



HAL
open science

Kati, Marion, Monika et les autres Représentations de femmes au travail sur les écrans allemands à l'Est et à l'Ouest

Catherine Teissier

► **To cite this version:**

Catherine Teissier. Kati, Marion, Monika et les autres Représentations de femmes au travail sur les écrans allemands à l'Est et à l'Ouest. Manuela Spinelli; Carlo Baghetti. Représentations artistiques du travail des femmes. Entre persistance et changement, Presses Universitaires de Provence, 2023, 9791032004852. hal-04408950

HAL Id: hal-04408950

<https://amu.hal.science/hal-04408950>

Submitted on 22 Jan 2024

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.

Copyright

Kati, Marion, Monika et les autres

Représentations de femmes au travail sur les écrans allemands à l'Est et à l'Ouest

Catherine Teissier

Aix Marseille Université, ECHANGES, Aix-en-Provence, France

41

Trente ans après la chute du Mur et la réunification allemande, des études récentes prouvent la persistance de modèles sociaux différents à l'Est et à l'Ouest, notamment en ce qui concerne la place que les femmes attribuent au travail dans leur vie¹. Élevées par des mères qui ont travaillé, à plein temps, pour la majorité d'entre elles, les jeunes femmes vivant aujourd'hui dans les nouveaux *Länder* continuent à considérer ce modèle comme le plus enviable. À l'Ouest, la situation est beaucoup plus contrastée, résultat entre autres de vifs débats menés dès la fin des années soixante sur les modes de travail féminins préférables.

Considérant l'importance qu'ont les représentations audiovisuelles pour la formation de modèles de vie dans lesquels il est possible de se projeter, mais analysant également ces productions esthétiques comme des reflets de débats se développant dans une société donnée, nous proposons dans cette contribution de comparer deux productions marquantes du tournant des années soixante et soixante-dix du siècle dernier. Quel modèle de femme au travail les personnages de Kati dans *La Trace des pierres* (Frank Beyer, 1966²), de Marion et de Monika dans *Huit heures ne font pas un jour* (Rainer Werner

1 Hildegard Maria Nickel et Martin Kopplin, *Ostfrauen. Mythos und Wirklichkeit. Wissenschaftliche Kommentierung der Daten des ALLBUS 2018*, Berlin, Hoferichter & Jacobs, 2019, <<https://www.mdr.de/zeitreise/schwerpunkte/ostfrauen-132.html>>, consulté le 7 décembre 2020.

2 Titre original : *Spur der Steine*, réalisation : Frank Beyer, film de 134 min, noir et blanc, DEFA-Studio für Spielfilme, RDA, 1966. Avec Manfred Krug (Hannes Balla), Krystyna Stypulkowska (Kati Klee), Eberhard Esche (Werner Horrath). Première le 15 juin 1966. Titre français : *La Trace des pierres*.

Fassbinder, 1972³) proposent-elles à l'Est et à l'Ouest ? En quoi la représentation donnée ici du travail féminin et des difficultés rencontrées pour concilier vie de famille, vie professionnelle et investissement politique reflète-t-elle l'état du débat dans les deux sociétés allemandes de l'époque ? En utilisant les méthodes des études culturelles, il ne s'agira pas ici de se livrer à une analyse esthétique, mais de considérer les deux œuvres comme des sources d'informations documentant le sous-texte sociologique d'une époque.

Soulignons d'emblée que les deux œuvres sont de natures très différentes. Si l'on peut toutefois les rapprocher, c'est tout d'abord par leur qualité artistique, reconnue à l'époque comme aujourd'hui⁴, par le retentissement que chacune d'entre elles reçut dans son propre cercle de réception⁵, et par la place qu'elles accordent à la représentation du travail, ainsi qu'aux personnages féminins – au travail et ailleurs⁶.

Huit heures ne font pas un jour est une série télévisée de cinq épisodes, commandée à Rainer Werner Fassbinder par la chaîne WDR, l'une des neuf chaînes de radio et télévision régionales de la télévision publique ouest-allemande. La genèse même de la série est légendaire, puisqu'elle résulte d'une promenade de travail de trois chargés de programmes, Günter Rohrbach, Gunther Witte et Peter Märthesheimer (producteur de *Huit jours* puis scénariste de la plupart des films de Fassbinder). Le résultat de ces réflexions furent deux séries : une série policière, *Tatort*, et une série familiale, genre très populaire à l'époque, mais qui pour la première fois dans l'histoire de la télévision allemande se déroulerait dans un milieu ouvrier. Peter Märthesheimer, sociologue de formation, approche Fassbinder, lequel accepte ce projet, qui rencontre ses propres préoccupations, à la fois artistiques et politiques⁷.

La série est tournée à Cologne et dans une usine de Mönchengladbach d'avril à août 1972 et diffusée d'octobre 1972 à mars 1973, le dimanche soir à une heure de grande écoute. Ce fut un très grand succès, même si la critique fut partagée.

3 Titre original : *Acht Stunden sind kein Tag*, réalisation et scénario : Rainer Werner Fassbinder, série télévisée de 5 épisodes, 16 mm, couleurs, 102 min (Ép. 1), 100 min (Ép. 2), 93 min (Ép. 3), 90 min (Ép. 4), 90 min (Ép. 5), Westdeutscher Rundfunk, RFA, 1972-1973. Avec Gottfried John (Jochen), Hanna Schygulla (Marion), Luise Ullrich (Grand-mère), Werner Finck (Gregor), Anita Bucher (Käthe), Renate Roland (Monika), Kurt Raab (Harald), Irm Hermann (Irmagard Erbkönig). Titre français : *Huit heures ne font pas un jour*. Par la suite : *Huit heures*.

4 Nick Pinkerton, « "It Was Supposed to Be More Pessimistic" », *Sight and Sound* 27, n° 5, 5 mai 2017, p. 32-33 ; Joshua Feinstein, « Constructing the Mythic Present in the East German Cinema: Frank Beyer's "Spur der Steine" and the 11th Plenum of 1965 », *Central European History* 32, n° 2, 1^{er} janvier 1999, p. 203-220.

5 Martin Wiebel, « "Les prolos fardés" de Fassbinder dans l'émission Glashaus. Souvenirs de *Huit heures ne font pas un jour*, de Rainer Werner Fassbinder, et de l'émission *Glashaus – TV intern*, sur la WDR », in Livret d'accompagnement de l'édition Blueray, janvier 2017, p. 23. Voir également : Martin Wiebel, « Streit um Fassbinders "geschminkte Proleten" », *Der Tagesspiegel*, 30 mars 2017 <<https://www.tagesspiegel.de/kultur/fassbinders-acht-stunden-sind-kein-tag-streit-um-fassbinders-geschminkte-proleten/19593868.html#>>, consulté le 25 février 2020.

6 Thomas Elsaesser, *Fassbinder's Germany. History, Identity, Subject*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, p. 278.

7 Voir Jochen Kürten, « Kultserie von Fassbinder: "Acht Stunden sind kein Tag" », *DW*, 3 mars 2017, <<https://www.dw.com/de/kultserie-von-fassbinder-acht-stunden-sind-kein-tag/a-37794029>>, consulté le 25 février 2020.

Le taux d'audience a été d'environ soixante pour cent pour tous les épisodes, vingt-cinq millions de téléspectateurs virent le premier épisode en Allemagne de l'Ouest, sans compter les téléspectateurs de l'Est qui avaient accès dans certaines régions aux chaînes occidentales et qui les regardaient en cachette des autorités.

Les cinq épisodes, chacun d'une durée correspondant à un long métrage, mettent en scène une famille ouvrière aux prises avec les soucis de la vie quotidienne. Mais ce qui fait la force et l'originalité de la série est que Fassbinder s'attache à mettre en scène l'imbrication du travail et de la vie personnelle des personnages, comme le souligne déjà le titre, *Huit heures ne font pas un jour* (devenue depuis une expression consacrée) ainsi que la force de changement présente dans le collectif de travail. C'est ce fort potentiel utopique qui a notamment gêné la critique. Dans le texte de Fassbinder qui accompagne le premier épisode, cet aspect est revendiqué :

Marion, grand-mère, Gregor et les autres sont différents des travailleurs tels que nous les imaginons ou tels qu'on nous les montre à la télévision [...] car ils ne sont pas brisés⁸.

Huit heures se déroule à Cologne. Les personnages principaux sont Jochen Epp (Gottfried John), ouvrier dans une grande usine, et Marion (Hanna Schygulla), employée au service des petites annonces du quotidien *Kölner Stadt-Anzeiger*. Ils se rencontrent lors du premier épisode, et se marient lors du quatrième. Une quinzaine de personnages gravitent autour du couple formé par Marion et Jochen. De fait, la profusion des personnages est impressionnante. Les titres des cinq épisodes indiquent sur quel couple de personnages l'accent est davantage mis : « Jochen et Marion », « Grand-mère et Gregor », « Franz et Ernst », « Harald et Monika », « Irmgard et Rolf » mais comme toute bonne série, tous les personnages sont présents dans tous les épisodes.

Des personnages féminins porteurs de la charge utopique

Le propos de la série étant notamment, selon Fassbinder lui-même, de montrer au public visé, c'est-à-dire les ouvriers, qui forment encore dans l'Allemagne de l'Ouest du début des années soixante-dix la moitié de la population active, « comment on peut, en tant qu'ouvrier, se défendre contre certains mécanismes en place sur son lieu de travail⁹ », les scènes qui se passent dans l'usine et qui mettent en scène l'équipe d'ouvriers autour de Jochen occupent une place prépondérante dans la dynamique du récit, et ces scènes sont exclusivement masculines. Le milieu de l'usine est montré comme un milieu d'hommes, sans même une figure de secrétaire auprès du directeur, le docteur Bertram. Cela n'empêche pas les personnages féminins de prendre une place fondamentale, y compris sur la question qui occupe Fassbinder des leviers d'émancipation que les ouvriers peuvent mettre en œuvre dans l'usine.

8 R. W. Fassbinder, brochure du département télévision et cinéma de la WDR, n° 5, juillet-décembre 1972, p. 88-89.

9 R. W. Fassbinder, cité par Jochen Kürten, « Kultserie von Fassbinder: "Acht Stunden sind kein Tag" », art. cit.

Le personnage de Marion porte particulièrement la force émancipatrice. Elle est présentée comme une jeune femme « moderne ». Elle travaille, a déjà un amant (qu'elle va quitter pour Jochen), est libre de ses mouvements, tout en ayant la responsabilité de son petit frère, Manni. Elle n'est pas ouvrière, mais employée de bureau, ce qui répond à l'image souhaitée (ou la plus acceptable) de la femme au travail dans la RFA des années soixante et soixante-dix. Dans la deuxième moitié des années soixante, les femmes représentent un tiers de la population active mais soixante-dix pour cent d'entre elles ont une activité mal rémunérée, seules cinquante pour cent d'entre elles exerce une activité pour laquelle elles ont acquis une qualification par une formation¹⁰. Si Marion, par son style de vie et sa façon d'être, est une jeune femme tout droit issue du deuxième féminisme autour de 68, son activité professionnelle reste marquée par les représentations majoritaires de ce qui est souhaitable pour une femme dans les années cinquante et soixante : une activité de bureau. Toutefois, son personnage manifeste une nette sympathie pour la classe ouvrière, dans une des toutes premières scènes du premier épisode, où Marion décrit sa nouvelle connaissance à son amie et collègue Irmgard.

Cette dernière est ici la figure même de la petite-bourgeoise réactionnaire. À ses yeux, une liaison avec un ouvrier condamne Marion à avoir un mari qui boira sa paye et la battra. Nous sommes à la fin du premier épisode ; à l'usine, l'amélioration conçue et proposée par Jochen pour tenir les délais de production tout en conservant un rythme de travail acceptable a conduit à la suppression de la prime pour toute l'équipe. Jochen se retrouve de ce fait isolé. Marion en revanche loue auprès d'Irmgard l'intelligence de son ami, qui a su proposer une innovation et qui, selon elle « finira sûrement contremaître, au moins ». La dispute qui s'ensuit entre les deux personnages féminins est l'occasion pour Fassbinder de représenter le mépris de classe de la petite-bourgeoise envers l'ouvrier, mais aussi d'interroger le statut du travail, qui même non manuel est lui aussi aliéné.

Marion portera tout au long de la série cette interrogation sur le statut du travail, évoquant même son rêve d'un travail émancipateur. Liée au travail libéré, c'est également la question du bonheur, discret *leitmotiv* de la série, qui l'anime. Enfin, et ce n'est pas la moindre des fonctions du personnage, c'est Marion qui, dans de longs dialogues avec Jochen et d'autres protagonistes, soulève les problèmes (de l'injustice de la suppression de la prime, jusqu'à la question fondamentale de la valeur ajoutée et de l'impossible accumulation du capital pour l'ouvrier) mais propose aussi les solutions, ou du moins suscite chez ses interlocuteurs le désir d'en trouver par soi-même, en s'organisant, en se solidarisant, pour peser face à la hiérarchie de l'usine.

Le personnage de Marion ne représente donc pas seulement une femme libre de son corps comme de ses sentiments, et indépendante financièrement, correspondant ainsi à une certaine image de la femme ouest-allemande de l'époque, mais elle est l'une des principales porte-paroles des idées de

10 Claudia Menne, « Die wichtigsten Stationen der Gleichberechtigung – IV. Teil – von den 68ern bis zur Wiedervereinigung », *Frauen im Deutschen Gewerkschaftsbund*, <<https://frauen.dgb.de/++co++1cf24e90-5ffb-11e2-83b3-00188b4dc422>>, consulté le 7 décembre 2020.

Fassbinder qui cherche à démontrer à la classe ouvrière sa propre force pour inventer non seulement un travail moins aliéné, mais un horizon qu'elle imaginerait elle-même : une vie heureuse et libre.

Tout comme la situation des ouvriers, celle des femmes dans leur spécificité est traitée d'une part avec réalisme, mais aussi en montrant le potentiel libérateur de l'action solidaire et de l'initiative¹¹. Ainsi, la phrase « il faut prendre l'initiative » est le refrain de Oma, la grand-mère de Jochen, un autre personnage féminin haut en couleurs et porteur d'espoir. Grand-mère a identifié l'un des problèmes de taille de l'époque : sans système de garde d'enfants, non seulement les enfants sont dans la rue, exposés à ses dangers, mais les femmes ne peuvent pas travailler. Le personnage de Monika représente tout ce que cette situation a d'intenable. Monika, la sœur de Jochen, est mariée à Harald, autoritaire et réactionnaire. Il refuse que sa femme travaille¹², mais sans possibilité de faire garder leur fille, Monika ne peut même pas se mettre à en chercher, restant ainsi condamnée à la dépendance envers son mari. Grâce à la solidarité et à l'amitié de Marion, qui va lui permettre de reprendre confiance en elle, et à l'action résolue de Grand-mère, Monika va retrouver le chemin de l'autonomie, même si l'évolution du personnage reste pour finir incertaine. C'est Grand-mère qui, avec l'aide de Gregor mais aussi en réunissant un collectif de femmes, réussit à occuper une bibliothèque municipale désaffectée et à en faire un jardin d'enfant autogéré, apportant à la fois une solution pratique et une fois de plus la démonstration que l'action collective mène à l'émancipation de tous/toutes.

La représentation de la femme dans *Huit heures* répond aux deux exigences du réalisateur de la série : le réalisme et l'utopie. Le réalisme, quand Fassbinder dépeint avec le personnage de Monika les problèmes auxquels sont confrontées les femmes du début des années soixante-dix en Allemagne de l'Ouest. Dans le même temps, si l'on met celui de Jochen à part, les personnages sur lesquels reposent la charge utopique, et qui sont également porteurs de la dynamique du récit, sont les personnages féminins de Grand-mère et de Marion. Deux femmes qui refusent de courber l'échine, et trouvent avec bonne humeur et impertinence comment changer les choses, que ce soit en créant une structure de garde d'enfants, en encourageant une femme battue et malheureuse à prendre son envol, ou en démontrant que les ouvriers sont légitimes lorsqu'ils réclament leur dû.

Une femme dans un monde d'hommes : l'ingénieure Kati Klee et le chantier du progrès

La seconde œuvre qu'il s'agit maintenant d'examiner s'attache à la réalité vécue de l'autre côté du Rideau de fer, en RDA. Le scénariste et producteur

11 Sur l'importante question du réalisme et de la construction de l'image du réel au cinéma voir par exemple Élise Domenach, « Le médium cinématographique, ses possibilités esthétiques », in *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, Paris, PUF, 2011, p. 79-116.

12 En RFA, les femmes mariées ont dû attendre 1977 pour pouvoir se passer de cette autorisation.

Manfred Wiebel se demandait, à propos de la série de Fassbinder, si « le cinéma était capable d’influer sur la réalité de la production, sur le quotidien des travailleurs¹³ ». Cette question, qui préoccupe également Frank Beyer, se pose toutefois de manière totalement différente dans la RDA du milieu des années soixante. La conception du rôle de l’art en général, de la littérature et du cinéma en particulier, en RDA et dans les pays socialistes, est justement que l’art *doit* avoir un effet sur la réalité sociale. Cette exigence envers les productions culturelles, qui doivent être au service de la transformation de la société vers l’achèvement du socialisme, est toujours en cours dans les années 60.

Et c’est d’ailleurs l’ambition de Frank Beyer, lorsqu’il se saisit du roman à succès de Erik Neutsch, paru en 1964¹⁴, pour le porter à l’écran : montrer la réalité pour aider à la modifier, notamment la réalité des relations humaines au travail, dans un contexte socialiste. Or, dans *La Trace des pierres*, c’est par le personnage féminin, l’ingénieure Kati Klee, et à travers les relations qui vont se tisser entre elle et les autres personnages, tous masculins, du film, que les problèmes vont être mis au jour.

Le film relate la construction d’un grand combinat d’industrie chimique à Schkona, lieu fictif situé dans le triangle industriel de la RDA. Il s’agit de l’une des plus célèbres productions de la DEFA¹⁵ d’un de ses réalisateurs, Frank Beyer (1932-2006) lui-même parmi les plus reconnus jusqu’à aujourd’hui. Le film est également resté dans les mémoires en raison des conditions de sa sortie, ou plutôt de sa disparition. Après un succès incontestable lors du festival ouvrier de Potsdam en 1966, la première à Berlin a lieu dans des conditions très particulières. Des individus sont envoyés par le Parti, partout dans le pays, pour interrompre la projection par des sifflets et des invectives. Après quelques jours de représentations, le film est retiré et disparaît des salles pendant vingt-trois ans¹⁶. Il ne ressortira qu’en octobre/novembre 1989, où il sera redécouvert et discuté en proportion de sa valeur artistique, et politique. Bien que *La Trace des pierres* ait pu sortir après la fameuse séance plénière du comité central du SED en décembre 1965, séance qui reçut *a posteriori* le qualificatif de « plénière de la coupe à blanc¹⁷ » et qui eut pour conséquence l’interdiction de la quasi-totalité de la production de la DEFA pour l’année 1965 (douze films), l’arrêt des projections après quelques jours, ainsi que le renvoi de F. Beyer de la DEFA, sont à mettre au compte de ce brutal tournant répressif de 1965, qui toucha d’ailleurs de près ou de loin toute la production artistique en RDA. On reproche au film de donner une image déformée de la réalité du socialisme en général,

13 Martin Wiebel, « “Les prolos fardés” de Fassbinder dans l’émission Glashaus », art. cit., p. 25.

14 Erik Neutsch, *Spur der Steine*, Halle, Mitteldeutscher Verlag, 1964, fut tiré à plus de cinq cent mille exemplaires durant l’existence de la RDA.

15 Deutsche Film-AG, Potsdam-Babelsberg 1946-1992, <<https://www.defa-stiftung.de/>>, consulté le 27 février 2020.

16 Malgré le boycott, la disparition de toute publicité, une seule critique, politique, dans l’organe du Parti *Neues Deutschland*, le film aura plus de huit mille spectateurs, ce qui, vu les circonstances, est un succès incontestable. Hans Helmut Prinzler, « Politischer Kino-Spuk in Ostberlin », *Die Zeit*, 29 juillet 1966, <<https://www.zeit.de/1966/31/politischer-kino-spuk-in-ostberlin>>, consulté le 20 février 2020.

17 Kahlschlag-Plenum.

notamment des relations entre les travailleurs, et de montrer le Parti sous un jour négatif¹⁸. Jugé « hostile à l'État et au Parti », le film disparaît, Frank Beyer est « banni » dans un théâtre de province, travaille ensuite pour la télévision et ne reviendra au cinéma qu'en 1974, avec *Jacob le menteur*¹⁹.

La *Trace des pierres* a été qualifié de « western ouvrier », et il joue en effet avec certaines caractéristiques du genre. Ainsi l'affiche du film qui montre la brigade : les sept charpentiers, dont le chef de brigade Hannes Balla (Manfred Krug), sur le modèle des *Sept Mercenaires* de John Sturges. Comme dans *Huit heures*, l'équipe de sept hommes forme l'élément principal utilisé pour représenter le travail et ses conflits. Sur le chantier, la brigade se fait remarquer par ses méthodes peu orthodoxes, mais elle est tolérée, parce qu'elle est efficace, alors que règnent par ailleurs le découragement et l'opportunisme, et que les problèmes et les retards s'accumulent. Suivant les codes du genre, l'équilibre de l'ensemble est perturbé par l'arrivée d'un (en réalité deux) éléments extérieurs²⁰, le nouveau et jeune secrétaire du Parti, Werner Horrath (Eberhard Esche), mais aussi par celle de Kati Klee, ingénieure envoyée pour seconder la direction du chantier qui, visiblement, est en difficulté. Horrath et Kati arrivent à faire bouger les choses et à intégrer la brigade de Balla, qui entraîne elle-même l'ensemble du chantier dans une spirale vertueuse. Les choses se gâtent lorsque Kati et Horrath, qui est marié, entament une liaison. Lorsqu'il s'avère que Kati est enceinte, la logique vertueuse se grippe.

Le cadre du récit est formé par une réunion de Parti, rassemblée pour exclure le secrétaire Werner Horrath. À intervalle régulier, le fil de l'intrigue est interrompu par l'intrusion de ce cadre, qui permet une relecture rétrospective des faits et leur commentaire par les personnages eux-mêmes. Il s'agit, dans le cadre, de manière très classique, de comprendre comment on en est arrivé là.

Quelle représentation de la femme au travail ?

Spur der Steine et la DEFA

Comme le rappelle le documentaire d'André Meier sur les femmes et la DEFA, cette dernière, qui avait pour mission de fournir « le modèle de la nouvelle société et de l'homme nouveau²¹ », homme entendu comme homme et femme, met en scène dès ses premières productions des femmes fortes, progressistes, qui font avancer idéologiquement leur partenaire. Par ailleurs, le film de Frank Beyer sort à un moment, les années soixante, où le régime lance une grande offensive idéologique, après la construction du Mur de Berlin en 1961, laquelle s'adresse en particulier aux femmes. C'est notamment l'activité professionnelle

18 Matthias Judt, dir., *DDR-Geschichte in Dokumenten*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 1998, voir en particulier p. 327-328.

19 Le seul film est-allemand à avoir jamais été nommé aux Oscars (1977).

20 Voir l'analyse de Claus Löser dans le livret d'accompagnement du coffret DVD *Parallelwelt: Film. Ein Einblick in die DEFA*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 2006, p. 23-24.

21 André Meier, *Petticoat und Planerfüllung. Frauen im DEFA-Film*, 45 min, MDR, 2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=wxyqPBG-ApA>>, consulté le 20 février 2020.

de ces dernières qu'il s'agit de soutenir, puisque la RDA, qui a perdu plus de 2,4 millions d'habitants depuis 1949, a besoin de leur force de travail²². Les films de la DEFA vont donc mettre en scène essentiellement des femmes au travail, et des conflits qui se déroulent dans le milieu professionnel. Kati Klee représente également un autre aspect que le régime souhaite promouvoir à l'écran et dans la littérature, à savoir le personnage du technicien, de l'ingénieur, qui prend la place de plus en plus souvent de l'ouvrier, dans le rôle du personnage principal porteur du modèle idéologique.

Kati Klee arrive dans un milieu exclusivement masculin, un immense chantier d'importance vitale pour la République, et les premières scènes la montrent d'abord aux prises avec les pratiques les plus machistes, à commencer par le directeur du chantier, qui lui indique dès son arrivée que sa place n'est pas ici. Quelques minutes plus tard, c'est physiquement que Balla s'en prend à elle, en la portant littéralement pour la propulser sur son engin de chantier [10:10-10:45]. Aux prises avec le sexisme ordinaire, les débuts de la jeune ingénieure sont laborieux, jusqu'à ce que Balla la prenne en amitié, et même un peu plus. Mais c'est de Werner Horrath, le secrétaire du Parti, que Kati tombe amoureuse.

Le film met en scène de façon là aussi convaincante l'imbrication des relations personnelles et professionnelles, qui impliquent les liens politiques, et l'impact de ces relations sur le développement du chantier. Au cœur de cette dynamique se trouve le personnage féminin et ses relations avec les deux principaux personnages masculins. Alors que tous s'opposent au passage à un travail en trois-huit, seule chance de faire avancer le chantier, c'est sous l'influence de Kati que Balla accepte finalement de soutenir ce bouleversement des habitudes. Le réalisateur construit l'influence positive que Kati exerce sur Balla en s'appuyant sur le discours progressiste qu'elle développe, sur sa manière intelligente de faire appel à la fierté professionnelle du charpentier et à son influence en tant que chef de brigade. Kati l'ingénieure et le secrétaire du Parti Horrath sont alliés dans l'objectif commun, la réussite du chantier, métonymie de la construction du socialisme.

À l'inverse, c'est lorsque la rumeur de la grossesse de Kati se répand que Balla et sa brigade basculent de nouveau dans la contestation et la violence. Le charpentier lance alors sa brigade dans la grève – un mode d'action absolument inacceptable dans un pays socialiste [1:35:20-1:37:20]. Balla est en effet scandalisé par le manque de courage d'Horrath, qui ne parvient ni à quitter sa femme, ni à assumer sa paternité. Or, Kati persiste à se taire et refuse de révéler le nom du père de son enfant. En tant que secrétaire du Parti, Horrath est en effet garant de la moralité du chantier. Si sa propre conduite immorale s'ébruite, non seulement l'ordre est menacé, mais l'autorité même du parti est minée. Le lien entre morale sexuelle et morale politique, l'exemplarité

22 Cette offensive commence par le communiqué du comité central du SED du 16 décembre 1961 « Die Frauen – der Frieden und der Sozialismus », et se poursuit par les mesures telles que : congé pour enfant malade allant jusqu'à quatre semaines, allongement du congé maternité et directive sur les crèches (1962), entrée en vigueur du code de la famille (1966), directive sur la formation technique des femmes et leur promotion aux postes d'encadrement (1966), jour de congé mensuel pour les mères en activité (1967). Anne Kaminsky, *Frauen in der DDR*, Berlin, Ch. Links Verlag, 2016, p. 287-289.

nécessaire du communiste et le danger représenté par la duplicité forme le soubassement du conflit final, au cœur duquel se retrouve Kati. Cette conception morale rigide s'étale dans la scène clé du film, la réunion de cellule dont l'objet est l'interrogatoire de Kati. Dans cette scène, insoutenable, sept hommes (et seulement deux femmes, dont l'une quitte finalement la pièce, scandalisée) vont pousser Kati dans ses retranchements pour lui faire enfin avouer qui est le père de son enfant.

Kati ne dira rien mais décidera du dénouement, en publiant dans le journal local un article dénonçant les problèmes sur le chantier qu'elle attribue à la direction (donc à Horrath) d'une part, en quittant ce dernier, d'autre part. Horrath avoue tout à la direction du Parti, ce qui déclenche la procédure visant à l'exclure.

Loin d'être une victime, le personnage de Kati a pour fonction de démasquer les faiblesses individuelles comme les manquements collectifs (de la direction du chantier et du parti), c'est également grâce à elle que les choses se transforment, tant par son influence sur Balla que par son article qui déclenche le dénouement. Par ailleurs, à aucun moment sa place au travail n'est remise en question, au contraire, y compris au retour de la maternité. L'évolution du personnage, la réalisation de son identité passent essentiellement par son activité professionnelle, la problématique politique y étant intimement liée. Mais Frank Beyer va au-delà de l'objectif fixé par le Parti et décrit plus haut dans le cadre de la politique de promotion des femmes dans l'art. Kati, femme forte, mais surtout individualité impossible à briser, reste maîtresse de ses choix personnels : à commencer par le choix de garder son enfant, le choix de garder le secret sur son père, malgré la pression massive à laquelle elle est soumise, le choix de mettre fin à la relation avec Horrath. C'est pourquoi les derniers mots du film lui appartiennent. Alors que la réunion de la cellule locale qui forme le cadre du récit a pris fin, sans qu'Horrath ne soit finalement exclu, le secrétaire du district se rend chez elle. Mais elle a quitté la ville et sa lettre d'adieu est lue en voix off tandis que défilent les dernières images du film, dernières vues sur le chantier de Schkona : « J'en ai assez de me prendre moi-même en pitié. Je veux commencer une nouvelle vie. »

La série de Fassbinder (1972-1973) comme le film de Beyer (1966) présentent chacun une image de la femme conforme à la fois à la réalité perçue et à l'espoir du réalisateur²³. Dans *Huit heures ne font pas un jour*, Marion représente la force émancipatrice et porte l'étincelle qui embrase Jochen et par lui, toute l'équipe des outilleurs de Cologne. Kati quant à elle est le révélateur de la faiblesse d'un communiste qui n'a pas le courage d'accorder sa morale personnelle à ses idéaux, mais qui refuse également que la vérité éclate parce qu'il estime lui-même être le meilleur au poste où il est. La jeune ingénieure est aussi celle qui, en jouant sur un individu, Balla la forte tête, réussit à remettre en branle une logique jusqu'ici à l'arrêt, celle de la construction commune de la société nouvelle.

23 Même s'il faut bien entendu prendre en compte qu'il s'agit avec *La Trace des pierres* de l'interprétation cinématographique d'un roman, c'est bien Frank Beyer qui choisit de se saisir de ce sujet, qu'il estimait donc important et conforme à ses propres préoccupations : comment être un communiste fidèle à l'idéal dans la réalité socialiste de la RDA du milieu des années soixante.

Catherine Teissier

Les deux films furent beaucoup discutés à leur sortie, comme nous l'avons vu. Les conséquences de ces débats ne furent pas comparables, avec une disparition pour vingt-trois ans pour *La Trace des pierres*, et pour *Huit heures ne font pas un jour*, « seulement » l'arrêt de la série, dont les trois épisodes suivants prévus ne furent finalement pas tournés après la fameuse émission télévisée de 1973. Retenons pourtant que si débats et conséquences il y eut, c'est sans aucun doute aussi parce que ces deux films mettaient le doigt sur des aspects sensibles de leur époque, et qu'ils montraient des individus libres – ou en tout cas prêts à lutter pour se libérer d'un destin. Parmi ces individus, les femmes ont joué les premiers rôles.

Catherine Teissier
Kati, Marion, Monika et les autres
Représentations de femmes au travail sur les écrans allemands
à l'Est et à l'Ouest

- Acht Stunden sind kein Tag*, Réal. Rainer Werner Fassbinder. Scénario de Rainer Werner Fassbinder. Avec Gottfried John (Jochen), Hanna Schygulla (Marion), Luise Ullrich (grand-mère), Werner Finck (Gregor), Anita Bucher (Käthe), Renate Roland (Monika), Kurt Raab (Harald), Irm Hermann (Irmagard Erlkönig). Directeur de la photo Dietrich Lohmann. Musique de Jens Wilhelm Petersen. Westdeutscher Rundfunk, RFA, 1972-1973. Titre français : *Huit heures ne font pas un jour*.
- DOMENACH, Élise, *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, Paris, PUF, 2011.
- ELSAESSER, Thomas, *Fassbinder's Germany. History, Identity, Subject*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996.
- FEINSTEIN, Joshua, « Constructing the Mythic Present in the East German Cinema: Frank Beyer's "Spur der Steine" and the 11th Plenum of 1965 », *Central European History* 32, n° 2, 1999, p. 203-20.
- JUDI, Matthias, dir., *DDR-Geschichte in Dokumenten*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 1998.
- KAMINSKY, Anne, *Frauen in der DDR*, Berlin, Ch. Links Verlag, 2016.
- KÜRTEIN, Jochen, « Kultserie von Fassbinder: "Acht Stunden sind kein Tag" », *DW*, 2017.
- NICKEL, Hildegard Maria et KOPPLIN, Martin, *Ostfrauen. Mythos und Wirklichkeit. Wissenschaftliche Kommentierung der Daten des ALLBUS 2018*, Berlin, Hoferichter & Jacobs, 2019.
- PRINZLER, Hans Helmut, « Politischer Kino-Spuk in Ostberlin », *Die Zeit*, 29 juillet 1966.
- Spur der Steine*, Réal. Frank Beyer. Scénario de Karl Georg Egel, Frank Beyer. Avec Manfred Krug (Hannes Balla), Krystyna Stypulkowska (Kati Klee), Eberhard Esche (Werner Horrath). Directeur de la photo Gunter Marczinkowsky. Montage de Ildegarda Corrado. Musique de Wolfram Heicking, Hans Kunze. DEFA-Studio für Spielfilme, RDA, 1966. Titre français : *La trace des pierres*.
- WIEBEL, Martin, « "Les prolos fardés" de Fassbinder dans l'émission Glashaus. Souvenirs de *Huit heures ne font pas un jour*, de Rainer Werner Fassbinder, et de l'émission *Glashaus – TV intern*, sur la WDR », in *Livret d'accompagnement de l'édition Blu-ray*, 2017.
- WIEBEL, Martin, « Streit um Fassbinders "geschminkte Proleten" », *Der Tagespiegel*, 2017.

Graziano Tassi
Employées et ouvrières dans les années du miracle économique italien

- ASQUER, Enrica, *Storia intima dei ceti medi. Una capitale e una periferia nell'Italia del miracolo economico*, Roma/Bari, Laterza, 2011.
- Boccaccio '70*. Réal. Mario Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica. Scénario de Suso Cecchi D'Amico, Mario Monicelli, Italo Calvino, Giovanni Arpino, Tullio Pinelli, Federico Fellini, Ennio Flaiano, Luchino Visconti, Cesare Zavattini. Avec in *Renzo e Luciana* : Marisa Solinas (Luciana), Germano Gilioli (Renzo) ; in *Le tentazioni del dottor Antonio* : Peppino De Filippo (Antonio Mazzuolo), Anita Ekberg (Elle même), Antonio Acqua (Pappa), Donatella Della Nora (sœur d'Antonio), Dante Maggio (ouvrier), Alberto Sorrentino (ouvrier) ; in *Il lavoro* :