



**HAL**  
open science

## Helke Sander, itinéraire d'une cinéaste féministe engagée

Valérie Carré

► **To cite this version:**

Valérie Carré. Helke Sander, itinéraire d'une cinéaste féministe engagée. Cahiers d'études germaniques, 2021, 1 volume (81), pp.173-192. 10.4000/ceg.15080 . hal-03849066

**HAL Id: hal-03849066**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03849066v1>**

Submitted on 20 Feb 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Helke Sander, itinéraire d'une cinéaste féministe engagée

Valérie CARRÉ

Sorbonne Université, UR REIGENN, Paris, France

ich hatte immer arbeit und anerkennung als ich noch eine bürgerliche künstlerin war, es ging bergab, als ich sozialistin wurde, aber aufgeschmissen bin ich erst, seit ich mich aktiv für die interessen von frauen einsetze.<sup>1</sup>

Le 13 septembre 1968, à l'occasion de la 23ème conférence des délégués du SDS (Sozialistischer Studentenbund) qui s'est tenue à Francfort/ Main, une jeune femme, Helke Sander, prend la parole pour attirer l'attention des délégués sur la situation précaire des femmes et en particulier des mères en RFA. Ce discours est resté dans les annales du mouvement étudiant car il valut à l'un des représentants principaux du SDS, Hans-Jürgen Krahl, un légendaire lancer de tomates après que celui-ci a tenté de revenir à l'ordre du jour suite à cette allocution dont le contenu ne lui paraissait pas digne de plus d'attention.

L'oratrice, alors étudiante en cinéma à la dffb (Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin) allait devenir l'une des principales représentantes du Nouveau Cinéma Allemand avec toutefois cette particularité que sa notoriété est restée toute relative<sup>2</sup>. Son œuvre, cinématographique, qui s'étend de 1966 à 2005, est constituée de fictions, de documentaires, de docu-fictions et de films plus expérimentaux. On repère facilement dans la filmographie le fil conducteur de l'engagement féministe avec une figure de proue, celle de la mère. En effet, chez H. Sander, la femme-mère est intrinsèquement liée au mouvement féministe ancré à gauche. Ainsi, son premier moyen métrage, *Une prime pour Irène* (1971), – sorte de docufiction mettant en scène une ouvrière qui élève seule ses deux enfants et qui est, dans le domaine privé et professionnel, en proie à de nombreuses difficultés – envisage déjà la situation de la femme en termes de lutte des classes. Dans la phase intermédiaire de sa création cinématographique, H. Sander s'est consacrée à la fiction avec trois œuvres principales, *die allseitig reduzierte persönlichkeit. redupers* (1977), *Der subjektive Faktor* (1980/81) et, sur un mode plus léger et ironique, *Der Beginn aller Schrecken ist Liebe* (1983). Enfin, dans la troisième et dernière phase, H. Sander s'est tournée vers le documentaire dont le plus connu – et le plus contesté – est *Befreier und Befreite* (1991/92) qui aborde la question

---

<sup>1</sup> Helke Sander, « nimmt man dir das schwert, dann greife zum knüppel », in *frauen und film* 1, 1974, p. 39.

<sup>2</sup> C'est du reste le cas de la plupart des réalisatrices. Seules Margarethe von Trotta et Helma Sanders-Brahms ont pu acquérir une plus grande visibilité. Pourtant, des personnalités telles que Claudia von Alemann ou Ulla Stöckl ont signé quelques-unes des meilleures œuvres de cette époque. Néanmoins, peu à peu, ces films, longtemps cantonnés aux archives, bénéficient d'une actualité éditoriale à l'initiative de la cinémathèque allemande. On pourra ainsi mentionner la sortie d'un double DVD intitulé *selbst bestimmt. Perspektiven von Filmemacherinnen* (absolut Medien, 2019) qui propose un regard sur les films de femmes en RFA et en RDA. De même, le magnifique film de Claudia von Alemann, *Die Reise nach Lyon*, est annoncé en DVD pour 2021.

des viols de femmes allemandes par des soldats de l'Armée rouge à la fin de la guerre. Néanmoins je n'évoquerai ici que le diptyque documentaire qui revient sur le « Nouveau mouvement féministe » et sur le positionnement particulier de la réalisatrice au sein de ce mouvement<sup>3</sup>.

Il s'agira, dans le cadre de cet article, de dégager en quoi la situation personnelle de H. Sander a joué un rôle dans son engagement politique et féministe mais aussi et surtout dans l'élaboration esthétique d'une forme cinématographique et en quoi ces deux aspects sont indissociablement liés. À ce titre, je m'interrogerai en particulier sur la manière dont le cinéma de Sander fait advenir le sujet et la subjectivité féminines<sup>4</sup>.

### **Engagement féministe et création cinématographique**

Afin de cerner correctement le parcours politique et esthétique de Helke Sander, il est nécessaire dans un premier temps d'évoquer la spécificité de la dffb mais aussi la situation marginale de Sander par rapport aux autres étudiants. L'histoire de la dffb est inextricablement liée, dans les premières années de son existence, au mouvement étudiant et à la situation particulière de Berlin-Ouest dans les années soixante. L'académie a été inaugurée en 1966<sup>5</sup>. La première promotion était composée de 35 étudiants parmi lesquels trois femmes seulement dont deux abandonneront leurs études peu après. Rapidement donc, Helke Sander devient la seule femme à étudier au sein de cette académie. Mais elle est marginalisée à plusieurs titres : plus âgée que les autres, elle a déjà une formation et une expérience professionnelle dans le monde de la télévision en Finlande. Par ailleurs, elle est mère d'un enfant qu'elle élève seule dans un contexte qui, à l'époque, n'offrait guère de structures pour la garde des enfants. A ce titre, elle doit aussi subvenir à ses propres besoins et à ceux de son fils, ce qui implique qu'elle n'est pas étudiante à plein temps, contrairement à ses collègues<sup>6</sup>. Très vite, le mouvement étudiant va s'inviter au sein même de la structure de la dffb où la représentation tri-partite (professeurs, assistants et étudiants avec égalité parfaite des voix) au sein des instances sera rapidement mise en place<sup>7</sup>. Le mode de communication va aussi prendre une forme particulière, celle de tracts écrits par les étudiants. Dans un texte laconiquement intitulé *Flugschrift Nr. 2*, H. Sander apporte sa contribution. Elle y propose une réflexion sur la violence privée et son articulation sur le social et analyse la façon dont celle-ci apparaît ou non dans les films. Selon elle, la gauche berlinoise a certes proposé une analyse des conflits sociaux mais s'est montrée aveugle aux relations inter-humaines. Or, poursuit-elle, il n'y a pas de différence entre conflits privés et conflits sociaux, les uns étant révélateurs et symptomatiques des autres. Elle aborde ensuite la problématique de méthodes de travail et incite les réalisateurs de la dffb à mettre en place une éthique particulière de façon à toujours interroger le sexisme qui pourrait se cacher dans les dialogues ou autres gestes exigés des actrices. Sander en appelle finalement à un cinéma

---

<sup>3</sup> Les films qui composent ce diptyque sont : *Mitten im Malestream* (2005) et *Hannelore Mabry – Ein Portät* (2005).

<sup>4</sup> Il s'agit là d'une des grandes questions posées par les théories féministes du cinéma.

<sup>5</sup> Sur la dffb, voir le site que la cinémathèque allemande lui a consacré : <https://dffb-archiv.de>. Au sujet de l'histoire de la création de cette école, voir en particulier sur ce même site : Ralph Eue, « Vorgeschichte der dffb 1962-66 », <https://dffb-archiv.de/editorial/vorgeschichte-dffb-1962-66> [dernière consultation le 5 septembre 2020].

<sup>6</sup> « Gespräch mit Helke Sander », in Renate Fischetti, *Das neue Kino. Acht Porträts von deutschen Regisseurinnen*, Frankfurt/ Main, tende, 1992, p. 41.

<sup>7</sup> Eue, « Vorgeschichte ».

qui serait à la fois politique et esthétique : « Il ne suffit pas d'avoir une révélation politique. On se doit de travailler une pensée cinématographiquement, une pensée nouvelle qui, jusqu'à présent, n'a de tradition filmique d'aucune sorte »<sup>8</sup>. Dès ce premier texte, Sander pose les jalons de ce qui fera son originalité dans le Nouveau Cinéma allemand : un cinéma résolument politique, une recherche formelle et une attention particulière à la situation des femmes en général, et plus particulièrement des femmes mères élevant leurs enfants seules. C'est avec ce dernier sujet qu'elle s'est fait connaître en septembre 68 après s'être battue auprès de la section berlinoise du SDS pour obtenir une place de déléguée au congrès de Francfort.

Dans son discours, Helke Sander exige du SDS qu'il prenne en considération la spécificité des problèmes des femmes plutôt que de les reléguer au domaine privé. Pour Sander, cela conduit directement à l'exploitation des femmes tout en permettant aux hommes de ne pas voir leurs privilèges remis en cause. Or, selon elle, l'émancipation des femmes, en particulier quand elles sont mères, n'est possible que si ce conflit est ouvertement thématiqué.

[die privilegierten] frauen merken spätestens, wenn sie kinder bekommen, dass ihnen alle ihre privilegien nichts nützen. sie sind am ehesten dazu in der lage, den abfallhaufen des gesellschaftlichen lebens ans licht zu ziehen, was gleichbedeutend damit ist, den klassenkampf auch in die ehe und in die verhältnisse zu tragen. dabei übernimmt der mann die objektive rolle des ausbeuters oder klassenfeindes, die er subjektiv natürlich nicht will, da sie ihm ja auch wiederum nur aufgezwungen wird von einer leistungsgesellschaft, die ihm ein bestimmtes rollenverhalten und autorität auferlegt.<sup>9</sup>

On reconnaît ici aisément le modèle marxiste de production capitaliste adapté à la cellule du couple hétérosexuel. *Le Conseil d'action pour la libération des femmes (aktionsrat zur befreiung der frauen)* – co-fondé par Sander – en a conclu qu'il fallait d'une part une action collective pour mettre fin à l'isolement des femmes, d'autre part créer des conditions de vie nouvelles pour sortir d'un mode de production capitaliste et, ainsi, mettre fin aux rapports de pouvoir qui lui sont inhérents. Cela passe par une éducation alternative des enfants, éducation qui fut expérimentée dans le mouvement des *Kinderläden* dont le groupe de H. Sander est à l'origine<sup>10</sup>.

Durant tout le discours, Helke Sander revient sur les conditions dans lesquelles le travail du *Conseil* s'est mis en place. Ce faisant, elle dresse un portrait peu amène des représentants du SDS qui enferment les femmes dans une aporie : leur parole n'est pas entendue par les hommes mais lorsqu'elles s'organisent pour se faire entendre collectivement, elles sont accusées d'affaiblir le mouvement qui perdrait ainsi son unité. Or cette unité, dans l'esprit

---

<sup>8</sup> Helke Sander, « Flugschrift Nr. 2 », März 1968, réédité dans le livret qui accompagne l'édition DVD d'une partie de son œuvre, Berlin, Neue Visionen Medien, 2007, p. 13. « Es genügt ja nicht, eine politische Erkenntnis zu haben. Es muss ein Gedanke filmisch herausgearbeitet werden und zwar ein Gedanke, der bisher noch in keiner Weise filmische Tradition hat. »

<sup>9</sup> Helke Sander, « Rede von Helke Sander (aktionsrat zur befreiung der frauen) auf der 23. Delegiertenkonferenz des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes (SDS) am 13. September 1968 in Frankfurt/ Main », in Ilse Lenz (éd.), *Die Neue Frauenbewegung in Deutschland. Abschied vom kleinen Unterschied. Eine Quellensammlung*. Wiesbaden, VS Verlag, 2010, p. 59.

<sup>10</sup> On notera qu'il y a eu un mouvement similaire à Francfort sensiblement au même moment. Dans son texte « Der Anfang der Kinderladenbewegung », H. Sander pointe les différences entre les deux mouvements, insistant sur le fait que le groupe berlinois parlait des femmes tandis que celui de Francfort se concentrait sur des questions d'éducation, <https://www.helke-sander.de/2008/01/die-entstehung-der-kinderlaeden/> [Dernière consultation : Le 7 septembre 2020].

des hommes, ne peut exister que si les femmes les suivent et soutiennent sans contradiction dans leurs combats politiques.

Douze ans plus tard, H. Sander mettra en scène son cheminement ardu vers cette intervention en tant que déléguée du SDS dans un film largement autobiographique *Le facteur subjectif*. Elle y raconte l'histoire d'Anni qui emménage dans un appartement communautaire avec son fils, plus pour des raisons financières que par souci d'expérimenter un nouveau mode de vie. Le film suit les principales étapes du mouvement étudiant à Berlin-Ouest, de la visite du Shah en juin 1967 jusqu'au passage de certains des colocataires d'Anni à la clandestinité (RAF) en passant par l'engagement de la protagoniste pour et avec d'autres femmes mères. On reconnaît donc en elle l'*alter ego* de la réalisatrice même si le personnage fictif n'est pas étudiante en cinéma. *Le facteur subjectif* est un film difficile, personnel, elliptique qui confronte le spectateur à la fois à des événements connus (le 2 juin 1967, les happenings de la K1, le congrès du Vietnam, la campagne contre le groupe Springer ou encore l'attentat contre Rudi Dutschke) et d'autres nettement moins présents dans la conscience collective de cette époque, comme les différentes actions des femmes. Ce dernier aspect permet d'apporter un éclairage sur l'arrière-plan du discours de Sander et d'étudier comment elle a transmuté son engagement politique et féministe en film. Il s'agira de savoir si cette transmutation permet d'atteindre à ce film nouveau qu'elle appelait de ses vœux dans son tract de 67.

Deux séquences sont centrales pour illustrer l'engagement féministe d'Anni. La première met en scène sa rencontre avec Annemarie<sup>11</sup> en décembre 1967, rencontre qui conduira à l'ouverture des premiers *Kinderläden* de Berlin-Ouest et à la création du *Conseil d'action pour la libération des femmes*.

La séquence s'ouvre sur un plan rapproché montrant un groupe de quatre hommes et une femme qui s'entretiennent sur la préparation de la campagne Springer et sur la stratégie à adopter pour mobiliser les masses. Lorsque la seule femme du groupe prend la parole, un homme lui coupe la parole arguant qu'il n'avait pas fini alors qu'il avait été interrompu par l'un des autres hommes. A ce moment là, la caméra entame un lent panoramique et effectue un recadrage qui permet de découvrir Anni dans un coin de la pièce. Le meneur du groupe lui donne alors la parole. Ce qui est intéressant ici, c'est que la caméra dirige l'action. En ne montrant pas d'abord Anni, elle souligne le point aveugle des débats politiques. En la montrant ensuite, la caméra la fait exister et semble contraindre les hommes à lui donner la parole. Mais Anni bafouille, ne présente pas bien son projet (un point abordé par Sander dans son discours). Toutefois, ses premiers mots (répétition de *ich*) la placent en position de sujet. Son objectif est de mettre en évidence le fait que la manipulation des masses par le groupe Springer passe aussi par le caractère sexiste de cette presse. Dans ce contexte, Anni évoque les photos de femmes nues ou les conseils délivrés aux femmes au foyer pour qu'elles soient encore plus économes. Mais dès qu'elle prononce le terme de « femme », le même homme lui fait comprendre que son groupe n'est pas concerné par ces considérations et lui conseille de s'adresser à Annemarie qui se trouve dans la cuisine. On retrouve ici une illustration du refoulement dont parle Sander dans son discours de septembre 1968, à savoir l'incapacité ou

---

<sup>11</sup> Derrière le personnage d'Annemarie se cache Marianne Herzog qui passa plus tard à la clandestinité avec son compagnon, Jan-Carl Raspe (Till dans le film de H. Sander).

plutôt l'absence totale de volonté du SDS à admettre le lien entre le discours sur les femmes et à l'adresse de ces dernières, d'une part, et la manipulation des masses ouvrières, d'autre part, qui ne sont pourtant que deux aspects d'une même oppression.

Dans la scène suivante, la caméra est d'abord dans la cuisine (lieu par excellence assigné aux femmes dans le monde patriarcal) et on voit Anni à travers la porte vitrée : elle s'apprête à partir, hésite, revient et décide malgré tout de se rendre dans la cuisine. La rencontre entre les deux femmes est à l'opposé de la scène précédente en ce qu'elle est silencieuse (contrairement à la logorrhée masculine que l'on entend toujours en arrière-plan). C'est à travers un jeu de regards que tout se joue ici. Le premier plan qui montre Annemarie est très ironique : on la voit seule dans la cuisine en train de lire<sup>12</sup>. Au-dessus et derrière (d')elle, on voit une immense photo de Che Guevara, un imposant cigare aux lèvres. La photo est entourée d'un foulard noir<sup>13</sup>. Le plan suivant accentue encore la surdétermination de la femme par l'image phallique du Che, mais parallèlement, un renversement s'effectue et c'est ici véritablement par l'image et le langage cinématographique (en l'occurrence l'échelle des plans) que Sander fait passer cette idée. En effet le troisième plan sur Annemarie reprend le précédent mais opère un changement d'échelle à la faveur d'un zoom où la photo de Che Guevara est peu à peu évacuée hors du cadre et où, à la fin, seul le visage d'Annemarie en gros plan occupe le cadre. Ce mouvement de zoom est entrecoupé de plans où Anni s'approche de la table, initiant ainsi de part et d'autre un rapprochement entre les deux femmes qui donnera naissance au deuxième mouvement féministe par le biais de la création du *Conseil*. Le lent panoramique qui s'en suit ancre l'engagement des femmes dans un quotidien (le mouvement de caméra montre des paniers à provisions, un buffet de cuisine, des livres de recettes, de l'ail, des oignons, mais aussi une valise pleine de ce qui semble être des tracts politiques). Reléguées à la cuisine, les femmes s'y retrouvent et amorcent un mouvement politique symbolisé par les tracts. C'est donc bien leur condition de femme et la réflexion sur cette dernière qui lance l'action politique collective. De même, il est important de souligner que dans les deux parties de cette séquence, c'est la caméra qui amorce le mouvement. Ainsi, au mouvement de caméra correspond le mouvement politique.

La deuxième séquence qui me semble ici importante est celle qui relate le combat d'Anni (et donc celui de H. Sander) pour obtenir une place de déléguée du SDS Berlin-Ouest afin de pouvoir prendre la parole lors de la conférence des délégués du SDS à Francfort en septembre 68.

La séquence présente l'une des principales caractéristiques formelles du film, à savoir l'ellipse qui, par le montage, construit un espace discursif et insiste sur la persévérance d'Anni face à l'hostilité généralisée à laquelle elle est confrontée<sup>14</sup>. C'est donc, une fois encore, par le biais de la construction cinématographique que H. Sander rend palpable cet effort à la spectatrice. Dans la première partie, la figure de l'ellipse prend la forme d'une invisibilisation d'Anni qui, bien que n'apparaissant pas à l'écran, est paradoxalement omniprésente : tous les regards sont tournés vers elle. Dans cette scène, la caméra dessine un va et vient latéral<sup>15</sup> qui dévoile

---

<sup>12</sup> C'est bien sûr une manière subversive de présenter les activités d'une femme dans la cuisine.

<sup>13</sup> Che Guevara avait été assassiné peu avant, le 9 octobre 1967.

<sup>14</sup> Le montage, en faisant se succéder deux plans montrant des représentants du SDS berlinois puis Anni, suggère ici un classique champ/ contre-champ. Toutefois, il s'avère par la suite que ces deux plans appartiennent en réalité à deux scènes différentes.

<sup>15</sup> C'est une figure de style qui a notamment été utilisée par Jean-Luc Godard dans *Le Mépris* (1963).

les participants à la réunion, quatre hommes et deux femmes. Tous cherchent des excuses formelles (Anni n'est pas déléguée) pour ne pas accéder à sa demande, sauf l'une des deux femmes qui, au premier balayage de la caméra, reste muette mais dont la deuxième apparition dans le champ marque l'arrêt du mouvement de caméra. Elle prend alors la parole de manière déterminée en détournant son regard d'Anni pour le porter sur les autres : « Si la camarade n'obtient pas le droit de parler à Francfort, je reviens ici avec de l'acide butyrique »<sup>16</sup>. Le plan est non dénué d'ironie : au mur, est inscrit Ho Ho (en référence au cri de ralliement des étudiants en soutien à Ho Chi Minh) mais juste en dessous, quelqu'un a ajouté, Ha Ha. Sur la table, on voit deux bouteilles de bière avec des cornets à glace dans le goulot, ce qui fait inmanquablement penser au film de Holger Meins *Fabrication d'un cocktail molotov* dans lequel les produits chimiques sont versés dans une bouteille à l'aide d'un entonnoir<sup>17</sup> : comme à d'autres endroits dans le film, il y a un réinvestissement d'images de combat politiques à travers des objets quotidiens. Enfin, c'est dans ce plan qu'Anni est la plus présente à l'image par le biais de son ombre projetée au mur, juste en-dessous des inscriptions Ho Ho Ha Ha, ce qui transforme ces dernières en commentaire ironique mais caustique des combats masculins. Enfin, l'ombre est une entrée progressive, encore désincarnée, d'Anni dans l'actualité politique du SDS.

La deuxième scène de la séquence inverse le processus. Ici, on ne voit qu'Anni tandis que ses interlocuteurs, masculins pour la plupart, sont, dans un premier temps, cantonnés au hors champ. Dans l'économie générale de la séquence, on remarque donc un inversion. Anni, de face, en plan rapproché-poitrine, apparaît en premier dans la succession des plans et s'impose en tant sujet pensant tandis que les hommes et la femme qui lui font face ne font ici que réagir. Néanmoins, le rapport de force est toujours le même. Dans un premier temps, les représentants du SDS cherchent à contrôler sa parole en exigeant un droit de regard sur son discours, puis en dénigrant et en raillant le contenu même de sa pensée lorsqu'elle évoque les femmes en termes de classe sociale. L'idée est qualifiée d'absurde et d'anti-marxiste et on ne note aucune volonté de discuter de manière théoriquement fondée de la question. Toutefois, on sent au fil de la scène qu'une évolution se fait jour à travers un plan qui semble faire bouger les lignes : Il montre un quatrième homme qui jusque là était resté hors-champ et muet et qui se trouve juste à côté d'Anni, assis sur une chaise. Ainsi, on voit les deux personnages dans un même cadre, de face, ce qui brise le face à face esseulé d'Anni contre les autres, même s'il convient de souligner la position de supériorité à la fois topographique (Anni est assise à même le sol) et discursive de l'homme : lorsqu'il plaide pour laisser parler Anni, il est écouté et entendu. Le dernier plan de la séquence scelle la victoire d'Anni qui reprend les arguments de la fin du discours de Sander. La caméra s'éclipse alors de la scène à la faveur d'un travelling arrière, comme si sa présence en qualité de témoin n'était plus nécessaire puisque la publicité du combat des femmes semble assurée par cette place de déléguée.

### **Précarité et création : l'aventure *frauen und film***

---

<sup>16</sup> « Also wenn die Genossin in Frankfurt nicht reden darf, dann komme ich mit Buttersäure hierher ».

<sup>17</sup> On notera que Holger Meins était à l'époque étudiant en cinéma et qu'il a régulièrement travaillé avec Helke Sander. C'est notamment lui qui a réalisé l'enregistrement sonore de son discours à Francfort. Son film, aujourd'hui disparu, a été reconstitué.

La fécondité créatrice d'une situation personnelle précaire est particulièrement flagrant dans le cadre de la fondation de la revue *frauen und film*.

Dans un article rétrospectif publié dans cette même revue en 2000, H. Sander revient sur le contexte qui l'a menée à cette décision<sup>18</sup>. Elle y dit le désespoir dans lequel elle se trouvait à l'époque : « L'alternative, c'était se pendre ou non »<sup>19</sup> et, plus loin, « En 1974, je ne savais plus comment continuer »<sup>20</sup>. Elle insiste sur le caractère biaisé de la critique cinématographique de l'époque pour laquelle les films de femmes sur les ouvrières étaient clivants<sup>21</sup> tandis que le film prolétarien berlinois<sup>22</sup>, alors en vogue, avait valeur d'exemple. Ce dernier véhiculait pourtant, selon l'avis de Sander, une conception « réactionnaire »<sup>23</sup> des rapports entre les sexes. Mais Sander dit aussi son refus du dogmatisme<sup>24</sup> et son malaise vis-à-vis de certains groupes de femmes auxquels elle reproche des conceptions esthétiques qui, somme toute, ne se démarquent pas des modèles masculins :

Die [...] veröffentlichte Meinung der verschiedenen Frauengruppen wiederum war auch nicht viel besser: sie wollte ziemlich einheitlich Heldinnen sehen, also Umkehrungen der Männervorbilder. Ich war künstlerisch nicht daran interessiert, Identifikationsfiguren zu erschaffen und politische Bedürfnisse der Frauenbewegung zu bedienen, die ästhetisch vollkommen unreflektiert waren.<sup>25</sup>

C'est dans ce contexte que Sander rédigea l'article fleuve qui ouvre le premier numéro de la revue et en constitue l'essentiel, texte intitulé « nimmt man dir das schwert, dann greife zum knüppel » et qu'elle reformule ainsi : « si tu n'as plus la possibilité de te battre avec élégance, alors défonce tout ! »<sup>26</sup>

Dans ce texte inaugural, qui prend la forme d'un réquisitoire, Helke Sander dénonce le sexisme de la société qui conduit à une discrimination et soumission systématique des femmes. Elle s'interroge sur l'absence des femmes dans les milieux de l'audiovisuel et, parallèlement, souligne le chômage élevé de ces dernières dans ce milieu alors que celui-ci est en pleine expansion. Partant du constat selon lequel le pouvoir de l'image frapperait les consciences de manière beaucoup plus immédiate et efficace que le texte, Sander avance l'hypothèse selon laquelle la quasi absence des femmes dans la production des images et dans le choix des programmes et des sujets traités, favorise l'exclusion des femmes en dehors de la sphère publique. Quand elles sont présentes, alors les rôles qui lui sont assignés tendent aussi à la cantonner au statut de femme soumise et à la reléguer au domaine privé. Dès lors, le magazine *frauen und film* se doit d'une part, grâce à l'analyse, d'affûter le regard pour repérer le sexisme partout où il sévit, d'autre part, de contribuer à la visibilité des femmes

---

<sup>18</sup> Helke Sander, « Wie *Frauen und Film* entstand: Ein Erlebnisbericht ». In *frauen und film* 62, 2000, p. 146-149.

<sup>19</sup> *Ibid.* « Die Alternative war aufhängen oder nicht », p. 146.

<sup>20</sup> *Ibid.* « 1974 wusste ich nicht mehr weiter », p. 147.

<sup>21</sup> Helke Sander est la réalisatrice d'un tel film. Il s'agit de *eine prämiè für irene* (1971).

<sup>22</sup> Sur ce mouvement, on pourra consulter : André Combes, « Une cinématographie de la contre-culture politique ouvrière : la trilogie de Christian Ziewer – *Liebe Mutter, mir geht's gut* (1971) – *Schneeglöckchen blühen im September* (1973) – *Der aufrechte Gang* (1975) – et son contexte », in *Cahiers d'études germaniques. Contre-cultures à Berlin de 1960 à nos jours* 64, 2013, pp. 83 - 112.

<sup>23</sup> Sander, « Erlebnisbericht », p. 147.

<sup>24</sup> Souvent, le journal n'était pas vendu dans des *Frauenläden* sous prétexte qu'il était édité dans une maison d'édition masculine.

<sup>25</sup> Sander, « Erlebnisbericht », p. 147.

<sup>26</sup> *Ibid.* « Also, kannst du nicht mehr elegant dich verteidigen, dann hau drauf. »



dans le milieu audiovisuel et montrer en quoi celles-ci sont porteuses d'une nouvelle esthétique cinématographique.

D'un point de vue méthodologique, Sander se livre comme dans ses autres textes à une analyse marxiste des rapports de force entre les sexes :

indem wir die kategorie des sexismus einführen, bekommen die "herr"schaftsverhältnisse für uns ein anderes gesicht und eine zusätzliche bedeutung. wir werden beweisen, dass die massenmedien nicht nur dahin wirken, die bestehenden produktionsverhältnisse so zu belassen, wie sie sind, sondern auch die bestehenden geschlechterbeziehungen mit der bestehenden arbeitsteilung zwischen männern und frauen. dieser zusatz ist unabdingbar für ein verständnis unserer gesellschaftlichen wirklichkeit. diese funktion der medien bei ihrer analyse auszulassen ist unmaterialistisch und falsch.<sup>27</sup>

De toute évidence, Sander articule ici ce que tente de dire la protagoniste de *Der subjektive Faktor* lorsqu'elle parle de « classe » au sujet des femmes dans la séquence dont il a été question plus haut. Mais c'est un autre film que je voudrais aborder à présent tant il me paraît proche à la fois des idées développées dans la revue et de la situation précaire dans laquelle se trouvait la réalisatrice à l'époque.

### **Transmutation esthétique d'une situation personnelle : *die allseitig reduzierte persönlichkeit - redupers***

*redupers* est de loin le film le plus connu de Helke Sander. Tourné trois ans après le "réquisitoire" inaugural de *frauen and film*, cette œuvre peut-être lue en parallèle de l'activité éditoriale de la réalisatrice, non pas seulement par rapport à ses propres textes, mais aussi à la lumière de contributions extérieures éditées par la revue. Mon hypothèse est que, par le biais de multiples moyens de distanciation, H. Sander vise à faire émerger une conception particulière du cinéma. Il n'est probablement pas un hasard que dans le numéro de mars 77, donc un numéro exactement contemporain de *redupers*, un célèbre article de Claire Johnston fut édité en allemand<sup>28</sup>. Dans cet article, on peut lire :

jede revolutionäre strategie muss die abbildung der realität in frage stellen; es reicht nicht aus, die unterdrückung der frau im text des films zu diskutieren. die sprache des films, sein abbild der wirklichkeit, muss auch in frage gestellt werden, so dass zwischen filmtext und ideologie ein bruch bewirkt wird.<sup>29</sup>

Johnston se place ici du point de vue du cinéma hollywoodien et souligne que celui-ci peut aussi, en son sein et avec les moyens qui sont les siens, parvenir à une critique de la construction patriarcale du monde par le biais d'une utilisation subversive des signes<sup>30</sup>. À plusieurs reprises dans son article, Johnston suggère qu'on pourrait se livrer au même type d'analyse pour le cinéma d'auteur européen. *redupers* relève clairement de cette dernière catégorie. Sander y met en scène un monde de signes et invite à une lecture subversive de la construction capitaliste et patriarcale du monde qui sous-tend aussi ce type de cinéma.

---

<sup>27</sup> Sander, « Schwert », p. 20.

<sup>28</sup> Claire Johnston, « frauenfilm als gegenfilm », in *frauen und film* 11, 1977, p. 10-18. Il s'agit de la traduction allemande du texte paru sous le titre « Women's Cinema As Counter Cinema », in Claire Johnston (Ed.), *Notes On Women's Cinema*, London, 1973. Je cite d'après la réédition allemande de *frauen und film*. Ce numéro, dirigé par Gertrud Koch, était consacré aux théories féministes du cinéma.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>30</sup> Cela implique bien sûr que la spectatrice ait conscience d'avoir en face de soi un système de signes codifiés.

*redupers* est un film complexe et il n'est pas possible dans le cadre de cet article d'en aborder tous les aspects même en se limitant à la seule façon dont le film fait émerger un sujet féminin. Il me semble que l'on peut déceler, par le biais des multiples mises en abyme et procédés de distanciation, une virtuose imbrication des mondes diégétique et profilmique :

- Le récit, l'histoire et la situation d'Edda, est une mise en abyme de la situation de la réalisatrice.
- Au sein du récit, on constate à plusieurs reprises le redoublement de l'image cinématographique (médium de la réalisatrice) par l'image photographique (médium du personnage principal).
- La narration extra-diégétique (voix de la réalisatrice) commente l'action et les faits et gestes de la protagoniste interprétée par la réalisatrice.

L'action du film est par ailleurs indissociablement liée à la ville de Berlin, en particulier Berlin-Ouest, à une époque précisément déterminée en ouverture : « Berlin, mars 1977 »<sup>31</sup>. La première partie du récit est scandée par des travellings dans les rues de Berlin, ce qui confirme le lien intrinsèque qui existe entre la ville de Berlin et l'histoire narrée. Or, cette histoire est celle d'une mère de famille qui élève seule sa fille et qui tente à la fois de subvenir à ses besoins en tant que photographe de presse et de se réaliser comme artiste photographe. Après le travelling d'ouverture où la caméra montée sur un véhicule longe les rues de Berlin-Ouest et où la bande son reflète la situation géopolitique de la ville à travers les stations radio que l'on y capte (américaine, ouest-allemande, est-allemande et française), la première séquence introduit le personnage principal, Edda Chiemnyjewsky, en insistant sur la liminalité, à la fois au sens psychologique et au sens anthropologique du terme. On voit en effet Edda sur le seuil de son appartement tandis que le facteur lui remet une lettre des États-Unis dont l'acheminement a été difficile en raison de la situation géographique particulière de la ville de Berlin-Ouest. Une mention est apposée sur l'enveloppe :

« Cher facteur. Berlin dispose d'un statut international particulier et ne se situe ni à l'est ni à l'ouest. Néanmoins, j'espère que vous pourrez trouver la ville. Je vous suggère de demander à la Maison Blanche où elle se situe exactement. »

Et Edda de s'exclamer : « Et bien voyons ! Peut-être n'existons-nous pas !! ». Or, toute cette scène se joue sur le pallier de l'appartement d'Edda. Elle porte un tablier, attribut par excellence de la femme au foyer, et est chez elle, ce qui l'ancre dans un espace domestique traditionnellement investi par les femmes. Mais en même temps, la protagoniste n'est pas tout à fait chez elle, elle se situe aussi à l'extérieur (le pallier). Dans un effet de symétrie, la scène suivante la montre dans l'entrée de l'appartement mais sur le départ, tentant de se défaire de l'emprise corporelle de sa fille pour aller travailler. Ce double espace liminal permet d'attribuer l'exclamation d'Edda vis-à-vis du facteur non plus seulement à la ville de Berlin, mais aussi à la situation des femmes mères travaillant : elles sont à peine visibles socialement car cantonnées à la marge de la société, à la fois en tant que mères et en tant que

---

<sup>31</sup> Cela pose notamment la question du statut du film qui reprend le principe d'imbrication susmentionné : documentaire ou fiction ?

professionnelles qui ne bénéficient pas de conditions favorables pour s'affirmer dans leur métier<sup>32</sup>, ce qui peut faire douter de leur existence.

Lors du troisième travelling à travers la ville, une narratrice explique en voix *off* (on reconnaît la voix de H. Sander qui n'est ici pas celle de la protagoniste mais celle d'une narratrice extra-diégétique) que le groupe de photographes femmes<sup>33</sup> auquel appartient Edda a remporté un concours lancé par la ville et intitulé : « Des photographes montrent leur ville ». Ce succès est immédiatement relativisé par deux remarques : d'une part le groupe a été choisi car cela permettait au Sénat de prouver qu'il prenait en considération les questions mises en avant par des femmes élues au Sénat qui ont insisté pour que le prix soit attribué à des artistes femmes, d'autre part, le budget présenté par les femmes était deux fois moins élevé que ce que demandaient les photographes hommes. La voix *off* a donc une double fonction : elle prend en charge la narration et elle fait preuve de distance réflexive par rapport aux éléments de cette narration. Ce faisant, elle participe d'une stratégie discursive de la voix féminine détachée du corps. Kaja Silverman a, dans son ouvrage *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*<sup>34</sup>, dégagé l'idée selon laquelle la voix détachée du corps humain, qui est le signe d'omniscience, d'une position d'autorité et de discursivité, est l'apanage de l'homme dans le cinéma classique hollywoodien tandis que la voix féminine restait systématiquement cantonnée au corps féminin et à l'image. A l'opposé de ce cinéma classique, on trouve le cinéma féministe d'avant-garde qui, lui, fait un usage intense de la voix féminine désincarnée mais délaisse la narration<sup>35</sup>. Sander, au contraire, a recours à la voix *off* au sein d'un cinéma narratif. Cette stratégie contribue à faire émerger le sujet féminin en s'attribuant la discursivité d'ordinaire réservée aux hommes<sup>36</sup>. Ainsi, la concomitance de la voix *off* et du travelling à travers les rues de Berlin-Ouest suggère un mouvement (le travelling) discursif pour faire advenir le sujet féminin. Toutefois, la structure du film met aussi en scène le découragement qui s'empare peu à peu du groupe : tandis que dans la première partie, le recours au travelling et au commentaire est récurrent (on en dénombre six dans les quarante-cinq premières minutes), il n'y en a plus aucun dans la deuxième partie qui, elle, est rythmée par des entretiens avec des hommes (un responsable des campagnes publicitaires de Berlin, un rédacteur du magazine *Stern* et un artiste photographe). Or, ces entretiens non seulement ne leur permettent pas d'avancer dans leur réflexion mais les coupent dans leur

---

<sup>32</sup> Durant tout le film, la question de la garde des enfants mais aussi de l'entraide entre mères revient de manière récurrente.

<sup>33</sup> On reconnaît le mode de travail collectif, caractéristique de l'équipe de rédaction de *frauen und film* et, plus généralement, du mouvement féministe en Allemagne de l'Ouest. Dans l'article consacré à la naissance de la revue, H. Sander écrit : « Wir diskutierten alle individuell geschriebenen Artikel kollektiv und trafen uns einmal in der Woche meist in meiner Wohnung. » Sander, in « Erlebnisbericht », p. 149. C'est exactement ce qu'elle met en scène dans *redupers* où les membres du groupe discutent collectivement des projets des unes et des dans l'appartement de l'une d'entre elles.

<sup>34</sup> Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, p. 163 sq.

<sup>35</sup> On notera que ce cinéma-là est présent dans *redupers* sous forme d'une incrustation de vignettes tirées de films de Vallie Export, Yvonne Rainer et Ursula Reuter-Christiansen.

<sup>36</sup> L'utilisation de la voix *off* chez Helke Sander fait beaucoup penser à celle de Kluge, notamment dans les deux films qu'il a tournés avec sa sœur, *Abschied von gestern* (1966) et *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* (1973). Ce dernier film a donné lieu à une discussion virulente dans *frauen und film*, accusant Kluge d'adopter une position d'autorité discursive complaisante : on reconnaît dans le narrateur masculin la voix même du réalisateur qui commente et intellectualise ce que son personnage féminin semble ne pas du tout comprendre. Voir marlies kallweit, helke sander, mädi kemper, « zu kluges <gelegenheitsarbeit einer sklavin> » in *frauen und film* 3, 1974, p. 12-25.

élan parce que les hommes, soit ne prennent pas position, soit ne leur témoignent que du mépris, soit enfin ne s'intéressent à elles que parce qu'ils espèrent une relation sexuelle<sup>37</sup>. De fait, on relève dans l'économie d'ensemble du film une opposition entre les mouvements (au sens de déplacement) autonomes des femmes photographes élaborant leur projet d'une part et les mouvements hétéronomes dictés entre autres par le sentiment qu'elles ont de ne pas répondre aux attentes des institutions. A l'issue d'une longue discussion à ce sujet, la voix *off* conclut : « Le groupe poursuit encore un bon moment ses discussions jusqu'à la perplexité »<sup>38</sup>.

Parmi les mouvements autonomes, on compte la séquence dans laquelle le groupe déplace un immense tirage d'une photo pour le positionner à différents endroits de la ville avec pour objectif d'interpeller les passants, de leur faire voir la ville telle qu'ils ne la voient plus, j'y reviendrai dans le point suivant. Il s'agit là bien sûr d'un processus de distanciation brechtienne<sup>39</sup> mais il me semble intéressant de relever l'investissement du corps qu'implique cette action et qui caractérise la façon dont les femmes appréhendent leur projet<sup>40</sup>. Or, cette méthode s'oppose clairement à une appréhension masculine ainsi que le suggère le commentaire en *off*.

Drei aus der Gruppe richten das ausgesuchte Testfoto so her, dass man es draußen handhaben kann. Die Arbeit dauert länger als geplant. Dazu kommt, dass sich ein Freund der drei darüber mokierte, dass die Frauen wirklich das große Foto eigenhändig durch die Stadt tragen wollen, anstatt sich zu Hause hinzusetzen und durch Überlegung den Sinn oder Unsinn einer Gegenüberstellung mit einer anderen Umgebung zu erfassen.

Mais le principe des mouvements autonomes/ hétéronomes se retrouve aussi dans les commandes d'Edda. Dans ce cadre, on la voit circuler dans la ville, photographier et documenter la dernière locomotive à vapeur reliant Berlin à Hambourg, une manifestation du Comité « Allemagne indivisible » ou encore une fête pour les séniors de la ville. Tous ces mouvements hétéronomes sont l'occasion de commentaires qui insistent – en mettant en regard ce qu'elle gagne par photo, le temps investi par commande et les dépenses incompressibles – sur le fait que les commandes ne permettent pas à Edda de vivre décemment<sup>41</sup>. On note par ailleurs que l'implication du corps ne se limite pas toujours aux mouvements autonomes. On la retrouve dans la manière dont Edda traite les sujets pour lesquels elle a des commandes : Dans la fête organisée par la ville en l'honneur des séniors, elle doit livrer trois photos. Mais la narratrice souligne le besoin qu'éprouve Edda de s'investir dans la vie de ceux qu'elle photographie. C'est pourquoi on la voit d'abord danser puis

---

<sup>37</sup> Edda, dans l'avant-dernière séquence, est victime d'une tentative de viol par un collègue photographe avec qui elle a passé la soirée dans l'espoir de trouver conseil sur la stratégie à suivre.

<sup>38</sup> « Die Gruppe diskutierte sich noch längere Zeit in Ratlosigkeit ».

<sup>39</sup> Il faudrait plutôt parler d'une tentative de distanciation puisque la voix *off* commente : « Der erste Schock: fällt das Foto als etwas Außergewöhnliches unter all der Werbung überhaupt auf? »

<sup>40</sup> Dans un court-métrage appartenant à une série intitulée *Aus den Berichten der Wach- und Patrouillendienste*, Sander insistera de manière beaucoup plus radicale sur l'implication du corps dans les actions des femmes. Ce film montre le désespoir d'une mère de famille qui, ne trouvant pas de logement décent pour elle et ses deux enfants en bas âge, décide de monter sur une grue avec ses enfants. Elle menace, à travers des tracts dont elle se déleste lors de son ascension, de se jeter du sommet de la grue si on ne lui octroie pas un logement le soir même. Le film parvient à créer une remarquable tension par cette implication du corps de la mère dans ce combat et semble illustrer une phrase que Sander prononcera plus tard en 2005 dans le documentaire sur les mouvements féministes : « Die bahnbrechenden Veränderungen laufen über den Frauenkörper ».

<sup>41</sup> On retrouve ainsi, inséré dans la fiction les considérations de H. Sander dans ses articles.

discuter avec des dames âgées<sup>42</sup>. A l'inverse, dans le registre des mouvements autonomes, Edda se rend, sans commande, à la manifestation féministe contre les viols et la voix *off* de commenter :

Auf dieser Demonstration gegen Vergewaltigung fotografiert Edda auf eigenes Risiko. Sie hofft, dass eine Zeitung die Fotos kauft und veröffentlicht. Ihrer Meinung nach werden ihr viel zu wenig Bilder abgenommen von Dingen, die die Leute wirklich bewegen. Immerhin gehen hier über 6000 Frauen.

On reconnaît ici les arguments de Sander tels qu'on peut les lire dans ses articles : les sujets de "femmes" ne retiennent pas l'attention des médias car ceux-ci estiment que le public ne s'y intéresse pas. Ce désintérêt fait ainsi disparaître de la sphère publique à la fois les 6000 femmes qui manifestent et la raison pour laquelle elles le font, à savoir les violences faites aux femmes. Ainsi, l'implication du corps qui permet aux femmes d'investir l'espace public est réduite à néant en raison de l'absence d'écho de leurs actions dans les médias.

J'aimerais enfin revenir à la question de la lecture subversive soulevée par Johnston. La position d' Edda dans le groupe de photographes est particulière : Elle est marginale car elle ne prend pas vraiment part aux discussions quant à la légitimité de leurs projets et semble en cela avoir acquis une plus grande autonomie que ses consœurs. Elle occupe en revanche une place centrale eu égard aux projets puisque seuls les siens sont présentés et développés au cours du film. Edda indique avoir 3 accents dans les séries photographiques qu'elle propose :

- Les similitudes entre Berlin-Ouest et Berlin-Est
- Les " trous dans le mur" qui favorisent le passage (des regards, des sons, de l'énergie...)
- Les inscriptions dans la ville.

C'est ce dernier aspect qui retiendra mon attention. D'une manière générale on pourra dire que l'art, que ce soit la photographie dans la diégèse ou le cinéma au niveau profilmique, est un moyen de créer une sphère publique oppositionnelle en confrontant les discours officiels à d'autres lectures de la réalité. Les photographies, d'une part, et le film, d'autre part, insistent sur les inscriptions non officielles. Le mur, dont un personnage dit qu'il ressemble de plus en plus, au fil de son évolution (il est de plus en plus haut et de plus en plus blanc), à un journal mural, fait penser dans le film à un écran de cinéma, une surface de projection. Les projets d'Edda tentent d'interpeller les passants sur la manière dont le capitalisme envahit les consciences. Le principe est de confronter une photo montrant le mur de Berlin à des endroits de la ville beaucoup plus banals : palissades tapissées d'images publicitaires, enceinte d'un bâtiment<sup>43</sup>, mur sur lequel figure une inscription SHELL ou encore la station d'écoute américaine juchée sur la montagne de gravats Teufelsberg. Sur la photo d'Edda, une voiture est garée devant le mur qui obstrue le passage. Sur ce dernier, on peut lire « Aucune information à la police »<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Cette séquence, comme de nombreuses autres, insiste par ailleurs sur le fait que la parole est monopolisée par les hommes dans une manifestation où le public est composé à 95% de femmes.

<sup>43</sup> Il pourrait s'agir d'une caserne d'une des armées d'occupation ou d'une prison.

<sup>44</sup> L'inscription « Keine Hinweise an die Polizei » fait référence aux membres de la RAF qui vivaient dans la clandestinité. L'injonction invite les citoyens à ne pas les dénoncer.

Le mur, la voiture et l'inscription, en fonction de l'endroit avec lequel la photo fait écho, acquièrent une signification nouvelle et contestent l'évidence d'un monde occidental capitaliste (et patriarcal) en ce que la confrontation fait émerger des questions qui tournent autour de l'enfermement qui peut-être physique ou idéologique. Ce faisant, le passant peut d'une part prendre conscience du formatage consumériste auquel il est sans cesse exposé et se voit d'autre part confronté à une interprétation des réalités politiques contemporaines qui tranche avec les discours officiels. On retrouve, conformément aux principes énoncés plus haut, un procédé similaire au niveau de l'énonciation filmique. Lors d'un travelling, on peut lire sur un pignon de maison : « Exécution de Holger Meins. Mort aux meurtriers »<sup>45</sup> et juste au-dessus « Surface publicitaire à louer ».

On pourrait s'interroger sur le lien de ce qui précède avec le féminisme. C'est que H. Sander cherche, par les moyens du cinéma, à éduquer le regard des spectatrices sans toutefois avoir recours à des procédés par trop didactiques. Dans *redupers*, elle met en évidence l'omniprésence des discours qui sont autant de signes qu'il convient de décoder si l'on veut échapper à une interprétation imposée et uniforme du monde, cette dernière étant nécessairement, à Berlin-Ouest, capitaliste, pro-occidentale et patriarcale<sup>46</sup>. Pour autant, Sander ne tombe pas non plus dans une idéalisation de l'est. De part et d'autre du mur, elle cherche à faire émerger les discours, quels qu'ils soient (politiques, machistes...) et surtout à les rendre visibles. Ce faisant, elle invite les spectatrices à redevenir maîtresses de leur regard, à interroger ce qui est présenté comme allant de soi et à affirmer leur propre vision comme une lecture légitime.

## Conclusion

L'analyse de *Der subjektive Faktor* et de *redupers*<sup>47</sup>, a permis de montrer à quel point, chez Sander, la création cinématographique et l'engagement politique trouvent leur source dans un vécu personnel ancré dans une époque, celui d'être femme et mère célibataire dans les années soixante. Que la maternité soit au centre de ses préoccupations, fait d'elle un personnage à part dans le paysage cinématographique allemand et dans la constellation d'un cinéma féministe germanophone. En proposant, à partir de son vécu, une réflexion à la fois théorique et esthétique, elle revisite le rôle traditionnel de la femme déterminée par la biologie pour faire advenir, à partir de cette position réifiée, un sujet politique. En 2005, la réalisatrice est revenue sur le second mouvement féministe à travers un diptyque documentaire. Le premier film met en présence plusieurs femmes appartenant à différentes générations, dont H. Sander qui apparaît dans un quadruple rôle : elle est à la fois discutante, actrice incontournable du mouvement, réalisatrice activiste dans les années soixante et réalisatrice du documentaire *Mitten im Malestream. Richtungstreits in der neuen*

---

<sup>45</sup> « Justizmord an Holger Meins. Tod den Mördern », « Diese Reklamefläche zu vermieten ».

<sup>46</sup> Le plan qui montre en tout petit Edda et ses consœurs au pied du Teufelsberg que surplombe la station d'écoute américaine renforce l'aspect phallique de cette dernière conjuguant ainsi capitalisme et système patriarcal. Ce faisant, il insiste sur la domination des femmes. Ironiquement, le commentaire indique qu'Edda n'a pas le bon objectif sur elle et la caméra de Sander redouble le grand angle inapproprié anéantissant ainsi les efforts des femmes.

<sup>47</sup> L'absence totale de réception de cette œuvre dans le paysage universitaire français justifie de s'intéresser en premier lieu à ces deux longs métrages emblématiques qui permettent de surcroît de mettre en évidence l'originalité des positions et des réalisations de H. Sander.

*Frauenbewegung*. Le second, intitulé *Hannelore Mabry – Ein Porträt*, est un hommage à l'initiatrice du *Frauenforum München*. Ce sont, à ce jour, les deux derniers films de Helke Sander. Ils témoignent d'une lecture spiralaire des questions récurrentes posées par Sander tout au long de son parcours. En optant pour le documentaire, elle fait archive et pallie un manque dans la mémoire de cette époque où le féminisme est souvent réduit à deux objets : une salopette mauve et un numéro de la revue *Emma* créée par Alice Schwarzer<sup>48</sup>. Cette simplification grotesque ne saurait plaire à H. Sander habituée à envisager les questions dans toute leur complexité. On retrouve en particulier au cœur de ces deux films l'idée que la femme est discriminée parce qu'elle est mère avant de l'être parce qu'elle est femme. Or, les deux films ont ce point commun de se réclamer de l'héritage de Hannelore Mabry, une libre penseuse, indépendante et radicale qui ne cessa, avec force provocation, d'attaquer l'ordre social patriarcal tout en intégrant les hommes dans son combat féministe, ce qui lui valut une opposition véhémente d'autres mouvements féministes. On ne peut s'empêcher par endroits, en particulier dans le film hommage, d'avoir le sentiment que Sander ramène trop systématiquement les actions et prises de parole de Mabry à la question de la mère<sup>49</sup>. Néanmoins, ces deux films constituent aujourd'hui une base non négligeable pour qui s'intéresse aux mouvements féministes des années 70 et 80 en RFA. Avec eux, Sander apporte une dernière pierre à un édifice qu'elle a érigé tout au long de sa carrière : depuis sa position de citoyenne, elle est passée à celle d'activiste pour impulser un mouvement de fond dans la société ouest-allemande (celui des *Kinderläden*) puis a grandement contribué à l'avènement d'un cinéma féministe de gauche en élaborant une forme cinématographique esthétiquement à la hauteur des enjeux politiques. Enfin, dans sa dernière phase, Sander s'est attachée à élaborer une archive audiovisuelle qui rende compte de la complexité des positions. Face à l'actualité renouvelée de la question féministe à travers des débats récents, l'œuvre de Helke Sander mériterait d'être enfin découverte en France.

---

<sup>48</sup> C'est ce qu'en a retenu la *Haus der Geschichte* ainsi que le montre Sander dans une séquence de son film.

<sup>49</sup> Celle-ci est évidemment présente. Mabry s'exclamait dans un débat : « Der Feminismus ist die theoretische und die praktische Lösung der Frauenfrage. Und die Frauenfrage ist für uns vom Frauenforum die Kinderfrage. Von dieser Sicht hergesehen, versucht der Feminismus zu erarbeiten, warum man in dieser Gesellschaft kein Kind kriegen kann, ohne als Frau diskriminiert zu werden. »