



Mère et fils

Mat'i Syn
de Alexandre Sokourov

Fiche technique

Russie/Allemagne- 1997 -
1h13 - Couleur

Réalisateur :
Alexandre Sokourov

Scénario :
Yuri Arabov

Musique :
Mikhail Glinka
Otmar Nussio
Giuseppe Verdi

Interprètes :
Guðrún Geyer
(la mère)
Alexeï Ananishnov
(le fils)



Alexeï Ananishnov (le fils) et Guðrún Geyer (la mère)

Résumé

Mère et fils est une histoire d'amour, celle de la profonde affection entre une mère et son fils. Elle est gravement malade, son corps est faible, son énergie épuisée. Le fils la soigne avec amour, il la nourrit, l'assoit dehors sur un banc, et lui lit des cartes postales. Ils se souviennent du temps où il était enfant quand elle ne pouvait rester un instant sans le voir, tant elle craignait de le perdre. La mère essaie de cacher à son fils sa mort prochaine. Elle demande à faire une promenade, pour rencontrer des gens, même si elle ne peut plus marcher. Son fils la porte à travers le village, un lieu désert...

Critique

(...) Histoire d'un lent dépérissement, d'un effacement plutôt que d'une agonie, **Mère et Fils** s'ouvre sur l'éveil et se referme sur l'endormissement de la mère. Entre l'image initiale d'une pietà, où s'inverseraient les rôles de Marie et du Christ, et l'image ultime de la dormition de la Vierge, le film décrit un mouvement circulaire comme pour déployer le temps contenu dans la profondeur des deux icônes.

Il ne raconte rien. Ou si peu. Les dernières promenades, le vent dans les blés en herbe, le panache de fumée d'un train au loin, la lueur d'un feu dans l'âtre, la mère nourrie

L E E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

au biberon, les arbres en fleurs derrière le carreau. Paroles brèves, banales, chuchotées. La mère et le fils ont fait le même rêve, les récits jumeaux se rejoignent, se muent en psalmodies. Les mots n'appartiennent plus aux personnages : ils viennent d'ailleurs, de très loin, d'il y a très longtemps.

Mais l'épaisseur du temps, ce sont d'abord ces déplacements très lents des personnages dans le cadre, qui décrivent l'espace plus qu'ils ne le parcourent, ces gestes toujours freinés, en suspens. C'est aussi l'extraordinaire matérialité des bruits qui viennent creuser l'espace visible : le cri des mouettes, le ressac de l'océan, le crépitement du feu, le crissement des pas ouvrent dans la surface découverte par la caméra une béance, l'infini d'un double fond.

Cette profondeur temporelle apparaît, dès le générique, dans la superposition de bruits et de musiques dissonantes, confuses, lointaines, tandis que l'image elle-même s'ouvre au temps par l'affleurement de strates picturales hétérogènes. La composition du cadre, où, dans le premier plan, apparaissent les personnages figés dans une étreinte immobile, évoque autant l'effacement des lointains autour des visages saints de l'icône que l'écrasement en profondeur du *Christ mort* de Mantegna. Le traitement de la lumière qui superpose une dominante verte au clair-obscur crée le même effet d'image «synchrétique».

Le film naît de ce «plan-stèle», témoin d'une histoire millénaire de la représentation de la mort. Dès lors, les paysages alentour ne pourront être que l'expansion des visages inauguraux. La présence des falaises et des forêts de la Baltique, mais surtout l'emploi systématique de lentilles déformantes donnent à la campagne russe de Sokourov l'allure de paysages de Caspar David Friedrich. Même courbure, même concavité, même clôture de l'espace organisé autour d'une béance, qui apparaît alors comme l'image projetée, l'agrandissement de l'espace intérieur. Chez le cinéaste comme chez le

peintre, la «tragédie du paysage» dit l'imminence de la mort et l'attente d'une fusion probablement impossible. La contemplation du paysage devient alors pour le spectateur une expérience spirituelle, une ascèse.

«*L'identité absolue de l'Esprit en nous et de la Nature en dehors de nous*», dont parlait Schelling, fait de **Mère et fils** un creuset où fusionnent les deux grandes sources de la culture russe, la tradition chrétienne et l'esthétique romantique. Le dernier film de Sokourov s'inscrit ainsi dans un projet que le cinéaste semble poursuivre de film en film. **Sauve et protégé**, adapté de *Madame Bovary*, superpose, par exemple, le russe et le français, le bocage normand et les hauts plateaux du Caucase. De même, la bande sonore du **Jour de l'éclipse** agglutine les musiques, comme **Pages cachées** est tissé de fragments empruntés à Gorki, Pouchkine ou Dostoïevski. Fusion de bruits, de musiques et de langues traitées comme des matériaux sonores, modelé pictural de l'image cinématographique, Sokourov est à la recherche de cette «langue intérieure», de cet «*alphabet propre*» que le cinéma, dit-il, n'a pas encore trouvé et qui ferait de lui «*un livre visuel*». L'expression résonne étrangement, évoquant des formules voisines chez Péléchian ou Paradjanov, ces «*deux neveux d'Eisentein*», comme le dit joliment Barthélemy Amengual. A les entendre, à voir les images de **Mère et fils**, on se prend, en tout cas, à espérer qu'aux confins orientaux de l'Europe s'invente enfin un cinéma qui réalise le vœu de Tarkovski : «*Que le cinématographe arrive à fixer le temps dans ses indices perceptibles par les sens*»

Sylvie Rollet
Positif n°444 - Février 1998

Que l'on ait été averti qu'Alexandre Sokourov, grand méconnu de l'Occident, porte en lui un morceau de terre russe, que l'on ait vu son sidérant **Jour de l'éclipse** ou ses «*élégies*», n'y change

rien : ce film-là laisse abasourdi. Lorsque les lumières de la salle se rallument, que l'indifférente matérialité du monde s'impose à nouveau, nous autres, spectateurs qui revenons d'un voyage indicible, sommes contraints d'en convenir avec le cinéaste : «*Un film ne peut jamais être le reflet de la vie. Un film est une sorte de vie particulière existant quelque part entre Dieu et l'homme*».

Une sorte de vie particulière mais pas pour autant située dans un ailleurs insaisissable, limbes cotonneux ou bourbe tarkovskienne : non, la terre de Sokourov est terriblement palpable, à la fois belle et tourmentée. A ce train qui la traverse au loin et semble la déchirer, à cette voile de bateau qui surgit au large avant de s'évanouir, on la devine immense et rude. Et, sur un petit morceau de cette terre, unis à elle de façon charnelle, des humains...

Une mère et un fils en l'occurrence. Ou plutôt **Mère et fils**, puisque Sokourov le veut ainsi, et à juste titre : cette mère et ce fils, là-bas, sur leur bout de terre russe, coupés du reste des vivants, elle aux portes de la mort, lui l'accompagnant, deviennent, comme naturellement, Mère et Fils universels.

A la vision doloriste de la Pietà, Sokourov substitue une sorte de double inversé, un ordre des choses naturel, immémorial, mêlant la douleur et l'apaisement : l'image d'un fils qui porte sa mère et qui l'aide à mourir. Quittant la maison tombeau, où elle étouffe, il la conduit à travers une nature généreuse et bruisante, sur une sorte de chemin sans croix : à chaque station, il dépose ce corps affaibli et s'en rapproche, et chacune de ces haltes est l'occasion de souvenirs évoqués, d'un amour réaffirmé, d'une respiration commune.

Le fils ramènera la mère dans la maison. Puis il refera, seul, le même chemin. Le train qui passe au loin, la source gorgée de lumière dans la forêt, la voile sur la mer. A quelques indices imperceptibles, l'aboïement d'un chien dans le lointain, la silhouette du fils qui s'affaisse contre

un tronc dénudé, les sanglots trop longtemps retenus, on sait que la mère est morte.

Voilà, c'est tout. Le voyage aura duré soixante-treize minutes, pendant lesquelles une autre forme de vie s'est imposée à nous, à la fois immatérielle et plus essentielle que celle qui nous entoure. Pour avoir vécu la mort de sa mère ou pour en avoir la prescience, chacun sait qu'il ne peut être à la hauteur de cet instant, tel que Sokourov l'a filmé. Et cette conscience fait notre malheur.

On peut, après coup, décortiquer, tenter de comprendre la manière du cinéaste qui travaille sa pellicule comme un peintre, sa toile, et qui s'est inspiré ici de manière très évidente et très consciente des tableaux du romantique allemand Caspar Friedrich. S'étonner, enfin, de la fusion troublante, physique, sensuelle, entre ces images distordues et la pâte sonore qui les entoure et leur confère, davantage encore, une aura irréelle.

Mais, devant ce que l'autre grand homme de Saint-Petersbourg, Alexei Guerman, qualifiait de «cinéma plastique», il faudrait peut-être admettre l'impuissance des mots. «*Il est sûr*, dit Sokourov, *que, petit à petit, je vais vers un cinéma où il n'y aurait plus de mots. Peut-être que, cherchant dans cette voie, on découvrira ce que jusqu'à maintenant aucun réalisateur n'a réussi à maîtriser : le secret du temps.*»

Le secret du temps. Depuis toujours, Sokourov se tient au bord des tombes, entre les vivants et les morts. De son propre aveu, «*Il caresse les âmes*».

Sauve et protégé s'achevait dans le tombeau d'Emma Bovary, **La pierre** se déroulait dans celui d'Anton Tchekhov. Entre ces films de fiction, il filme des documentaires en forme d'élégies, des chants mélancoliques qui interrogent inlassablement la destinée humaine. Mais jamais, peut-être, puisant aux origines de la religiosité russe, pieds et poings liés aux forces de la nature, à la terre, aux arbres et au ciel, nous offrant en guise de scénario une liturgie cinéma-

tographique, mystérieusement rythmée, il n'avait d'aussi près «*caressé les âmes*».

Vincent Remy
Télérama n°2058 - 4 Février 1998

Entretien avec le réalisateur

La relation mère et fils est probablement un des plus anciens thèmes en art. Qu'est-ce qui vous a intéressé dans ce thème ?

Pour moi c'est l'amour qui est important dans cette relation. C'est-à-dire cette sorte d'amour serein qui n'éprouve pas le besoin de chercher ailleurs. Un amour dans lequel deux personnes sont très attentives à la façon dont elles se traitent l'une l'autre.

Cette attention, cet amour avec lequel chacun traite l'autre est une chose qu'on ne voit pas souvent dans vos films.

Non. Je ne suis pas d'accord. Mes protagonistes ont eu, jusqu'à maintenant, des amours difficiles, des destins difficiles. Leurs amours étaient compliquées. Il n'était pas facile de savoir qui aimait qui, qui n'était pas aimé par qui et pourquoi ils s'aimaient ou, peut-être, pourquoi ils ne le faisaient pas. Quoi qu'il en soit, je ne désire pas fouiller dans la vie privée de mes protagonistes.

*Votre film, **Le deuxième cercle**, traite des relations entre générations, celles d'un fils avec son père. Le film est dominé par la solitude tandis que **Mère et fils** est porté sans cesse par une chaleureuse tendresse.*

D'abord parce que **Le deuxième cercle** est un film différent, une autre histoire. Ensuite, la relation entre un père et son fils est plus complexe. Entre mère et fils il y a virtuellement une seule relation : l'amour, indépendamment de la manière dont il se manifeste. La relation d'un père et de son fils est au contraire très, très compliquée. Si nous voulions pénétrer cela on y serait

encore demain matin.

*Vous avez dit : «**Mère et fils** est mon premier film en couleur.» Mais vous avez fait d'autres films en couleur. Qu'entendez-vous par là ?*

Simplement que c'est le premier film pour lequel j'ai prêté une attention particulière au procédé couleur et à la question de l'espace. Je ne voulais pas un espace à trois dimensions mais seulement à deux, comme une peinture. J'ai finalement estimé honnête de dire : l'art du cinéma est un mensonge s'il maintient qu'il peut reproduire un espace à trois dimensions. Un espace à trois dimensions sur l'écran est simplement hors de portée.

Plus comme une sorte de tableau filmique et un retour à la peinture ?

Oui, c'est cela. La peinture est une forme d'art académique et cet art a ses écoles, ses chefs d'oeuvre et ses grands maîtres. C'est une chose que la culture cinématographique n'a pas encore. Par conséquent quelque chose que nous devons commencer à apprendre en cette fin du 20ème siècle.

Apprendre pour créer un langage filmique ?

Je suis plus modeste. Je veux commencer à apprendre quelque chose. C'est pourquoi je ne suis pas les écoles de critiques ou de réalisateurs, mais plutôt celles des artistes et des peintres.

*L'œuvre de Caspar David Friedrich a manifestement exercé une influence majeure sur la création de **Mère et fils**.*

Oui. Ce fut nettement la plus importante. Son oeuvre témoigne d'une maîtrise très simple, hautement poétique et émotive. J'apprécie particulièrement l'art quand il n'est pas mené par l'anarchie, mais créé par des gens qui ont été formés. J'apprécie quand un maître fait autorité dans les arts, et quand sa technique magistrale peut seulement être atteinte par un travail acharné.

Avez-vous pris en particulier un des tableaux de Caspar David Friedrich comme référence ?

Oui, «*Le moine au bord de la mer*». Le plus important pour moi dans ce tableau réside dans son atmosphère de pénombre et de demi-teintes, la liberté de sa composition et sa rigueur simultanée. Le contexte dramatique de ces œuvres rejoint celui de mes films.

*Certaines images de **Mère et fils** apparaissent comme des peintures, comme si les paysages étaient peints à la main, et cela alors que vous tourniez en extérieurs et non en studio. Comment avez-vous obtenu ces effets ?*

J'ai utilisé des moyens techniques très simples. Nous avons employé un système d'objectif spécial. Mais ces lentilles étaient utilisées comme de simples outils et, évidemment, comme des outils utilisés en peinture. C'est ainsi que l'on satisfait les exigences de la composition. Chaque composition de chaque image était intensivement élaborée, avec soin et précision. Comme si on taillait une pierre précieuse, millimètre par millimètre, avec précaution et tendresse.

Comment pouvez-vous justifier ce recours aux maîtres du XIX^{ème} siècle à la veille de l'an 2000 ?

Ce siècle a été celui où les gens ont été persuadés de donner à l'art un rôle second, après des objectifs quotidiens et pragmatiques. Ce fut la première distance prise avec l'art classique, académique. Le moderne, l'avant-garde et autres directions analogues sont des formes qui ne requièrent aucun travail de réflexion. C'est la démarche par laquelle l'art est réduit au niveau du design. C'est en fait la nouvelle idéologie : le design. On pourrait aussi dire que c'est une sorte de stalinisme, d'art totalitaire que nous voyons ici (il pointe d'innombrables reproductions - deux murs couverts de Marylin Monroe par Andy Warhol -). C'est un autre type de

totalitarisme, une forme qui va beaucoup plus loin, qui est plus percutante, et plus fertile, mais néanmoins totalitaire à cent pour cent.

Contrairement à un peintre, vous n'êtes pas seul face à votre chevalet. Vous dépendez d'une équipe que vous devez diriger, comme réalisateur, d'un procédé de production quasi industriel.

On doit mobiliser beaucoup d'énergie. Dans l'aire cinématographique, le réalisateur doit être capable de convaincre un certain nombre de personnes, ou même parfois de les forcer à se laisser convaincre de sorte qu'elles travaillent bien et soient productives. Quatre-vingt-dix pour cent de l'énergie du réalisateur est ainsi accaparé par l'organisation et la nécessité de se faire comprendre par les autres. Et, pour moi, c'est le premier signe que la culture cinématographique n'est pas tout à fait un art.

Entretien par Volker Heise

Fiche distributeur

Le réalisateur

Né en 1951 en Sibérie, Alexandre Sokourov a grandi en Pologne et au Turkménistan, suivant son père officier de carrière. De 1969 à 1974, il réside à Gorki où il est étudiant à la faculté d'histoire et assistant réalisateur pour la télévision. Jusqu'en 1979, il suit les cours de l'école de cinéma de Moscou, dans le département des Sciences populaires, dirigé par Alexandre Zgouridi. En guise de film de fin d'étude de vingt minutes, il termine en 1978 son premier long métrage **La voix solitaire de l'homme**. Le film est refusé par l'école et n'obtient pas l'autorisation d'être projeté. Les films qu'il tourne à partir de 1980 au Studio de films documentaires de Leningrad connaissent les mêmes difficultés de diffusion. Malgré le soutien de Tarkovski, il faut attendre 1986 pour que les films de Sokourov puissent

être projetés.

Alexandre Sokourov a réalisé environ trente films documentaires ou de fiction. Il est désormais reconnu comme un des plus importants réalisateurs russes contemporains.

Fiche distributeur

Filmographie

La voix solitaire de l'homme	1978
Sonate pour Hitler	1979
Le dégradé	1980
Sonate pour Alto Dimitri Chostakovitch	1982
Et rien de plus	1982
La mémoire des cœurs brûlés	1983
L'offrande du soir	1984
Patience labeur	1985
Élégie	
L'indifférence chagrine	1987
Élégie moscovite	
Le jour de l'éclipse	1988
Sauve et protège	1989
Élégie soviétique	
Élégie pétersbourgeoise	
Ciné-Journal «Chronique léningradienne n°5»	1990
Le deuxième cercle	
A propos des événements de Transcaucasie	
Un exemple d'intonation	
Élégie simple	
La pierre	1992
Élégie de Russie	1993
Pages cachées	
Les voix de l'âme	1995
Élégie Orientale	1996
Mère et fils	1997

Documents disponibles au France

Positif n°444 - Février 1998
 Cahiers du Cinéma n°521 - Février 1998
 Téléràma n°2058 - 4 février 1998
 Libération - 4 février 1998
 Le Monde - 5 février 1998
 Les Inrockuptibles - 4 février 1998