

Le nouveau cinéma des femmes en RFA

Numéro 21, décembre 1985, janvier 1986

Allemagne : les trajets culturels

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/20403ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Nuit blanche, le magazine du livre

ISSN

0823-2490 (imprimé)

1923-3191 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

(1985). Le nouveau cinéma des femmes en RFA. *Nuit blanche*, (21), 72–76.

LE NOUVEAU CINÉMA DES FEMMES EN RFA

Fin 1981, invitée par l'Institut Goethe, la jeune critique de cinéma (revue *frauen und film*—Femmes et cinéma) et professeure de l'Université Libre de Berlin, Claudia Lensen visitait le Canada et les États-Unis. Dans ses bagages, elle avait les copies des longs métrages suivants: *Hungerjahre* (Les années de la faim, 1980) de Jutta Brückner; *Von wegen Schicksal* (Et la destinée?, 1979) de Helga Reidemeister; *Letzte Liebe* (Dernier amour, 1979) de Ingemo Engström; *Etwas tut weh* (Quelque chose qui fait mal, 1979) de Recha Jungmann; *Was soll'n wir denn machen ohne den Tod* (Que ferions-nous sans la mort?, 1980) de Elfi Mikesch; et *Die Macht der Männer ist die Geduld der Frauen* (Le pouvoir des hommes est la patience des femmes, 1978) de Christina Perincioli. Ce film a été tourné pour la deuxième chaîne de la télévision allemande, avec le concours des femmes d'une «Maison des Femmes berlinoises»; la controverse autour de ce long métrage n'est toujours pas terminée. Ce choix de films rend bien compte du cinéma de femmes des dernières années en République Fédérale.

Par Trudis E.
Goldsmith-
Reber

Les travaux préliminaires avaient déjà commencé quand des écrivains — par exemple Karin Struck et Verena Stefan — étaient encore tout occupées à construire le Moi féminin. Des cinéastes allemandes aujourd'hui mondialement reconnues comme Helma Sanders-Brahms, Claudia Von Alemann et surtout Helke Sander ont produit très tôt vidéos et courts métrages ayant comme sujet les expé-

riences personnelles (notamment en milieu de travail) souvent violemment opposées aux images de la femme dans le cinéma conventionnel. La critique Marjorie Rosen disait que «motherhood was the ultimate message»; elle poursuit que la contraception n'a pas sa place dans l'image de la femme conventionnelle (voir Marjorie Rosen: «Movies, Mommies and the American Dream», dans: *American Film*, janv./fév. 1976, p. 12 et alii; voir à ce sujet également l'excellente étude de Renate Möhrmann, *Die Frau mit der Kamera. Filmemacherinnen in der Bundesrepublik Deutschland. Situation, Perspektiven*. Munich, Hauser, 1980, 232 p. (*La femme avec la caméra. Réalisatrices en RFA. Situation et perspectives*). Des questions surgissent au sujet du cinéma traitant de la vie quotidienne et de l'histoire des femmes dans l'après-guerre: quels changements dans le contexte cinématographique ont amené des femmes derrière les caméras à filmer leur problématique? Qui sont-elles? Quels ont été leurs modèles? S'opposent-elles au statu quo dans notre société? Quel rôle tient l'histoire allemande contemporaine dans ces œuvres? Serait-il possible de discerner, à l'intérieur de la discussion autour d'une esthétique féministe, une sorte de «regard féminin» (ce que les Américains appellent «female gaze»)? Et, finalement, les images du film, dans leur réception publique particulière, peuvent-elles ouvrir une voie plus directe que les médias traditionnels ou encore la littérature des femmes? (Les récentes études à ce sujet n'offrent pas encore de réponses aux questions concernant l'esthétique du cinéma fait par des femmes. Voir: E. Ann Kaplan, *Women and Film. Both sides of the camera*, New York et Londres, Methuen, 1983; *New German Critique*, no 34, hiver 1985, section spéciale sur le cinéma, p. 155-208).

Jusqu'à présent, il n'y a qu'une seule étude sérieuse sur les femmes cinéastes en Allemagne, soit *La femme avec la caméra* de Renate Möhrmann, professeure à l'Institut du théâtre, cinéma et télévision à l'Université de Cologne. Elle y analyse, après une brillante introduction à la problématique du cinéma des femmes, l'évolution de dix personnalités féminines, devenues les figures de proue du cinéma allemand contemporain. (Suit une conclusion écrite par Jutta Brückner.)

À la lecture du livre, il semble clair qu'après une période où la femme se trouvait devant la caméra, le cinéma des femmes s'est nourri du mouvement féministe, surtout après 1968, ce qui a rendu possible une prise de conscience concernant la distribution des rôles au moment de la production d'un film. Vu sa condition spécifique (femme/mère/réalisatrice), la réalisatrice devait surmonter des difficultés particulières tout en se libérant



Les années de la faim de Jütta Bruckner

des stéréotypes «au féminin» afin de créer, par le truchement de ses films, une nouvelle image de la femme et de son rôle dans la société.

L'influence d'Helke Sander

Il faut indiquer ici brièvement les points saillants qui ont marqué les changements dans l'industrie du cinéma allemand. La première manifestation sous le signe du féminisme a été le discours de Helke Sander lors de la 23^e conférence du «Regroupement socialiste des étudiants allemands» à Francfort, en septembre 1968. Sander s'opposait aux attitudes paternalistes de ses confrères en s'exclamant: «Camarades, vos actions sont indésirables!» (voir son «Discours au conseil d'action pour la libération des femmes», dans *Frauenjahrbuch 1*, Francfort 1975, p. 13). Les femmes ont alors entrepris de s'isoler dans des groupes autonomes pour travailler à l'abolition de la loi sur l'avortement en 1979. Helke Sander avait déjà indiqué, à plusieurs reprises, que les sujets à «teneur féminine» (c'est-à-dire: conception, naissance, sexualité féminine et garde des enfants) étaient systématiquement éliminés dans le cinéma classique, la femme y étant plutôt présentée comme une sorte d'objet d'exposition. Le film était un bon moyen pour démontrer que «la discrimination des femmes est partie intégrante du quotidien féminin» (Möhrmann, p. 24) et tenter d'élucider les mécanismes de ce phénomène.

Le premier séminaire international du film fait par des femmes eut lieu à Berlin-Ouest. Ont alors été présentés 45 films et vidéos de sept pays différents sous les thèmes suivants: la femme au travail, la femme et sa représentation par les médias, les femmes face à l'avorte-

ment et à leur sexualité, le mouvement féministe en Europe et aux États-Unis, avec au premier plan l'engagement social des réalisatrices. Le but était encore une fois d'éclairer le public et de sortir la femme de son mutisme et de son rôle d'objet. Ces films s'avéraient un moyen d'information extrêmement puissant; aussi s'organisèrent, après Berlin, d'autres séminaires dans plusieurs grandes villes allemandes. Quand fut tenu, en 1975, le colloque international de l'UNESCO sous le thème «Femmes et Cinéma», on procéda à la fondation de «Film Women International», une organisation mondiale regroupant la plupart des réalisatrices. C'est par ce biais que les cinéastes allemandes allaient s'adresser au public, sans oublier la création, en 1974, de la seule revue allemande spécialisée sur le film fait par des femmes, *frauen und film*.

La voie était libre pour une critique féministe du cinéma ouvrant la discussion avec «la machine à produire des films». On reconnaît aujourd'hui l'influence de *frauen und film* qui a eu le mérite de faire déboucher l'engagement social sur la dimension artistique du cinéma. Ainsi les longs métrages de Jutta Brückner ont changé après que la réalisatrice eût été en contact avec *frauen und film* et qu'elle eût pris conscience du fait que la ligne de son esthétique différait radicalement des travaux d'autres femmes.

Il semble en ce moment que la discussion porte surtout sur les interrelations des regards masculin féminin (female and male gaze) derrière la caméra, même si pour plusieurs, la reconstitution et la mise en question de l'histoire féminine est la principale préoccupation. ▀



Hungerjahre — Les années de la faim

Des revendications...

Il ne faut pas oublier que l'institutionnalisation de l'enseignement du cinéma des femmes a été grandement facilitée par la fondation des hautes écoles de cinéma et de télévision. La profession de réalisatrice avait ainsi — du moins du point de vue théorique — de meilleures chances d'être acceptée sur le marché du travail. S'ajoutaient finalement la fondation du réseau de distribution «Chaos-Film», réservé aux films tournés par des femmes, et la création de «L'Association des travailleuses du cinéma Ltée» à Berlin, en 1979. Les demandes des femmes étaient les suivantes:

1. Obtenir 50% de toutes les subventions pour la production de films et de documentaires.
2. Disposer de 50% des postes de travail et de formation pour cinéastes.
3. Être représentées dans 50% des places dans les assemblées et les comités officiels.
4. La promotion de la distribution des films faits par des femmes.

Pour qui connaît un peu la situation du cinéma en Allemagne, il est évident que la réalité d'aujourd'hui reste à court des objectifs formulés. D'où l'importance du voyage de Claudia Lenssen sur le continent nord-américain en 1981. Ce qui avait changé dans l'industrie du film en Allemagne, entre 1968 et 1980, c'étaient l'attention et la reconnaissance croissantes du

public face aux réalisatrices et à leur thématique. L'insécurité nouvelle du public quant aux images types du masculin et du féminin commençait à porter fruit. «Le potentiel de résistance contre les images stéréotypées des femmes s'est accru sensiblement chez les femmes comme chez les hommes. L'idée d'une femme féminine et d'un homme masculin se perd de plus en plus, et l'on ne sait plus très bien ce que ces notions veulent dire, au juste» (Möhrmann, p. 45).

Il semble ne pas y avoir eu de modèles pour la plupart des réalisatrices allemandes contemporaines si bien qu'il n'est pas possible d'établir de filiation entre des longs métrages, encore trop souvent considérés comme étant «typiquement allemands» en Amérique du Nord — comme *Mädchen in Uniform (Filles en Uniforme)* de Leontine Sagan ou encore *Triumph des Willens (Le Triomphe de la Volonté)* et les films sur les jeux olympiques de Leni Riefenstahl et les plus récents dans le style de *Deutschland — bleiche Mutter (Allemagne, mère blafarde)* de Helma Sanders-Brahms, de *Hungerjahre (Les années de la Faim)* de Jutta Brückner ou encore de *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit-REDUPERS (La personnalité réduite de toutes parts-REDUPERS)* de Helke Sander. Le débat de 1978 sur ce long métrage était représentatif de toute une série de films ayant pour but de montrer le quotidien des femmes sur le marché du travail, avec toute la fragmentation que cela comporte: les exigences de l'emploi, des enfants, du travail à la maison et à l'intérieur des groupes de femmes, finalement la sensation d'insuffisance et de surmenage. REDUPERS combinait les sphères privée et publique de la femme avec la sphère politique et historique d'une ville réduite et divisée par un mur: Berlin.

Un nouveau regard

Que les réalisatrices s'appellent Ula Stöckl, Erika Runge, Claudia von Alemann, Ingemo Engström, Marianne Lüdcke, Ulrike Ottinger, Margarethe von Trotta, Jutta Brückner ou encore Valeska Schöttle, toutes produisent des films faisant état de la situation REDUPERS, avec ses contradictions et ses utopies. L'histoire et le passé ne sont plus l'apanage des hommes (exemple: le conflit entre pères et fils). Compte désormais la relation des mères et de leurs filles. *Les années de la faim* (1980) de Jutta Brückner est un exemple fort. Le film montre, en noir et blanc, l'enfance de la réalisatrice dans l'Allemagne du chancelier Adenauer en tenant compte du mélange des sphères privée et politico-publique de la jeune fille. Brückner trace des parallèles entre la guerre froide au sein de la famille et les conflits politiques des années cinquante; elle utilise des films d'archives sur le soulèvement du 17 juin 1953 à Berlin-Est et des démonstrations contre la mise au ban du Parti Communiste en République Fédérale en 1956. Il n'est pas surprenant que Jutta Brückner, politicologue diplômée, cherche toujours à découvrir les raisons historiques et sociologiques de la domination des femmes par les hommes et leur société ainsi que leurs blessures lors de leur évolution. Elle a fait également partie de cette vague de femmes qui ont quitté brièvement l'Allemagne dans un mouvement collectif d'émigration (surtout en France, mais aussi aux États-Unis, au Canada et en Finlande) afin de se défaire de leur identité allemande. Mais toutes se sont rendu compte que leur engagement envers la société allemande leur imposait le retour. Après avoir terminé sa thèse de doctorat portant sur «Les sciences politiques au 18^e siècle», Brückner fut introduite par Margarethe von Trotta dans le cercle des réalisateurs Alexander Kluge, Norbert Kückelmann, Edgar Reitz et Volker Schlöndorff qui la confrontèrent pour la première fois avec des questions d'ordre esthétique.

Son film à succès, *Les années de la faim*, montre de façon complètement nouvelle et différente la relation de la jeune fille avec son corps et avec sa sexualité. Ainsi, Brückner analyse la puberté d'un point de vue féminin, la menstruation est vécue comme un choc, et la conscience du corps fait preuve d'une déformation causée par l'environnement de l'enfant. Brückner voulait présenter «une jeune fille qui arrive — comme nous toutes dans les années cinquante — déjà toute déformée au seuil de l'âge adulte: elle a été littéralement éduquée pour être brisée. Elle aurait pu en mourir». Ce nouvel aspect de l'érotisme féminin et de la conscience corporelle se distingue de celui véhiculé par le cinéma masculin (male gaze). Rappelons-nous les films où les premiers rôles étaient tenus par des femmes du genre de Marlene Dietrich ou encore de Marilyn Monroe... Ainsi le rôle de l'actrice principale dans sa relation avec la cinéaste est déterminant pour une nouvelle expérience de la féminité. Margarethe von Trotta a produit en 1979 un long métrage dans ce sens: *Schwester oder die Balance des Glücks* (*Les sœurs ou la balance du bonheur*). Les éléments autobiographiques se reflètent chez von Trotta dans la relation de deux sœurs, par leur dépendance et leur subjugation mutuelles. Von Trotta appelle elle-même son film «une œuvre radicale, surtout par son plaidoyer pour l'expression des sentiments.»

Femmes au travail

Mais il y a d'autres travaux à côté de ceux qui s'occupent de la présentation d'un curriculum vitae des femmes au



Allemagne mère blafarde de Helma Sanders-Brahms

travail (REDUPERS), de femmes vieillissantes et vieilles (*Que ferions-nous sans la mort?* de Elfie Mikesch) ou encore des relations mère-fille. D'autres longs métrages traitent des expériences de l'après-guerre immédiat comme par exemple *Quelque chose qui fait mal* de Recha Jungmann (1980), compte rendu de l'enfance de la cinéaste dans un village de la Rhön — région pauvre et montagnaise à cheval entre la Hesse et la Bavière — et en même temps un bon exemple pour la reconstruction du passé par une femme. D'un côté il y a la Rhön, immuable et figée dans son histoire, la maison paternelle en ruines, document de la destruction lors de la guerre; de l'autre côté se trouvent les maisons neuves, anonymes, placées en rangées, ne reflétant plus rien du passé de la région. Le film de Helma Sanders-Brahms *Allemagne, mère blafarde* (1979-80), un succès international, tenait de la discussion de la relation mère-fille, mais aussi de l'essai d'analyse du national-socialisme. La cinéaste voulait décrire l'histoire, «non pas d'après la perspective des hommes, des soldats, des généraux, des dates, mais d'après celle d'une enfant», comme elle expliquait dans une entrevue (voir Möhrmann, p. 152). Selon les cinéastes allemandes il est aujourd'hui indéniable que le fascisme a été possible, aussi par la participation des femmes. La contribution des cinéastes est donc, à l'image d'*Allemagne, mère blafarde*, de poser des questions aux mères, de s'interroger sur la validité des schèmes qui reprenaient



Hildegard Knef et Brigitte Fossey dans *l'avenir d'émilie* de Helma Sanders-Brahms

aveuglément la sexualité du patriarcat et d'articuler ce questionnement sur les axes mère/fille et passé/présent. Ainsi, pendant la guerre, en l'absence du mari, la femme a dû se prendre en main, attitude qu'elle était censée oublier sitôt le mari revenu (et avec lui l'ordre ancien). Les relations interpersonnelles sont détruites, «la guerre se déplace dans les salons, se perpétue de façon subtile», comme le dit la cinéaste dans son entrevue (Möhrmann, p. 153). Comme beaucoup de films produits par des

cinéastes allemandes, *Allemagne, mère blafarde* a reçu des distinctions prestigieuses en Allemagne et en France.

Des obstacles... mais des espoirs

Le nombre de longs métrages produits par des femmes va croissant. Aujourd'hui, presque 50% des élèves de l'Académie berlinoise pour le film et la télévision sont des femmes. Presque toutes les cinéastes allemandes écrivent elles-mêmes leurs scénarios, signent leur mise en scène et collaborent étroitement avec leurs cameramen/women, afin d'exprimer au maximum leur volonté artistique. Leurs films sont maintenant montrés à la télévision et dans des salles de cinéma; ils sont de mieux en mieux reçus et remportent de plus en plus de distinctions. La critique masculine se montre souvent désorientée; la demande formulée par l'association des travailleuses du cinéma pour obtenir 50% de toutes les subventions pour la production de films et de documentaires a été officiellement reçue par toutes les organisations pour la promotion du cinéma en Allemagne. Mais il est évident que les femmes voulant faire des films sur le quotidien des femmes, ont encore d'énormes obstacles à franchir. Elles se rendent compte que de meilleures conditions de travail ne peuvent être obtenues que par une réduction systématique de préjugés sexistes. Selon Jutta Brückner, les films faits par les femmes aujourd'hui sont encore «d'expression individuelle d'une recherche de piste, d'une affirmation d'identité et le récit de l'espoir en une vie qui permette la pensée par le sentiment.» ■

Traduit de l'allemand par Hans-Jürgen Greif

LECTURES

Elias Canetti LE TÉMOIN AURICULAIRE Albin Michel, 1985, 15,95 \$

Téméraire entreprise que celle de traduire un livre fondé sur le jeu et le son des mots. Il eût été dommage, toutefois, que ce bijou d'Elias Canetti reste inaccessible au lecteur français et Jean-Claude Hémerly s'acquitte honorablement de sa tâche de traducteur.

Dans ce recueil, Canetti s'exerce au genre traditionnel des «Caractères», illustré par Théophraste

d'Athènes, et brosse 50 portraits de l'homme contemporain par le biais de traits allégoriques. Des titres cocasses, tels «L'étriquée du flair», «Le détecteur d'éminence», «L'obsédée du blanc» et «L'administrateur de maux» coiffent cette «comédie humaine des bouffons». Au surréalisme des images résonne l'écho des mots et dans ces «masques acoustiques» se révèlent par le grotesque les individus qui résident en nos espaces de vie. Nul doute que le lecteur ne parvienne dans cette galerie à délectablement repérer ses semblables, car bien que cette musique ait été conçue pour d'autres oreilles que les nôtres, Hémerly a parfois le bonheur de l'expression et la trouvaille de l'équivalence.