui va bien au-delà de la nécessité matérielle. Il concerne le monde vague des affects et des pulsions: un monde certes invisible, mais présent, apparemment indicible mais source indéniable de représentation artistique.

Et le choix d'introduire le langage s'est fait lui aussi inconsciemment, de manière analogue.

La parole écrite devient curieusement communication avec les êtres, mais également contact physique; son, image, réceptivité par rapport à l'homme qui se laisse aller et renonce à son système de vie lucidement bourgeois.

Cette réceptivité masculine se perçoit également à travers l'image de la femme qui ne veut jamais être semblable à elle-même pour être plus authentique.

Et puis la folie. Pour moi, il n'y a plus de place pour une folie hurlée, baroque, considérée comme moyen d'expression particulier ou comme originalité auto-destructrice.

A la limite, c'est la folie latente qui m'intéresse, celle qui se niche dans la normalité des rapports : la violence de l'envie ou du faux jugement, la folie de la froideur soudaine et apparemment innocente qui prive les hommes de sentiment et les rend arides. Cette folie qui devient radicale et qui fait peur si on se limite à observer, classer, anesthésier les individus ou, pire encore, si on la considère comme irréversible ou potentiellement acceptée de tous.

Enfin la révolte. En suivant son chemin parcouru jusqu'à nos jours, je me suis aperçu que le désir de «changer le monde» était sincère; mais le monde doit être interprété de façon différente, si on veut pouvoir le changer et, surtout, cesser de se cacher derrière l'horizon du monde pour éviter de changer soi-même.

Dossier distributeur

Filmographie

Un point dans la poche	1965
La Chine est proche	1966
La constatation	1969
(épisode tiré du film «Amore e Rabbia»)	
Au nom du père	1971
Viol en première page	1972
Matti da slegare	1974
La marche triomphale	1976
La mouette	1977
La macchina del cinema	1978
Le saut dans le vide	1980
Les yeux et la bouche	1982
Enrico VI	1984
Le diable au corps	1986
La sorcière	1988
Autour du désir	1991
Rêve de papillon	1994
Sogni infranti (doc.)	1995
Le prince de Hombourg	1996
La religione della storia	1998
La nourrice	1999

Documents disponibles au France

Positif n° 461-2 et 464 - 1999
Utopia n° 197 - déc. 1999