

LA NARRATION OUBLIEUSE : LA FUITE SANS L'EXPULSION DANS LE CINÉMA GERMANOPHONE

Brigitte Rigaux-Pirastru
Université catholique de l'Ouest / Université d'Angers
bpirastru@uco.fr

Résumé : De 1945 à 1950, plus de 12 millions de personnes considérées comme allemandes furent déplacées de force en Allemagne, dans ses nouvelles frontières restreintes. L'histoire de cette migration, désignée par le syntagme fuite et expulsion, recèle une grande complexité. L'analyse de sa « narration oubliée » dans le cinéma germanophone démontre que ce dernier a largement contribué à graver deux lieux de mémoire de la fuite, le *Treck* et le naufrage du *Wilhelm Gustloff*, dans la mémoire collective et à construire le mythe d'une intégration réussie, tandis qu'il néglige de représenter les événements liés à l'expulsion, en raison d'une concurrence des mémoires avec celle de la Shoah.

Mots-clés : fuite et expulsion, Allemands, mémoire, oubli, cinéma

Abstract: From 1945 to 1950 more than 12 million people considered to be German were forcibly displaced in Germany in its new restricted borders. The story of this migration, described as flight and expulsion, is highly complex. The analysis of its "forgetful narrative" in German-language cinema shows that the latter has played a major role in carving out two places of memory for the flight, the *Treck* and the shipwreck of the *Wilhelm Gustloff*, in the collective memory. It has also helped to build the myth of successful integration while neglecting to portray the events linked to expulsion, because of competing memories with that of the Shoah.

Keywords: Flight and Expulsion, Germans, Memory, Oblivion, Cinema

Introduction

De 1945 jusqu'au début des années 1950, plus de 12 millions de personnes considérées comme allemandes¹ furent déplacées de force en Allemagne, dans ses nouvelles frontières

¹ La question de l'identité de ces personnes était dans certains cas complexe. Environ les deux tiers étaient originaires des provinces allemandes de l'Est perdues à la fin de la Deuxième Guerre mondiale au profit de la Pologne et de l'Union soviétique. Le tiers restant était majoritairement composé de personnes appartenant à des minorités germanophones vivant dans d'autres pays d'Europe de l'Est (notamment la Pologne, la Hongrie, la Roumanie et la Yougoslavie). Leur identité pouvait être multiculturelle et dépasser un cadre national (Douglas, 2012 : 81, 259, 273 et 305). Les expulsions touchèrent aussi arbitrairement des personnes n'étant ni allemandes ni germanophones (*Ibid*, 2012 : 213).

restreintes de 1945. L'histoire de cette migration, désignée par le syntagme fuite et expulsion, recèle une grande complexité, tant en ce qui concerne les causes, que les faits eux-mêmes et leurs conséquences qui s'étirent sur des décennies. Je me propose d'analyser la "narration oubliée" de ces événements ainsi que son évolution dans le cinéma germanophone, car des pans entiers demeurent jusqu'à présent escamotés à l'écran. Après avoir effectué une présentation synthétique de la fuite et l'expulsion, je procéderai à l'analyse de leurs représentations cinématographiques. Celles-ci sont structurées en trois parties : premièrement, la construction de la mémoire de la fuite et l'expulsion avec ses images-clés et ses deux lieux de mémoire principaux, deuxièmement, l'oubli de l'expulsion et enfin, la narration performative de l'intégration réussie. La méthode d'analyse choisie s'appuie en particulier sur celle de la *Visual History* qui repose sur l'hypothèse

que l'histoire [du 20^e siècle et du début du 21^e siècle] (...) [est] largement façonnée par les médias visuels et leur utilisation, et se transmet en même temps par des sources visuelles. Les mass-médias visuels assurent une fonction non seulement lors de la construction du présent mais aussi lors de la mise en forme de l'histoire. De plus, des projets (...), des espoirs et des peurs (...) s'y reflètent toujours. En outre, (...) des productions d'images ne sont pas uniquement considérées comme alimentant par exemple l'histoire politique, des mentalités ou du genre, mais comme des médias qui génèrent et génèrent leur propre histoire visuelle et virtuelle, faisant ainsi partie intégrante du processus historique lui-même². (Paul, 2008: 9)

Je me base également sur les travaux d'Enzo Traverso et d'Aleida Assmann sur la mémoire et l'oubli, le premier mettant notamment l'accent sur la concurrence des mémoires, la seconde sur des typologies de l'oubli. Mon corpus est constitué de plus de 200 films, des fictions, des documentaires ainsi que des docufictions, tournés entre 1946 et 2020 dans les zones d'occupation, en Autriche, en Allemagne de l'Est et de l'Ouest, puis dans l'Allemagne réunifiée.

² Les traductions dans cet article ont toutes été effectuées par mes soins.

La fuite et l'expulsion

Les frontières des États allemands puis de l'Allemagne fluctuèrent au fil des siècles. Les dernières modifications³, imposées à la fin de la Seconde Guerre mondiale par les Trois Grands (Union soviétique, États-Unis et Grande-Bretagne), furent envisagées dès 1943. Staline ayant exigé de conserver l'est de la Pologne, annexé dans le cadre du pacte germano-soviétique conclu avec Hitler en 1939, il fut alors décidé de dédommager la Pologne, une fois la guerre gagnée, en décalant ses frontières vers l'ouest, au détriment de l'Allemagne. En parallèle, les Trois Grands actèrent aussi le principe du déplacement forcé et définitif des populations allemandes, ou considérées comme telles, vivant dans ces territoires ainsi que de la plupart des minorités germanophones implantées en Europe de l'Est et du Sud-Est, fruit de vagues successives de migration pacifiques, dont les plus anciennes remontaient au 12^e siècle. Les expulsions envisagées eurent bien lieu, à destination de l'Allemagne dans ses nouvelles frontières de 1945, essentiellement entre la fin de la guerre et le début des années 1950, précédées selon les cas par des mouvements de fuite et d'évacuation face à l'avancée de l'Armée rouge et par des tentatives de retour. Ces différents mouvements migratoires au départ des provinces allemandes de l'Est⁴, de Pologne, de Tchécoslovaquie, de Hongrie, de Roumanie et de Yougoslavie se déroulèrent dans le chaos, associé à un haut degré de violence et de coercition (mauvais traitements, internements arbitraires, viols, tortures, meurtres), et touchèrent plus de 12 millions de personnes (Beer, 2011: 13). Plusieurs centaines de milliers d'Allemands trouvèrent la mort lors de ces événements (*Ibid.*). D'une grande portée géographique et temporelle, ils marquèrent profondément et durablement la vie de millions de personnes, sur plusieurs générations, avec des conséquences à long terme pour les pays d'origine et de destination (*Ibid.*: 18-19). En 1950, les réfugiés et les expulsés représentaient 16,5 % de la population en République fédérale allemande (RFA) et 24,2 % en République démocratique allemande (RDA) (Ther, 1998: 44).

³ Il s'agit ici des frontières extérieures du pays, sans prise en compte de celles qui ont existé entre les deux Allemagnes entre 1949 et 1990.

⁴ On peut citer la Silésie, la Prusse Orientale, la Poméranie.

La construction de la mémoire de la fuite et l'expulsion avec ses images-clés et ses lieux de mémoire

Dans le contexte de la fuite, les actualités nazies filmèrent encore en mars 1945 (Paul, 2016: 289) un convoi d'Allemands en fuite sur la lagune glacée de la Vistule en Prusse Orientale, face à l'avancée inexorable de l'Armée rouge. Très rapidement, ces images de convois constitués de charrettes désignés par le terme de *Trecks*, progressant péniblement vers l'ouest du Reich par un froid glacial, se transformèrent en images-clés de la fuite *et* de l'expulsion (Röger, 2011: 255 ; Tiewes, 2017: 58-59), en raison notamment de l'extrême rareté des archives visuelles et audio-visuelles documentant ces événements. Dès 1946, un film de propagande tourné dans la zone d'occupation soviétique, *Pays libre* (*Freies Land*) les utilisa de manière quasi contemporaine⁵ pour illustrer le départ forcé des Allemands et célébrer avant tout leur arrivée dans le territoire qui devait devenir leur nouvelle patrie socialiste. Depuis, au fil des œuvres, ces images-clés alimentent la narration codifiée du départ précipité de civils allemands, avec leurs effets personnels chargés à la hâte sur des charrettes, dans des conditions météorologiques hivernales très défavorables, sous la menace constante d'une attaque de l'Armée rouge. Toutefois, ce dernier élément ne fut plus mis en scène dans la zone d'occupation soviétique ni, ensuite, en Allemagne de l'Est (à quelques exceptions près, dont le précoce *Pays libre*, évoqué ci-dessus), une amitié supposée avec l'URSS étant constamment célébrée par le pouvoir :

Très rapidement, les hommes politiques et les propagandistes à Moscou et à Berlin-Est annoncèrent la naissance d'une grande famille socialiste des peuples : pour les Allemands dans la zone d'occupation soviétique et en RDA, cela signifiait que les ennemis haïs à l'Est, que l'on venait de combattre encore avec acharnement, devaient être par décret des amis. (Satjukow, 2009: 56)

De ce fait, les cinéastes est-allemands se devaient de représenter le *Treck* à l'arrivée, dans la zone d'occupation soviétique, les Russes y jouant systématiquement le rôle de sauveurs et non d'agresseurs, l'extrait des actualités nazies, inséré dans *Pays libre*, étant dorénavant remplacé par des images de fiction. Ainsi, le film *Le pont* (*Die Brücke*), tourné encore dans la zone d'occupation soviétique en 1949, puis diffusé en RDA nouvellement fondée, met en scène un long *Treck* arrivant dans une petite ville allemande, où les réfugiés et les expulsés finissent par s'intégrer. Le roman télévisé *Chronique de la marche de Brandebourg* (*Märkische Chronik*),

⁵ La première du film eut lieu environ 18 mois après les faits, le 18 octobre 1946.

tourné plus de 30 ans après, reprend encore cette icône visuelle, toujours au moment de l'arrivée. L'on trouve toutefois une entorse exceptionnelle à cette règle dans *Les coups de feu de l'arche de Noé* (*Die Schüsse der Arche Noah*), un film pour la jeunesse qui relate le parcours de Klaus, un jeune garçon qui prend progressivement fait et cause pour le communisme et la « révolution mondiale ». Placé par son père, un résistant communiste, dans une ferme en Prusse Orientale, loin des bombardements de Berlin, il est témoin de l'avancée de l'Armée rouge et voit des avions soviétiques tirer sur des civils allemands en fuite. Cette scène, rarissime, mérite d'être relevée et prouve, si besoin est, qu'il y eut des failles dans la censure, pourtant omniprésente. Ces quelques exemples ne doivent toutefois pas occulter le fait qu'en RDA, l'évocation de la fuite au cinéma demeura exceptionnelle, car le sujet était brûlant tant du point de vue idéologique que politique. En effet, sous la pression de Moscou, l'Allemagne de l'Est avait reconnu dès 1950 la nouvelle frontière germano-polonaise (la ligne Oder-Neisse) - à l'inverse de la RFA, qui n'accepta ce tracé, objet d'âpres combats politiques, que lors de la réunification en 1990.

Les films tournés en Allemagne de l'Ouest, puis dans l'Allemagne réunifiée, représentent les *Trecks* non pas à l'arrivée mais au départ. Dans le contexte de la Guerre froide, cela permettait de rappeler le rôle-clé joué par les Soviétiques dans le déplacement forcé des populations allemandes - et d'occulter opportunément celui des Alliés occidentaux. Il est vrai que dans leurs régions d'origine et lors de leurs difficiles pérégrinations, les populations allemandes n'eurent affaire qu'aux soldats de l'Armée rouge et aux polices et milices des pays dits « expulseurs ». De ce fait, dans leur mémoire collective, les Russes ainsi que les autres nationalités des pays de l'Est étaient associés aux violences et sévices subis, tandis que les Américains et les Britanniques bénéficiaient d'une image positive en raison d'une prise en charge généralement humaine à leur arrivée dans l'une des zones d'occupation occidentale⁶ - et du monde démocratique qu'ils représentaient, cette représentation perdurant d'ailleurs dans la mémoire collective des Allemands. En outre, jusqu'au début des années 1960, la mise en scène de la fuite au départ permit d'illustrer concrètement la perte des territoires allemands de l'Est, contestée encore par l'ensemble de la classe politique⁷.

⁶ Les Français, qui ne voulaient pas subir une hausse de la population dans leur zone d'occupation, n'acceptèrent d'accueillir qu'un petit nombre de réfugiés et d'expulsés (Beer, 2011: 100).

⁷ Hormis par le parti communiste (interdit en 1956).

Toutefois, la production filmique sur le sujet se tarit ensuite, en raison de la préparation, puis de la mise en œuvre de la politique d'ouverture vers l'Est (*Ostpolitik*)⁸ du chancelier Willy Brandt, ainsi que d'une prise de conscience et d'une médiatisation croissantes des atrocités nazies, le rôle de bourreau prenant petit à petit le dessus sur celui de victime dans la mémoire collective ouest-allemande (Rigaux-Pirastru: 2019). Malgré ce tarissement qui dura tout de même presque deux décennies, le *Treck* demeura et demeure encore une image-clé de la fuite et de l'expulsion et même un lieu de mémoire. Ainsi, la série télévisée très populaire *Fumier et giroflées/Poenichen n'est nulle part (Jauche und Leukojen/Nirgendwo ist Poenichen)*, tournée en 1978, dont la production signala un regain d'intérêt pour la fuite et l'expulsion, ne manque pas de représenter le *Treck* qu'emprunte le personnage principal, une comtesse obligée de fuir devant l'avancée de l'Armée rouge. Par ailleurs, toujours en lien avec la fuite, un événement spectaculaire fut aussi traité dès 1959 par le cinéma ouest-allemand : le naufrage du paquebot *Wilhelm Gustloff*⁹, torpillé par un sous-marin soviétique dans les eaux glacées de la mer Baltique, qui fit 9000 victimes, essentiellement des femmes et des enfants en fuite qui devaient être rapatriés à l'ouest du Reich allemand. Il n'existe aucune trace visuelle ou audiovisuelle de ce drame, survenu le 30 janvier 1945, à une date hautement symbolique, celle de l'accès au pouvoir de Hitler douze ans auparavant. C'est le film de fiction *À l'ombre de l'étoile rouge (Nacht fiel über Gotenhafen)*, sorti en 1959, qui le fit revivre avec des images très convaincantes, reprises dès lors dans nombre de documentaires et de docufictions.

La réunification des deux Allemagnes en 1990, la reconnaissance officielle et définitive de la frontière germano-polonaise la même année, la disparition progressive de la génération ayant vécu les événements ainsi que la demande de reconnaissance publique émanant des nombreux réfugiés et expulsés et de leurs descendants ayant vécu en RDA¹⁰ générèrent une forte hausse de la production de films sur le thème de la fuite et l'expulsion à partir des années 2000. Dans ce cadre, le film télévisé *La fuite (Die Flucht)*, diffusé en 2007, obtint un très grand succès avec plus de 13 millions de téléspectateurs, auquel il convient de rajouter la vente des DVD. La difficile et périlleuse progression d'un long *Treck* – une coûteuse reconstitution historique – fuyant l'Armée rouge en plein hiver constitue le cœur de l'action. Bien que le

⁸ Qui acta *de facto* la perte des territoires allemands de l'Est et entama une démarche de réconciliation avec les pays de l'Est, notamment avec la Pologne.

⁹ Du nom d'un « martyr » nazi assassiné en Suisse en 1936.

¹⁰ La mémoire de la fuite et l'expulsion en RDA, pour les raisons exposées plus haut, se cultiva surtout dans les cercles privés, familiaux et amicaux, quoi qu'affirment Eva et Hans Henning Hahn dans leur ouvrage polémique sur la fuite et l'expulsion – en oubliant d'ailleurs totalement le cinéma (Hahn et Hahn, 2010: 583).

réalisateur et les scénaristes aient prétendu traiter là d'un sujet inédit, voire tabou¹¹, cette œuvre ne fit que reprendre l'image-clé de la fuite, confortant ainsi le *Treck* comme lieu de mémoire de la fuite *et* de l'expulsion, d'autant que de nombreux documentaires et docufictions sur le même thème, souvent avec des témoins et des images identiques, avaient précédé ce téléfilm ou accompagné sa sortie¹². Il n'est pas surprenant que l'année suivante, en 2008, *Die Gustloff*, un film télévisé à gros budget¹³, s'empare à nouveau de l'histoire du naufrage évoquée plus haut, cette fois-ci avec une onéreuse reconstitution partielle du paquebot, confirmant, d'une manière analogue, son statut de lieu de mémoire de la fuite *et* de l'expulsion. Dans un schéma tout à fait similaire à celui de la représentation du *Treck*, de nombreuses docufictions forment aussi le corollaire de cette œuvre de fiction¹⁴.

L'oubli de l'expulsion

Ces mises en scène très normées, lieux de mémoire explicites de la fuite et implicites de l'expulsion, occultent les expériences complexes vécues en amont, puis lors des expulsions. Avant d'être contraintes de partir, les populations revenues ou retenues sur place subirent des mauvais traitements : privation de nourriture et de soins, viols massifs des femmes par les soldats soviétiques, spoliations systématiques, parfois internements dans des conditions terribles (torture et sévices sexuels pour les femmes), souvent dans d'anciens camps de concentration, voire déportations dans des camps de travail soviétiques. Les expulsions elles-mêmes s'effectuèrent principalement en train, parfois dans des conditions désastreuses qui engendrèrent des décès. Le cinéma germanophone, se limitant généralement à des témoignages

¹¹ Beaucoup de médias germanophones affirment depuis le début des années 2000 que la fuite et l'expulsion auraient été un sujet tabou en République fédérale, thèse que réfutent les historiens (par exemple Beer: 2011, 21) et démentie très concrètement par l'abondante littérature et la production cinématographique, certes fluctuante, sur le sujet.

¹² Pour ne citer que quelques exemples parmi les plus populaires : *La grande fuite* (*Die große Flucht*, Guido Knopp) 2001 ; *En fuite – expulsés – déplacés. Un traumatisme de la Guerre mondiale* (*Geflohen – vertrieben – umgesiedelt. Ein Weltkriegstrauma*) (Sebastian Dehnardt, Christian Frey) 2005 ; *Les dernières victimes de Hitler. A propos de l'histoire de la fuite et l'expulsion* (*Hitlers letzte Opfer. Zur Geschichte von Flucht und Vertreibung*, Sebastian Dehnardt, Christian Frey, Henry Köhler) 2007.

¹³ Moins plébiscité par les téléspectateurs que *La fuite* avec presque 10 millions de téléspectateurs, ce qui représente tout de même un chiffre important.

¹⁴ Notons que la célèbre docufiction de Guido Knopp, *La grande fuite*, constituée de cinq volets, présente dans les deux premiers « Le grand *Treck* » et « Le naufrage du Gustloff ».

oraux repris dans des documentaires et des docufictions, ne montre que très peu ces événements tragiques.

Le célèbre film *Le Tambour* (*Die Blechtrommel*) de Volker Schlöndorff, une adaptation du roman éponyme de Günter Grass, sorti en 1979, se termine cependant par l'expulsion des Allemands de la ville de Dantzig (Gdansk, devenue polonaise en 1945) dont l'écrivain était lui-même natif. Si ce n'est la séparation déchirante et définitive entre Oskar, le personnage principal, et sa grand-mère bien-aimée, le départ en train, présenté comme un fait inéluctable et logique, se déroule sans la moindre violence et dans des conditions normales, les personnes expulsées s'installant de manière plutôt banale dans des voitures pour voyageurs. En cela, cette description fortement édulcorée rappelle l'article XIII du protocole de Potsdam (la conférence avec les Trois Grands s'y était tenue en juillet/août 1945) indiquant hypocritement que les transferts de population devaient se dérouler de « manière humaine et ordonnée », alors que les expulsions battaient leur plein depuis des mois, dans le chaos et la violence. En 2005, l'adaptation germano-polonaise d'une autre œuvre de Günter Grass, *L'Appel du crapaud* (*Unkenrufe – Zeit der Versöhnung*), reprend ce thème de l'expulsion, le personnage principal ayant dû quitter Dantzig enfant avec ses parents à la fin de la guerre. De retour dans sa ville natale des décennies plus tard, il est assailli par des souvenirs ; toutefois, ses expériences liées à l'expulsion ne sont ni montrées ni évoquées en détail, contrairement à celles de son amie polonaise, expulsée enfant de Lituanie par les Soviétiques à la fin de la guerre. En revanche, *Enfants de la tempête* (*Kinder des Sturms*), un téléfilm allemand de 2009, débute par l'expulsion d'une famille allemande de Silésie. La mise en scène de son départ forcé forme tout le générique (7 minutes 30, pour un film qui dure au total une heure et demie). Une longue colonne de gens harassés et sales tirant des charrettes à bras avance lentement sur un chemin à travers champs ; des paysans les observent de loin et font des commentaires en polonais, non sous-titrés. Un texte apparaît à l'écran : « Début juillet 1946 en Pologne » (*Kinder des Sturms*, 2009), suivi d'un autre :

En Europe, 30 millions de personnes perdent leur *Heimat* [terme qu'on peut imparfaitement traduire par « petite patrie » ou « patrie de cœur »] à cause de la guerre d'agression provoquée par l'Allemagne. L'État polonais est dans son ensemble décalé vers l'ouest. L'expulsion de millions de Polonais et d'Allemands en est la conséquence. Tous les Allemands qui ne deviennent pas polonais doivent quitter le pays (*Ibid.*).

Ces messages comportent plusieurs inexactitudes et simplifications : à quoi correspond exactement le chiffre de 30 millions ? S'il s'agit des personnes déplacées (*Displaced Persons, DP*s) présentes en Europe à la fin de la guerre, il paraît très exagéré¹⁵ ; de surcroît, beaucoup de *DP*s purent finalement rentrer chez elles. L'expulsion de plus de 12 millions d'Allemands vers l'Allemagne, dans ses nouvelles frontières, est agrégée avec celle de 2,1 millions de Polonais de l'est de la Pologne (Ther, 1998: 44-45), annexée par l'Union soviétique en 1939, vers la Pologne aussi nouvellement redessinée. Beaucoup de documentaires et de docufictions allemands procèdent ainsi, car parmi les expulsés polonais, certains furent envoyés dans les territoires fraîchement vidés de leurs habitants allemands, ce qui permet de relativiser le sort de ces derniers, car remplacés par des personnes elles-mêmes victimes d'un déplacement forcé. En outre, à l'été 1946, à peine un an après la fin de la guerre, ces territoires étaient encore considérés comme étant « sous administration polonaise ». Dans *Enfants de la tempête*, l'expulsion se déroule plutôt bien, les Allemands peuvent emporter des bagages et ne subissent aucune violence de la part des Polonais, mais doivent payer une somme a priori assez élevée aux policiers. Seul le chaos provoqué par les expulsés eux-mêmes qui prennent le train d'assaut constitue un moment très éprouvant (lors duquel une mère perd sa fillette, qu'elle retrouvera à la fin du film, dans un happy end flamboyant). Ainsi, le film banalise et décontextualise l'expulsion comme l'un des nombreux mouvements de population opérés après la guerre, laissant dans l'ombre le sort particulier réservé aux expulsés allemands.

Celui-ci est décrit avec bien plus de finesse dans la série télévisée *Jokehnen, ou combien de temps faut-il pour aller de Prusse Orientale en Allemagne ? (Jokehnen, oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland?)*, une adaptation de l'œuvre autobiographique du célèbre romancier allemand Arno Surminski, diffusée en 1987. Elle retrace son enfance en Prusse Orientale qui se conclut par la perte de ses parents et enfin par l'expulsion. La durée de son enfance (1934-1945) correspond quasiment à celle du nazisme, dont l'enfant voit les effets délétères dans son entourage. Durant l'hiver 1944/1945, les habitants de son village tentent en vain de fuir. Rattrapés par des soldats russes, envoyés dans des camps de travail en Union soviétique pour certains, emprisonnés puis renvoyés chez eux pour d'autres, ils survivent dans des conditions difficiles, ignorant l'imminence de leur expulsion, dont ils sont finalement avisés après l'arrivée de Polonais qui prennent possession de leurs fermes. Après un long voyage très éprouvant en wagon à bestiaux, le petit groupe, essentiellement composé de femmes et

¹⁵ Leur nombre, impossible à déterminer précisément, se situe plutôt dans une fourchette entre 10 et 20 millions.

d'enfants, arrive enfin dans le Brandebourg. L'expulsion, dépeinte dans cette série sans sentimentalisme ni manichéisme, n'a plus rien de linéaire : les Allemands fuient, puis sont arrêtés, certains sont abattus, envoyés en camp, d'autres peuvent revenir dans leur village partiellement détruit, sans la moindre certitude quant à leur avenir. La confusion, la précarité et l'incertitude précèdent des mois durant une rupture violente et irréversible.

À ma connaissance, seul *Habermann*, le dernier film du cinéaste tchèque Juraj Herz, une coproduction austro-germano-tchèque sortie en 2010, retrace crûment des épreuves endurées par les Allemands dans le cadre de l'expulsion. Le réalisateur, un Juif né dans l'actuelle Slovaquie, interné enfant à Auschwitz, avait choisi de consacrer ce qui fut sa dernière œuvre à l'expulsion d'Allemands ethniques de Tchécoslovaquie. Les scènes de violence, qui vont jusqu'au meurtre, constituent le fil rouge de l'histoire, inspirée d'un fait réel, du pré-générique jusqu'à la dernière scène du film. Le wagon, plusieurs fois représenté, y sert non seulement de transport pour des enfants juifs – dont on devine la terrible destination (par ailleurs une réminiscence de l'expérience personnelle de Juraj Herz), mais aussi pour les soldats, à destination ou au retour du front ainsi que pour les Allemands, des civils, brutalement expulsés après avoir été cruellement maltraités. Cette rupture dans le sang marque aussi la fin d'un monde multiculturel séculaire, dont le réalisateur était lui-même issu. Si le film remporta plusieurs prix, il s'attira aussi les foudres de certains critiques allemands qui lui reprochèrent, au nom d'une forme d'éthique mémorielle, de banaliser la Shoah, dont le wagon à bestiaux est devenu l'un des symboles, en mettant en scène d'autres utilisations, pourtant tout à fait factuelles (Rigaux-Pirastru, 2019).

Cette réaction met en lumière une concurrence des mémoires, cause principale, selon moi, de la faible visibilité de l'expulsion dans les œuvres cinématographiques germanophones, quel que soit le genre de film. Certes, l'absence de traces visuelles et audiovisuelles a favorisé cette quasi-invisibilité à l'écran, car contrairement à la fuite, les expulsions ne furent pour ainsi dire jamais filmées ni photographiées, ni par les victimes ni par les Soviétiques ou les milices des pays dits expulseurs. Mais le cas du naufrage du navire *Wilhelm Gustloff*, uniquement décrit par des œuvres de fiction, démontre que les réalisateurs savent parfaitement pallier les absences documentaires par des scènes de fiction, d'autant que la littérature sur le sujet pourrait fournir de nombreuses informations. Leur frilosité est surtout due au fait que les expulsés étaient allemands et que les violences qu'ils subirent évoquent celles endurées par les victimes du nazisme. L'Allemagne de l'Ouest, puis réunifiée, s'est toujours considérée comme l'héritière

juridique du 3^e Reich, assumant la responsabilité des atrocités commises et construisant ainsi une identité nationale négative avec une mémoire collective marquée par la culpabilité. « La mémoire forte de la Shoah, dont le statut est aujourd'hui si universel qu'elle fait office de *religion civile* [en italique dans le texte] du monde occidental » (Traverso, 2005: 55) y occupe une place centrale. La concurrence avec la mémoire plus faible (et controversée) de l'expulsion des Allemands demeure de ce fait un sujet sensible en Allemagne, illustré en particulier par les longues controverses, nationales et internationales, générées par le projet de création d'un centre contre les expulsions, lancé par la fédération des expulsés en 1999. Seulement neuf ans après, en 2008, le gouvernement fédéral créa une fondation chargée de concrétiser le projet, qui aboutit finalement en 2021 (donc 22 ans plus tard !) avec l'ouverture du Centre de documentation Fuite, Expulsion, Réconciliation (*Dokumentationszentrum Flucht, Vertreibung, Versöhnung*) à Berlin. Entre-temps, en 2005, deux décisions significatives avaient encore renforcé la mémoire forte de la Shoah : d'une part, l'adoption par les Nations Unies de la résolution « Mémoire de l'Holocauste » avec le choix du 27 janvier comme Journée internationale dédiée à la mémoire de ses victimes ; d'autre part, l'inauguration du mémorial aux Juifs assassinés d'Europe à Berlin, également après de longs et vifs débats. Évidemment, dans ce contexte très émotionnel, les réalisateurs n'ignorent pas qu'en mettant en scène des expulsions, ils prennent le risque d'être accusés de vouloir relativiser l'histoire de la Shoah et la responsabilité des Allemands. La première stratégie consiste donc à se cantonner prudemment à une description codifiée de la fuite, comme le fait *La fuite*, diffusé en 2007, ce qui représente une forme de palimpseste : le fait de s'emparer du thème de la fuite rappelle aussi l'expulsion, le syntagme fuite *et* expulsion (*Flucht und Vertreibung*) étant par définition indissociable. Évoquer l'expulsion sans la montrer représente une autre stratégie, comme dans *L'appel du crapaud*. Enfin, dédramatiser et banaliser l'expérience de l'expulsion relativise la perte et le statut de victimes des expulsés, comme dans *Le tambour* et *Enfants de la tempête*. Ainsi, *Habermann*, bien que réalisé par un survivant d'Auschwitz et malgré une condamnation sans appel du nazisme, constitua un pari risqué, en défiant une mémoire publique centrée sur la Shoah.

En RDA « antifasciste », amie des « pays frères », l'histoire de l'expulsion, en contradiction avec l'idéologie et l'historiographie officielles, ne pouvait être portée à l'écran. Quelques très rares films l'évoquent néanmoins, en travestissant son histoire, notamment la série *Chemins à travers le pays* (*Wege übers Land*), premier des romans télévisés tournés pour commémorer les 20 ans de la RDA et diffusé en 1968. Chargée de retracer l'histoire qui mena

« naturellement » à la création de l'État socialiste, cette fresque historique relate les tribulations de Gertrud, une fille de ferme, qui « cherche le bonheur » (*Wege übers Land*, 1968). Partie au début de la guerre s'installer avec son mari dans le territoire polonais géré par le Gouvernement général de Pologne, une entité administrative nazie, dans une ferme dont les propriétaires polonais sont brutalement expulsés par les Allemands, elle doit fuir quelques années plus tard face à l'avancée de l'Armée rouge. Son mari, parti à l'Ouest à la fin de la guerre, tente de bénéficier du dédommagement accordé aux expulsés à partir de 1952 (*Lastenausgleichsgesetz*)¹⁶ par le gouvernement fédéral, avant de décider de s'installer en RDA. Le roman télévisé présente donc les expulsés comme des colons qui, avec l'appui du régime nazi, se sont arrogé par la violence des biens étrangers, et, simultanément, comme des imposteurs (pour ceux qui vivent en RFA) dédommagés pour un bien volé. Cette historiographie révisionniste¹⁷ effectue un amalgame entre la colonisation brutale et radicale entamée par le 3^e Reich dans le cadre de son « schéma directeur pour l'Est » (*Generalplan Ost*) qui prévoyait une « germanisation » de l'Est et la présence séculaire de nombreuses minorités germanophones en Europe de l'Est et du Sud-Est. On retrouve ce discours dans *Chercheurs de soleil* (*Sonnensucher*), un film du célèbre cinéaste est-allemand Konrad Wolf, tourné en 1958¹⁸ : des Allemands ethniques originaires de Roumanie, qui travaillent dans une mine d'uranium en RDA, sont moqués comme « Allemands voleurs » (*Beutedeutsche*). Cette rhétorique, propre à la RDA et qui disparut avec elle, constitue le déni d'une réalité qui concerna des millions de personnes.

La narration performative de l'intégration réussie

On retrouve malgré tout un déni similaire dans le cinéma des deux Allemagnes, et toujours présent dans celui de l'Allemagne réunifiée : le déni des grandes difficultés rencontrées par les réfugiés et les expulsés pour s'intégrer. Leur arrivée puis leur installation dans l'une des

¹⁶ Ce dédommagement permit aux réfugiés et aux expulsés, qui avaient tout perdu, de reprendre pied. La RDA ne fut pas en mesure de proposer une mesure similaire à ceux qui vivaient sur son territoire.

¹⁷ Ce roman télévisé a tout de même le mérite de mettre en scène de manière remarquable l'expulsion des Polonais du Gouvernement général de Pologne, ignorée dans les fictions ouest-allemandes, et dont la brutalité constitua le prélude de celle qui présida à l'expulsion des Allemands. Il effectue aussi un portrait saisissant du dignitaire nazi Hans Frank, gouverneur général de Pologne.

¹⁸ *Chercheurs de soleil*, juste avant sa sortie en salle en 1959, fut interdit par les Soviétiques, notamment en raison des négociations internationales sur un éventuel désarmement nucléaire. C'est seulement en 1971 qu'Erich Honecker en autorisa une diffusion limitée.

zones d'occupation ne signifièrent pas pour autant la fin des épreuves : plongés dans le plus grand dénuement et dans un état sanitaire déplorable, mal accueillis, relégués tout au bas de l'échelle sociale, profondément traumatisés par leurs épreuves, ils durent survivre dans des conditions très difficiles, parfois des années durant, dans une situation ambivalente : il leur fallait impérativement reprendre pied pour sortir de leur profonde misère, c'est-à-dire trouver à se nourrir, à se loger, à se vêtir, mais la plupart espérait pouvoir encore rentrer chez. Lors de la conférence de Potsdam à l'été 1945, Staline, dont l'armée occupait le terrain, avait imposé les nouvelles frontières occidentales de la Pologne à la Grande-Bretagne et aux États-Unis, plus à l'ouest que prévu, avec des territoires « sous administration polonaise ». Une conférence de paix devait avoir lieu ultérieurement, ce qui ne fut jamais le cas. Le début de la Guerre froide changea le discours des Alliés occidentaux, qui laissèrent un tant soit peu croire aux Allemands de l'Ouest que rien n'était définitif. Cela encouragea les puissantes associations d'expulsés de la RFA, (étroitement surveillées par les agents du Ministère de la Sécurité d'État est-allemands et strictement interdites en RDA), fortes de plusieurs millions de membres dans les années 1950, à exiger à cor et à cri la possibilité d'un retour ainsi que le refus des annexions territoriales. Cependant, elles non plus ne purent échapper à l'ambiguïté de la situation, en luttant sur deux fronts strictement opposés : d'une part, en exigeant des aides financières que les réfugiés et les expulsés obtinrent rapidement, dès 1952, comme souligné plus haut, ce qui facilita leur installation et, d'autre part, en maintenant leurs revendications de retour et de restitution, arguant du fait que les annexions étaient contraires au droit international. D'emblée, les films, documentaires et de fiction, ignorèrent ces revendications et ces luttes politiques qui durèrent malgré tout 40 ans jusqu'à la réunification. Au contraire, ils mirent immédiatement l'accent sur une intégration, voire une assimilation facile, rapide et définitive, par le biais du travail, du mariage, avec un ou une autochtone, et d'une volonté tranchée de s'installer dans la nouvelle *Heimat*. Cette narration performative « oublia » les grandes difficultés d'intégration, le déclassement social souvent définitif, les troubles post-traumatiques dont souffrirent beaucoup de réfugiés et d'expulsés. Si des difficultés sont tout de même évoquées, elles ne sont que passagères et *in fine* toujours surmontées. À titre d'exemple, les films de fiction *Verte bruyère* (*Grün ist die Heide*), *Tant que tu m'aimeras* (*Solange du da bist*) et *Les filles d'Immenhof* (*Die Mädels vom Immenhof*), de très grands succès sortis respectivement en 1951, 1953 et 1955, promettent un avenir radieux à leurs personnages principaux, ces derniers ayant tous triomphé de diverses épreuves. Le public exigeait ces happy ends, que les réalisateurs ouest-allemands

surent d'ailleurs lui offrir rapidement. D'ailleurs, l'oubli des épreuves passées et présentes, la réalité virtuelle d'un nouveau départ prometteur contribuèrent certainement à la résilience dont certains firent preuve. En Allemagne de l'Est, les quelques films tournés sur le sujet sont structurés de la même manière, toutefois la promesse d'un futur heureux y est systématiquement associée à l'adhésion enthousiaste et spontanée au socialisme. Au-delà de la dimension idéologique, pour les deux Allemagnes, il s'agit là d'un oubli constructif, pour reprendre la théorie d'Aleida Assmann (Assmann, 2017: 42s), qui aida à diriger les regards de millions de personnes traumatisées vers l'avenir. Pourtant, on aurait pu croire qu'après la réunification, presque un demi-siècle après les faits, le cinéma se serait enfin emparé du thème complexe des difficultés d'intégration qui touchèrent parfois plusieurs générations ; jusqu'à présent, cela n'a pourtant pas été le cas. La fuite, suivie d'une intégration facile, constitue aujourd'hui encore la structure du métarécit national allemand sur cette question, en lien avec l'un des mythes fondateurs de la République Fédérale, le miracle économique, dont tous auraient profité, ce qui en réalité fut loin d'être le cas, surtout pour les réfugiés et les expulsés.

Conclusion

Les films ont apporté une importante contribution à ce décalage notable entre l'histoire de la fuite et l'expulsion et leur mémoire publique. En effet, avec bien des oublis, ils ont considérablement simplifié l'histoire complexe de la fuite et l'expulsion, la transformant essentiellement en une fuite linéaire d'est en ouest face à l'avancée de l'Armée rouge, qui se conclut tout naturellement par une intégration aisée. Par ailleurs, dans le cadre de cette narration nationale, les réfugiés et les expulsés ont été en quelque sorte « nationalisés », c'est-à-dire toujours présentés comme Allemands, alors que beaucoup d'entre eux disposaient d'une identité multiethnique dépassant largement un cadre national. Des Allemands arrivent en Allemagne : cette simplification des identités rend en outre aisée la narration d'une intégration, voire d'une assimilation facile, renforcée par l'oubli immédiat des revendications de retour et de restitution des biens, dès les premières œuvres (Ast, 2012), revendications dont l'espace public ouest-allemand résonna pourtant longtemps. Ainsi, l'histoire virtuelle au cinéma exprima de manière à la fois visionnaire et pragmatique une réalité qui ne s'imposa définitivement qu'en

1990, avec la reconnaissance définitive de la ligne Oder-Neisse comme frontière germano-polonaise.

Par ailleurs, les films occultent généralement les errances, les incertitudes, les situations transitoires et, surtout, l'expulsion, dont les images, à l'instar de *Habermann*, montreraient que des peuples victimes du nazisme commirent aussi des atrocités. Ainsi, « [l']oubli réduit la complexité et protège des côtés sombres » (Assmann, 2017: 27) et gomme « ce qui n'est pas conforme à l'identité que le groupe s'est forgée » (Joutard, 2015: 263). Les oublis corollaires de la mémoire de la fuite et l'expulsion présentent diverses typologies, parfois concomitantes : les oublis répressifs (Assmann, 2017: 49) écartèrent radicalement les faits non conformes à l'idéologie de la RDA. À l'Ouest, puis dans l'Allemagne réunifiée, il s'agit davantage « d'oublis sélectifs » (*Ibid.*: 42) qui ne s'inscrivent pas dans « les cadres de la mémoire » (*Ibid.*). Ces derniers furent eux-mêmes façonnés par les « oublis constructifs et thérapeutiques » (*Ibid.* : 57 et 64) nécessaires aux générations ayant vécu les épreuves de la fuite et l'expulsion et, plus largement, par les sociétés allemandes d'après-guerre : les regards étaient résolument tournés vers un avenir qu'on espérait meilleur, personne ne souhaitait être confronté à ses souffrances et à ses responsabilités, d'autant moins au cinéma, l'un des rares lieux de distraction.

Bibliographie

- ASSMANN, Aleida (2017). *Formen des Vergessens*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- AST, Michaela (2012). « Flucht und Vertreibung im bundesdeutschen Spielfilm der 1950er-Jahre », *Bundeszentrale für politische Bildung, Deutschland Archiv*.
<https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/74912/flucht-und-vertreibung-im-bundesdeutschen-spielfilm-der-1950er-jahre/> (consulté le 10 juillet 2023).
- BEER, Mathias (2011). *Flucht und Vertreibung der Deutschen*. München: Verlag C.H. Beck.
- DOUGLAS, Ray M. (2012). *Les expulsés*. Paris : Flammarion.
- HAHN, Eva et Hans-Henning (2010). *Die Vertreibung im deutschen Erinnern. Legenden, Mythos, Geschichte*. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag.
- PAUL, Gerhard (Ed.) (2008). *Das Jahrhundert der Bilder, Band II: 1949 bis heute*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- PAUL, Gerhard (2016). *Das visuelle Zeitalter. Punkt und Pixel*, Göttingen: Wallstein Verlag.
- RIGAUX-PIRASTRU, Brigitte (2019). « Bourreaux et victimes ? La difficile identité collective des Allemands au prisme du cinéma germanophone », *Revue Amnis* 18|2019, *Le passé dans le présent. Histoire et mémoires, un enjeu essentiel pour les sociétés contemporaines (Europe - Amérique)*.
- RÖGER, Maren (2011), *Flucht, Vertreibung und Umsiedlung. Mediale Erinnerungen und Debatten in Deutschland und Polen seit 1989*, Marburg: Verlag Herder-Institut.
- SATJUKOW, Silke (2009). « “Die Freunde” », SABROW, Martin. *Erinnerungsorte der DDR*. München: C.H. Beck Verlag, pp. 55-67.
- THER, Philipp (1998). *Deutsche und polnische Vertriebene. Gesellschaft und Vertriebenenpolitik in der SBZ/DDR und in Polen 1945-1956*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- TIEWS, Alina Laura (2017). *Fluchtpunkt Film Integrationen von Flüchtlingen und Vertriebenen durch den deutschen Nachkriegsfilm 1945-1990*, Berlin: be.bra Wissenschaft Verlag.
- TRAVERSO, Enzo (2005). *Le Passé, Modes d'emploi*. Paris : Éditions La Fabrique.

Filmographie

- Die Blechtrommel* (1979). Volker Schlöndorff. RFA.
- Die Brücke* (1949). Arthur Pohl. Zone d'occupation soviétique.
- Die Flucht* (2007). Kai Wessel. RFA.
- Die große Flucht* (2001). Guido Knopp. RFA.
- Die Gustloff* (2008). Josef Vilsmaier. RFA.
- Die Mädels vom Immenhof* (1955). Wolfgang Schleif. RFA.
- Die Schüsse der Arche Noah* (1983). Egon Schlegel. RDA.
- Freies Land* (1946), Milo Harbisch. Zone d'occupation soviétique.
- Geflohen – vertrieben – umgesiedelt. Ein Weltkriegstrauma* (2005). Sebastian Dehnhardt, Christian Frey. RFA.
- Grün ist die Heide* (1951). Hans Deppe. RFA. Distribué en France sous le titre *Verte bruyère*.
- Habermann* (2010). Juraj Herz. RFA, Autriche, République Tchèque.

Hitlers letzte Opfer. Zur Geschichte von Flucht und Vertreibung (2007). Sebastian Dehnhardt, Christian Frey, Henry Köhler. 2007.

Jauche und Levkojen/Nirgendwo ist Poenichen (1978). Günter Gräwert, Rainer Wolffhardt, Rolf Hädrich, RFA.

Jokehnen, oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland? (1987). Michael Lähn. RFA,

Kinder des Sturms (2009). Miguel Alexandre. RFA, Autriche.

Märkische Chronik (1983-1989). Hubert Hoelzke, RDA.

Nacht fiel über Gotenhafen (1959). Frank Wisbar. RFA. Distribué en France sous le titre *À l'ombre de l'étoile rouge*.

Solange du da bist (1953). Harald Braun. RFA. Distribué en France sous le titre *Tant que tu m'aimeras*.

Sonnensucher (1958). Konrad Wolf. RDA. Distribué en France sous le titre *Chercheurs de soleil*.

Unkenrufe – Zeit der Versöhnung (2005). Robert Gliński. RFA, Pologne, Grande-Bretagne. Distribué en France sous le titre *L'appel du crapaud*.

Wege übers Land (1968). Martin Eckermann. RDA.