

## Helke Sander et Kira Muratova

Barbara Ben Sadoun

---

André Forcier

Number 50-51, Fall 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22110ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Ben Sadoun, B. (1990). Helke Sander et Kira Muratova. *24 images*, (50-51), 76-77.

Helke Sander était cette année à l'honneur du 6° Festival international de films et de vidéos de femmes de Montréal. Une occasion à ne pas manquer pour renouer avec cette cinéaste allemande dont le cheminement artistique personnel a toujours été indissociable des grandes luttes collectives féministes des années 70. Pour sa part, Kira Muratova, que nous avons découvert au FINC en 1987, nous revenait avec *Le syndrome asthénique*, une œuvre accablante sur l'état de déliquescence actuel de la société soviétique et, plus largement, de « toute une civilisation ». Ours d'argent à Berlin, ce film a remporté le Prix du public à Montréal.

### HELKE SANDER :

## ITINÉRAIRE D'UNE FÉMINISTE

par Barbara Ben Sadoun



Comédienne et cinéaste d'origine ouest-allemande, Helke Sander commence à tourner des courts et des longs métrages en 1966. Elle appartient à la génération de la nouvelle vague allemande dont le but était de faire converger une réflexion sur la société et la pratique cinématographique. Militante de gauche active et fondatrice du comité de libération des femmes, ses films portent la trace de cet engagement. Par leur contenu, ses premiers films documentaires, qui étaient souvent le produit d'un travail collectif, s'adressaient sans équivoque aux femmes. L'exploitation affective et sexuelle et la situation précaire des femmes étaient et demeurent sa préoccupation. En 1974, elle participe à la création de la seule revue de critique

cinématographique féministe d'Europe, *Frauen und Film* (Les Femmes et le film). En 1981, elle met sur pied un centre de production de films engagés à l'Institut de Cinéma et de Télévision de Brême dont elle est coresponsable. Enfin, elle est l'auteur d'un recueil de nouvelles, *Histoires des trois dames K.*

Dans ses films qui se situent entre la fiction et le documentaire, elle fait appel à une série de moyens variés et originaux : arrêts sur image, mouvements de caméra circulaires, rapides ou lents, variété de plans, longs travellings, etc. *Personnalité réduite de toutes parts* (1977) est un film exemplaire à cet égard. Le personnage central, Edda, travaille avec d'autres femmes à un projet : photographeur Berlin. Elles

Helke Sander dans *Au début de l'horreur, il y a l'amour*

tiennent à rester fidèles à elles-mêmes tout en parvenant à le faire accepter par les commanditaires. À partir de ce seul fil conducteur, Helke Sander, construit pièce par pièce un récit qui semble à la fois éclaté et improvisé. En introduisant délibérément écarts et incohérences et une voix hors champ qui commente les événements, en rendant évidents au spectateur certains déplacements de caméra, Helke Sander le force à s'interroger sur trois types de temporalité : le temps du récit, celui de l'interprétation du récit et celui de la représentation.

Scènes inachevées, non spectaculaires, ellipses, diversité et changements de points de vue, rendent compte de la difficulté pour l'individu de se construire et de la complexité

de son rapport au réel. Ces moyens narratifs et techniques visent deux objectifs : illustrer la fragmentation de la vie des femmes et montrer que notre rapport à la réalité est en constante transformation. Et c'est au journal que l'on peut comparer certains de ses films.

Les réalisations d'Helke Sander ne sont pas seulement un questionnement des valeurs dominantes, mais également une remise en cause des modes de représentations « classiques » de la réalité et une réflexion sur la fabrication du sens. Pour elle, le rôle du cinéaste n'est pas de conduire le spectateur à s'absorber dans la fiction en s'identifiant complaisamment à un héros mais au contraire, de le faire participer activement à une démarche critique.

Le refus de la linéarité, de l'unicité de l'interprétation place le spectateur à distance des personnages, moyen précisément de le tenir en éveil. Ces principes se retrouvent, bien que de façon moins appuyée, dans un de ses derniers films, au titre mystérieux et provocateur, *Au début de l'horreur, il y a l'amour* (1983), qui retrace les différentes étapes d'une relation amoureuse entre Freya, femme indépendante et féministe et Traugott, progressiste « à la ville » dont le sens de l'éthique s'arrête dès qu'il s'agit des femmes. Archétype du mâle contemporain, c'est un infantile incapable de supporter que sa sécurité affective repose entre les mains d'une seule femme. Sa valse-hésitation entre ses anciennes et ses nouvelles maîtresses est source de conflit et de souffrance



pour Freya qui, tout en prenant conscience de sa dépendance et de son aliénation grandissante et malgré sa colère, ne parvient pas à rompre avec lui.

La relation Traugott-Freya est l'illustration d'un constat: la relation amoureuse est une expérience radicalement diffé-

rente selon le groupe sexuel auquel on appartient et le désir d'établir un rapport égalitaire dans un contexte oppressif demeure une utopie dangereuse pour les femmes. Comme dans *Le facteur subjectif* (1966) et *Personnalité réduite*, sans nier la nécessité de l'engagement et

du discours politique, Helke Sander en évalue les limites.

Malgré son titre dramatique, *À l'origine de l'horreur* est une comédie pleine d'humour et d'esprit et ne prêche pas la résignation. La cinéaste nous met, à nouveau et sur un autre mode, face à l'interrogation suivante:

ces rapports anachroniques sont insupportables, et ce, particulièrement pour les femmes, mais comment vivre maintenant? ■

## LE SYNDROME ASTHÉNIQUE

DE KIRA MURATOVA

## NO FUTURE ?

par Barbara Ben Sadoun

**K**ira Muratova, née en Roumanie en 1934, étudie d'abord la philologie à l'université de Moscou et la mise en scène à l'Institut de Cinéma de Moscou, le YGIK. Comme ceux d'autres cinéastes soviétiques, ses films sont «restés sur les étagères», selon l'expression consacrée. Ainsi, c'est seulement en 1983 que le public européen a pu découvrir deux de ses longs métrages *Brèves rencontres* (1967) et *Les longs adieux* (1971). Son dernier film *Le syndrome asthénique* a «bénéficié» du changement en cours en Union Soviétique. Pris de court par le succès du film au Festival de Berlin, le ministre de la Culture s'est vu contraint d'accepter qu'il soit présenté aux Soviétiques, mais en restreignant sa distribution aux ciné-clubs. Officiellement, on assure à la cinéaste que cette demi-censure serait levée, à condition qu'elle supprime certaines paroles jugées indécentes. Prétexte? Kira Muratova ne veut pas se prononcer, mais souligne que le ministre sait très bien qu'elle préfère «que ses films soient enterrés plutôt que de les retoucher.»

Dans *Le syndrome asthénique*, Kira Muratova réunit deux récits. Le premier raconte un moment du destin d'une femme dont le mari vient de mourir et qui s'enfonce peu à peu dans la folie. Après avoir repoussé brutalement les marques de sympathie de ses proches, elle se met à mener une existence démente, destructrice. Brisant les objets, brutalisant et bousculant les gens, hurlant des obscénités dans les rues, sa détresse se transforme en haine pour tout et tous et la conduit peu à peu à une schizophrénie furieuse. La caméra recule, et l'on découvre qu'il s'agit d'un écran où était projeté un film. Dans la salle, les spectateurs déçus, le visage morose, sont déjà debout. Indifférents aux appels du réalisateur qui les prie d'engager le débat sur ce qu'ils viennent de voir, ils sortent, mécontents d'avoir été privés de divertissement. Dans un fauteuil, un homme s'est endormi. C'est Kolia, professeur d'anglais dans un collège, héros de la seconde partie du film.

L'univers de *Syndrome asthénique* est celui de l'égoïsme, de la solitude et de l'ennui. Au collège de Kolia, les étudiants sont amorphes en face de professeurs blasés qui n'ont rien à leur transmettre. Les époux se détestent mais ne se séparent pas car il est impossible d'obtenir un appartement si l'on redevient célibataire. Au marché, les consommateurs crient, gesticulent et jouent des



*Le syndrome asthénique*, Prix du public du Festival International de Films et Vidéos de Femmes de Montréal 1990.

coude dans les queues interminables. Chacun tente d'échapper vainement au quotidien en s'inventant une manie qui tourne à l'obsession et qu'il satisfait seul. D'autres encore se réfugient dans la folie et débitent inlassablement des monologues incohérents. Ceux qui parlent de changement ne sont pas davantage écoutés car plus personne ne croit ni aux discours ni au changement. Les gens oscillent entre une violence morbide, aveugle, vide de sens et l'apathie. Ils ne savent plus d'où viennent les contraintes, les manques et les restrictions et n'ont même plus le désir de le savoir. N'attendant rien et ayant perdu tout sens moral, ils semblent vivre au jour le jour et n'éprouvent plus que l'indifférence et l'envie de se nuire les uns aux autres. Seule image de l'innocence: les animaux engagés, martyrisés. Les êtres humains, collectivement et individuellement, sont contaminés par le mal.

La structure fragmentée de ces deux récits à la fois parallèle et disjoint, ponctués de rappels d'images lancinantes et dont les séquences se succèdent sans lien direct avec les personnages, renforce l'impression de rupture, de cassure entre les individus.

Si les deux personnages, l'un replié dans la folie, l'autre fuyant dans le sommeil sont bien emblématiques d'une société véritablement désorientée, tournant à vide, schizophrène, ce serait faire fausse route que de réduire *Le syndrome asthénique* à une simple condamnation d'un système. Kira Muratova insiste sur le fait que ce qu'elle y évoque est universel: «Le comportement envers les animaux montre de quoi les êtres humains sont capables. Notre nature humaine ne me convient pas, ne m'intéresse pas telle qu'elle est, c'est pourquoi mon héros s'endort. Il est comme les autres mais il a compris qu'il ne peut pas, qu'il ne veut pas exister là-dedans.

Le changement, en Union Soviétique, c'est aussi qu'aujourd'hui «il est possible de dire qu'on n'a pas d'espoir». ■