

# Mommy

## Un drame de la lisière

Pierre Lanquetin

---

Gianni Amelio : La tendresse  
Number 315, September 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89221ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (print)  
1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Lanquetin, P. (2018). Mommy : un drame de la lisière. *Séquences : la revue de cinéma*, (315), 38–40.



# Mommy

## un drame de la lisière

PIERRE LANQUETIN

« Du premier dialogue entre la mère et le fils à la sortie de la rétention juvénile, dont certains plans sont en travelling latéral pour en accentuer l'effet, transparait à ce titre la marginalisation du banlieusard désargenté... »

**Une lisière se définit** comme une limite entre deux milieux, l'extrémité d'un lieu, ou bien encore, si l'on s'intéresse un tant soit peu à la couture, comme le bord longitudinal d'une pièce d'étoffe souvent d'une couleur différente que le reste de la pièce elle-même<sup>1</sup>. Si l'on tire un à un les fils métaphoriques de ce champ sémantique, l'idée de coexistence séparée, la tentative d'exister tout en étant paradigme constitutif mais différencié se dégage comme dénominateur commun. Le film de Dolan pourrait à ce titre se voir qualifié de drame de l'espace dans la mesure où la quête d'un centre, d'un point d'équilibre — signes d'une normalisation et d'un anti-processus de marginalisation — apparaissent comme les motifs qui font agir, franchement ou inconsciemment, convenons-en, les personnages de ce film. Poétiquement, puisque la psychologie n'est pas affaire d'analyse littéraire ou cinématographique, l'œuvre met au jour la fragmentation et travaille cette notion de frontière voire de frottement, pourrait-on se risquer à affirmer.

À grande échelle, l'espace urbain dessine une géographie de l'exclusion. Les allers-retours à pied de la mère et de Steve constituent les fils ténus qui les rattachent encore au territoire du commun. On

marche dans *Mommy* à défaut d'avoir son véhicule ou de pouvoir payer pour être véhiculé. Le plan fixe qui présente Diane au retour des courses (1'01-01), sac à la main, insiste sur ces laps de temps perdu et cette progression lancinante pas à pas. S'arrêter, c'est mourir dans l'espace de l'exclu : les trajets en bus, les multiples entrées et sorties des maisons lors des sessions de ménage mettent en avant cette activité qui est gage de subsistance. Du premier dialogue entre la mère et le fils à la sortie de la rétention juvénile, dont certains plans sont en travelling latéral pour en accentuer l'effet, transparait à ce titre la marginalisation du banlieusard désargenté :

- Diane : Y'en a plus de bagnole, on va prendre le car [...]
- Steve : Où c'est qu'on vit à ce temps ?
- Diane : Saint-Hubert, proche la 116.
- Steve : C'est *glam*. J'ai une chambre ?
- Diane : Oui, j'ai encore assez de *cash* que t'aies une chambre, beau zou. Je vais pas dormir en cuillère à 40, toi.
- Steve : 46 !
- Diane : Eh, *shut up!* Tu regardes pas à la déco,



hein. J'ai loué ça à une madame qu'est morte y'a pas deux mois. Y'avait de la tapisserie dans cette maison-là! Y'en avait assez pour lancer un business.

— Steve: *Get down!*

Plus encore, le trajet de l'espace central au domicile est largement découpé en tronçons et rythmé par des marches, de l'attente, une course en taxi. Le centre n'est pas à la portée de celui qu'on tente d'exclure ou qui tente de lutter contre l'exclusion. La vie à la marge, vie de lisière, entraîne *de facto* une lutte pour se réapproprier le centre, pour ne pas qu'il échappe définitivement. La cacophonie musicale qui naît de la coexistence rapprochée dans la maison signe le mal-être de cette vie dans l'espace réduit subi.

L'étude de ce phénomène doit être complétée par celui de l'errance: s'approcher du centre, entendons vouloir exister au milieu des autres, c'est aussi et souvent *tourner autour*. On ne compte pas dans cette œuvre le nombre de références aux déménagements des différents personnages. Toronto, Laval, Montréal, rive sud de Québec, ou plus régulièrement simples changements intra-urbains, les cartons et la vie qu'ils emportent avec eux imprimant le film de leur présence. Les déplacements, marqueurs chaotiques, sont comme autant de moments où Diane et Steve peinent à trouver leur place, frappés d'une sentence d'extraterritorialité. La stabilisation et la tranquillité qui s'opposent subséquemment à ces exemples deviennent requête tant *Mommy* est travaillé par des dynamiques spatiales négatives. L'agitation frénétique des déboires professionnels et la disparition du père

ont fait se rompre l'équilibre familial puis social; tout cela explique la longue réplique de Diane en forme de cri d'alarme, hurlement du trop-plein: «Est-ce que je pourrai avoir un putain de break dans ma vie?» Elle réinvente, dos à la caméra, bras levés vers le ciel et *furieuse*, la plainte tragique adressée aux Dieux. «Elle rêve en couleurs la Després», finit-elle par lâcher. La lisière se pare des notes chromatiques les plus sombres quand le centre, comprenons l'espace social normatif du commun où l'on se sent exister comme les autres, possède l'éclat de l'or et la finition de la porcelaine<sup>2</sup>. Mais lorsqu'elle essaie d'imiter, sortant les oripeaux témoins de la gloire passée — sacré *heater-waver!* — Diane se dissout dans le décor. Il est fait précisément référence à la scène de présentation des maquettes littéraires (0'53-29) qui, par l'utilisation du travelling arrière, noie Diane dans l'opulence et lesquelles la font paraître endimanchée. La musique classique, le thé, la sobriété vestimentaire de Martha, l'opulence des lieux achèvent de l'ostraciser face aux chansons de Céline Dion, à l'association bière-cigarette, à l'appartement-clapier et au tailleur rose criard. Le centre la rejette dans le domaine du vulgaire, étymologiquement celui du *vulgus*, de la foule; si sa présence est tolérée, c'est pour mieux souligner le décalage social et l'attente angoissée de celle qui aspire à mieux; c'est ainsi que semblent se réactiver chez Dolan des sortes de rites archaïques d'exclusion.

Pour dépasser l'impéritie, le film prouve la nécessité de la comédie sociale pour celui qui ne cherche même qu'à survivre. Truquer — y compris toutes les convenances sociales avec le vin tiré du Cubitainer —, *se truquer* deviennent dès lors un art de vivre: à défaut de pouvoir dépasser la lisière, on se fond dans l'espace de l'autre. Au-delà de l'art réinventé par Diane de la supplique sociale, le thème carnavalesque n'est jamais très loin. La scène la plus remarquable à cet effet correspond à la préparation de Steve et Diane avant le dîner puis le karaoké proposé par Paul. Mèches savamment ajoutées, sélection des «costumes», maquillage, règles du savoir-vivre («On va faire bonne impression») rappelées au fils par sa mère — comme les indications scéniques d'un dramaturge —, répétition et conseils de coulisses lors du dernier échange avec Kyla sur le perron de la maison, entrée en scène enfin («Eh!», 1'23-49) se réfèrent à l'univers théâtral. Mais le grotesque sape toujours le jeu du paraître social: réflexion sur les mérites du hamburger, obscénité de Steve, ordre de quitter le bar — lieu de sociabilité par excellence — ramènent chacun à sa condition d'acteur démasqué.

Il est d'ailleurs significatif que le seul moment du film où l'on respire au sens figuré du terme soit

« le personnage annexe littéralement une partie d'un territoire dans lequel il tente de se déployer. Tout aussi significatif, le retour d'un cadrage serré, oppressant quand Steve replonge, doit être compris comme un repli : on bat dès lors en retraite, et la tentative se fait simple parenthèse enchantée. »

marqué par de nombreux symboles d'ouverture ou de passage des frontières. La métalepse lors de laquelle Steve tire sur le cadre pour l'agrandir (passage du 1:33 au 2:35, 1'17-01) est nettement l'appropriation d'un espace nouveau, le personnage annexe littéralement une partie d'un territoire dans lequel il tente de se déployer. Tout aussi significatif, le retour d'un cadrage serré, oppressant quand Steve replonge, doit être compris comme un repli : on bat dès lors en retraite, et la tentative se fait simple parenthèse enchantée. Le même processus est à l'œuvre si l'on étudie attentivement le jeu des lignes jaunes et blanches tracées sur la route et que l'on voit de manière récurrente à l'écran : lignes continues, créant séparation et fragmentation, avant et après la parenthèse à laquelle nous nous référons ; discontinues, ouvertes, absentes et autorisant la traversée lorsque le trio semble se créer un point d'équilibre (1'16-45, 1'17-08, 1'18-13). Steve peut d'ailleurs choisir d'imposer sa loi : il pousse le caddie sur la route, freinant les voitures dont il s'est approprié l'espace, les défiant. Mais cette situation du bonheur possible n'est pas pérenne, et les lignes de fracture redessinent finalement un espace cloisonné (1'53-45).

L'hôpital psychiatrique n'est justement plus la lisière, il est le domaine du caché, du renoncement. On n'y attend plus en espérant enjamber le mur de séparation, le centre médical est exclusion dans l'exclusion. La scène durant laquelle Steve téléphone à sa mère et laisse un message représente symboliquement cette défaite. Fond noir ou néant

sidéral après la volonté d'exister dans l'espace des autres, main anonyme qui tend le téléphone ou ultime fil tenu qui raccroche encore l'adolescent à la réalité : tous ces signes relèvent le dés-astre et c'est bien comme si l'univers fondait, dégoulinait lorsque la pluie commence à ruisseler sur la vitre de la portière de Steve (1'56-28). La voiture n'accède d'ailleurs à l'hôpital qu'en quittant la route, qu'en quittant la voie tracée et après qu'on a laissé au montage un enchaînement de séquence par un fond lui-même noir (1'53-41). Grillage de fer et camisoles achèvent de fixer toute velléité de mouvement, tout espoir de traverser les frontières et de partager l'espace. Mais encore plus intéressant, le très gros plan sur une partie du visage de Steve — offert à l'ouverture de la séquence —, qui pourrait laisser croire que celui-ci va mieux, qu'il téléphone seul et se livre à un *mea culpa* salvateur, confirme cette volonté du cinéaste de jouer sur les attentes déçues du spectateur : pas d'espoir de fin heureuse semble-t-on nous rappeler dans ce cas en déjouant les poncifs conclusifs bienveillants. Steve est cantonné définitivement à la marge par la société — c'est elle qui autorise l'enfermement psychiatrique — et son suicide putatif, quête de la lumière naturelle qui apparaît derrière la baie vitrée aux dépens de celle artificielle des néons, est acceptation et reconnaissance de l'exclusion définitive... ou dernière tentative désespérée de briser la frontière. *Mommy*, drame de la périphérie et du débordement avorté assurément. ▲

