

La comédie humaine L'univers de Kira Mouratova

Elijah Baron

Numéro 188, septembre 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89344ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Baron, E. (2018). La comédie humaine : l'univers de Kira Mouratova. *24 images*, (188), 142–145.

La comédie humaine

L'univers de Kira Mouratova

PAR ELIJAH BARON



↑ The Asthenic Syndrome (1990) → Kira Mouratova

Dans l'esthétique et la dramaturgie très singulières de l'odéssite Kira Mouratova, du réalisme le plus cru au rêve éveillé, il n'y a qu'un pas.

Figure marquante du cinéma soviétique et ukrainien, Kira Mouratova s'est éteinte discrètement le 6 juin dernier après 50 ans de carrière. Aussi tentant soit-il de s'attarder sur les détails de sa biographie (ses origines roumaines, ses multiples problèmes de censure), rappelons que Mouratova elle-même leur accordait fort peu de valeur, déclarant en 2015 : « Je n'ai pas besoin qu'on fasse de documentaires sur moi. Il faudrait détruire mes carnets, les brûler, avec tout ce que j'ai pu écrire. Qu'on répande mes cendres, qu'on me jette aux ordures, qu'on me donne à manger aux animaux du zoo... Je veux qu'il ne reste que mes films, et rien d'autre. » Toujours peu vus et étudiés à l'échelle internationale, ses films forment pourtant une fresque étonnante, sublime, paradoxale et révélatrice. Ils semblent être en dialogue les uns avec les autres, tant ils se répondent, se citent et se complètent ; l'évolution artistique que l'on y observe ne témoigne pas tant d'une maturation que d'une radicalisation, d'un affranchissement de toutes les contraintes formelles et morales.

Ses premiers films sont déjà pleins de liberté et d'audace ; c'est bien ce qui les fera interdire jusqu'à la Perestroïka. Réalisés par Mouratova à la suite de deux collaborations nettement plus prosaïques avec son premier mari, *Brief Encounters* (1968) et *The Long Farewell* (1971) affirment dès le départ un désir intransigeant de communiquer une vision personnelle et intime, et un rejet catégorique du réalisme socialiste imposé à l'époque. Ce diptyque aux titres inversés représenta un véritable choc esthétique pour les rares spectateurs qui ont pu y avoir accès, ces derniers n'étant pas habitués aux expérimentations avec le montage et la forme narrative ; celles-ci, pourtant essentielles chez les avant-gardistes russes, avaient quasiment disparu du cinéma soviétique depuis les années 1930.

Dès *Brief Encounters*, les bases du style caractéristique de Mouratova sont posées ; chaque film subséquent ne fera que les renforcer, repoussant toujours plus loin les limites du possible. Dans ce premier film, le personnage principal incarné par la

cinéaste elle-même fait une remarque qui exprime bien ce qui distingue Moutatova de la plupart de ses collègues soviétiques : « [Au cinéma,] tout est logique et normal, on comprend bien les causes et les conséquences, il y a un début, un milieu et une fin, alors qu'ici, tout est flou et incertain. » Dans ses expérimentations, la cinéaste fait preuve d'une confiance absolue, cherchant l'harmonie à travers les contrastes, brisant le flot du temps ou l'étirant outre mesure, interrompant le récit ou le réorientant sans se soucier des attentes du public. Surgissent alors deux thèmes majeurs qui définiront sa carrière : la représentation du réel et les limites du langage.

Si Mouratova se désintéresse des causes sociales et rejette le réalisme socialiste, avec ses impératifs, ses doctrines et ses naïvetés (qu'elle parodie merveilleusement dans *Getting to Know the Big, Wide World*), elle n'en est pas moins une réaliste dans le sens pur du terme. Le ton lyrique et rêveur de ses films cède régulièrement le pas à un réalisme excessif, déconcertant et progressivement brutal, qui vise à singer les singularités et les contradictions du quotidien, avec un sens du grotesque qui évoque le théâtre de l'absurde. Cela se fait notamment par la présence de personnages insolites, généralement interprétés par des acteurs non professionnels, qui sont d'abord relégués à l'arrière-plan, existant sous forme de voix dans le hors champ ou faisant de rares incursions dans l'action principale. Plus que de simples accessoires, ces figures occuperont une place grandissante dans l'univers de Mouratova, et finiront par s'imposer dans *The Asthenic Syndrome* (1990). Ce film torrentueux et apocalyptique ne met en effet en scène que des personnages excentriques, ce qui s'explique avant tout par le fait qu'ils existent dans une société en perte de repères, où la normalité et la morale n'existent plus, et les êtres humains ne sont plus que des électrons libres qui se foncent dessus dans la rue telles des boules de billard.

Ici, la dysfonction est totale et touche à toutes les sphères, mais c'est sans doute l'inaptitude des personnages à communiquer entre eux qui désoriente le plus. Jusque-là, Mouratova avait toujours porté une attention particulière au langage, jouant sur les accents et les intonations pour rendre un parler populaire qui n'avait pas souvent été représenté au cinéma ; *The Asthenic Syndrome* est d'ailleurs l'un des premiers films avec un personnage qui s'exprime en mat, un argot « obscène » que l'on pourrait comparer au sacre québécois. Outre les questions relatives à l'authenticité du langage, la cinéaste s'intéresse aux difficultés de communication ; souvent, les personnages de ses films ne semblent pas s'entendre parler, ni se comprendre mutuellement. On assiste à une série de monologues intérieurs absurdes, tantôt de par leur banalité, tantôt de par leur incongruité, prononcés simultanément pour créer l'illusion d'une conversation. L'exemple qui illustre le mieux cet étrange procédé, à la fois comique et horrifique, et qui synthétise le mieux l'intention de Mouratova, intervient dans *Three Stories* (1997) : deux femmes fortement âgées et quasiment sourdes, une mère et sa fille, tentent de dialoguer. Les mêmes répliques ne cessent d'être répétées. D'un côté : « Pourquoi tu ne réponds pas à mes appels ? Tu n'entends pas la sonnerie du téléphone ? ». De l'autre : « Pourquoi tu ne m'appelles plus ? ». Et ainsi de suite.



Tout en abhorrant le sentimentalisme qui s'y rattache, Mouratova était sensible à ce type de petites tragédies du quotidien. Ne voir en elle qu'une cruelle misanthrope, c'est ignorer tout ce qu'il y a dans son cinéma de tendre et de sincère, de gracieux et de mélancolique. Si, dans ses films, la sauvagerie, la vacuité et l'indifférence l'emportent généralement sur la bonté et l'innocence, ce n'est que par souci d'honnêteté. On n'y trouve ni causes, ni conséquences, ni portée morale ; les fleurs y sont fanées, et les poupées ont tendance à se changer en cadavres ; le mal n'y est jamais puni, et les fins heureuses sont rares et ambiguës. Et cependant, l'amour est partout : celui d'une mère pour son fils adolescent dans *The Long Farewell* ; celui d'un milicien pour un nourrisson retrouvé dans un champ de choux dans *The Sentimental Policeman* ; celui d'une sœur pour son frère dans *Melody for a Street Organ* ; une amitié gagnée et trahie dans *The Tuner* ; le deuil vécu par un homme dans *Among Grey Stones* ; et par une femme dans *The Asthenic Syndrome*.

Lorsque l'amour est absent, comme dans le cas de *Three Stories*, il n'est pas remplacé par la haine, mais par une certaine apathie ; plusieurs meurtres sont commis dans ce film, non pas par rancune ou par convoitise, mais simplement pour des raisons de confort. Ces concepts font penser à *Loveless* d'Andreï Zviaguintsev, qui étudie lui aussi l'absence d'amour en tant qu'état d'esprit généralisé. Le film de Zviaguintsev et ceux de Mouratova ont été interprétés en tant que critiques sociales, ce que la cinéaste contestait expressément. Cela reviendrait pour elle à faire du cinéma engagé politiquement, chose inconcevable pour celle qui n'a eu avec son gouvernement que des conflits d'ordre esthétique, jamais idéologique. L'humanité à laquelle elle lègue son art en guise de miroir était à ses yeux semblable tantôt à un zoo grotesque, tantôt à une constellation d'étoiles. Tout au long de sa carrière, Mouratova joua sur ce type de contrastes et d'oppositions : entre la brutalité et l'innocence, l'amour et l'indifférence, le réel et la mise en scène, le son et l'image, la banalité et la profondeur. Faire sien le chaos qui nous entoure, reconnaître son absurdité intrinsèque, voilà peut-être pour chacun un moyen de s'en affranchir.