



HAL
open science

Boureaux et victimes ? La difficile identité collective des Allemands au prisme du cinéma germanophone

Brigitte Rigaux-Pirastru

► **To cite this version:**

Brigitte Rigaux-Pirastru. Boureaux et victimes ? La difficile identité collective des Allemands au prisme du cinéma germanophone. *Amnis - Revue de civilisation contemporaine, Europe/Amériques*, 2019, Le passé dans le présent. Histoire et mémoires, un enjeu essentiel pour les sociétés contemporaines (Europe-Amérique), 18, 10.4000/amnis.4440 . hal-04473345

HAL Id: hal-04473345

<https://uco.hal.science/hal-04473345v1>

Submitted on 31 Oct 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Bourreaux et victimes ? La difficile identité collective des Allemands au prisme du cinéma germanophone

RIGAUX-PIRASTRU Brigitte, Université Catholique de l'Ouest Angers et Université d'Angers

Mots clés : Allemagne, holocauste, fuite et expulsion, mémoire, représentations et usages du passé, identité, coupables, victimes, nazisme, cinéma

Keywords: Germany, Holocaust, Flight and Expulsion, Memory, Representation and Use of the Past, Identity, Culprits, Victims, Nazism, Cinema

Palabras claves: Alemania, Holocausto, huida y expulsión, memoria, representaciones y usos del pasado, identidad, culpables, víctimas, nazismo, cine

Résumés :

L'Allemagne de l'Ouest, puis l'Allemagne réunifiée ont assumé l'héritage juridique et moral du III^e Reich. De ce fait, son identité s'est construite sur la mémoire des crimes nazis, notamment l'Holocauste. Les Allemands eux-mêmes ont payé un lourd tribut à la guerre d'agression. La fuite et l'expulsion de 14 millions d'entre eux d'Europe Centrale et du Sud-Est en constituent l'une des conséquences funestes. A travers plusieurs films germanophones à succès (de 1951 à 2015), nous nous proposons d'étudier les mutations mémorielles de la fuite et l'expulsion à l'écran – parfois concomitantes avec celles de la guerre et l'Holocauste. Le cinéma, « agent de l'histoire » (Marc Ferro), joue en effet un rôle majeur en tant que témoin voire acteur de ces évolutions mémorielles, parfois spectaculaires dans un pays marqué par une histoire définitivement singulière.

West-Germany, then reunified Germany accepted the judicial and moral heritage of the 3rd Reich; as such its identity built up on the memory of Nazi crimes, particularly the holocaust. The Germans themselves paid a heavy toll to the war of aggression; the flight and the expulsion of 14 millions of people from central and south-east Europe constitute one of the deadly consequences of this war. Through several successful German movies (from 1951 to 2015), we will study the memorial mutations of the flight and the expulsion on the screen – which are sometimes concurrent with those of the war and of the holocaust. Cinema, “agent of history” (Marc Ferro), indeed plays a major role as a witness or possibly even as an actor of these memorial evolutions, which are sometimes spectacular in a country characterised by a definitely unique history.

Alemania del Oeste, y después la Alemania Reunificada, asumieron las herencias jurídica y moral del Tercer Reich. De este modo, su identidad tuvo como base de construcción la memoria de los crímenes nazis, especialmente el Holocausto. La población alemana pagó ella misma un importante tributo a la guerra de agresión. En efecto, la huida y la expulsión de 14 millones de seres humanos de Europa central y del sudoeste fueron unas de esas consecuencias trágicas. A través de diferentes películas alemanas de éxito (desde 1951 hasta 2015), estudiaremos las mutaciones de la memoria de la huida y de la expulsión, a veces simultáneas con las de la guerra y del Holocausto. El cine, « verdadero agente de la historia » (Marc Ferro), ejerce una acción primordial como testigo, a menudo casi como actor, de estas evoluciones de la memoria a menudo espectaculares en un país con una historia tan singular.

L'Allemagne de l'Ouest, puis l'Allemagne réunifiée ont assumé l'héritage juridique et moral du III^e Reich, dont la guerre d'agression et les « nettoyages ethniques » coûtèrent la vie à plus de 60 millions de personnes, dont 6 millions de Juifs. Aucun autre Etat n'a construit une identité basée sur la mémoire de tels crimes, qui peut être qualifiée de ce fait « d'anti-identité »¹. Les Allemands eux-mêmes payèrent un lourd tribut à la guerre avec plus de 5 millions de morts dont 600 000 civils. Par ailleurs, la fuite et

¹ Wielenga, Friso, « Erinnerungskulturen in Vergleich. Deutsche und niederländische Rückblicke auf die NS-Zeit und den Zweiten Weltkrieg », *Jahrbuch für Niederlande-Studien. Erinnerungskultur und Vergangenheitspolitik*, Band 12 (2001), (dir.) Zentrum für Niederlande-Studien, Münster, Aschendorff, 2002, p. 13.

l'expulsion d'environ 14 millions d'Allemands (du *Reich* et ethniques²) d'Europe Centrale et du Sud-Est constituèrent une conséquence supplémentaire de la guerre et d'un de ses corollaires, le pacte germano-soviétique négocié entre Hitler et Staline en 1939. Cet exode forcé et définitif, de 1944 à 1950, qui coûta la vie à 2 millions de personnes, représente à ce jour l'un des mouvements migratoires les plus importants de l'histoire de l'humanité. Décidé par les Alliés, assorti de l'annexion d'un quart du territoire allemand par la Pologne et l'Union Soviétique, il fut le théâtre de nombreuses exactions. L'Allemagne occupée, dans ses nouvelles frontières de 1945, dut accueillir les expulsés, qui arrivaient dans le plus grand dénuement. La mémoire de ces épreuves est très vite entrée en concurrence avec celle des crimes nazis et, en particulier, avec celle de l'Holocauste. Depuis, la société allemande reste durablement stigmatisée par la singularité de ce dernier, à l'ombre duquel sont traités tous les autres sujets historiques contemporains et à l'aune duquel ils sont aussi moralement mesurés, à tel point que cette « obsession mémorielle »³ peut être qualifiée de « religion civile »⁴. Cela a scindé les mémoires, car il est complexe de cultiver une mémoire publique se focalisant sur une culpabilité collective alors que les mémoires individuelles sont davantage alimentées par les drames vécus personnellement, ou par les parents proches, notamment la guerre, les bombardements et aussi la fuite et l'expulsion. Les films germanophones se font l'écho de ces tensions mémorielles. En effet, depuis le milieu du XXe siècle, le cinéma est devenu un média de référence qui touche des millions de spectateurs. Il a généré un bouleversement majeur constitué par « le nouveau retournement du rapport entre l'écrit et l'image »⁵.

*Nous nous souvenons à partir d'images. Ceci explique l'importance particulière des expositions, des films [...], etc., qui à présent remplissent fréquemment la fonction de textes.*⁶

Le cinéma, « agent de l'histoire »⁷ joue à présent un rôle majeur en tant que témoin voire acteur de ces évolutions mémorielles. Le processus est irrationnel, car le cinéma prend littéralement les spectateurs par les sentiments. En effet, cet art à la dimension tant visuelle qu'auditive a curieusement « conditionné la notion de nostalgie et produit de nouveaux sentiments »⁸. Cette dimension émotionnelle prépondérante se situe à l'opposé d'une appropriation intellectuelle, elle a transformé la relation avec l'histoire, le passé et la mémoire et certainement même influencé les historiens, guidés désormais « par un nouveau régime émotionnel »⁹. De ce fait, nous nous proposons de présenter les mutations mémorielles de la fuite et l'expulsion à l'écran - parfois concomitantes avec celle de la guerre et l'Holocauste - à travers plusieurs films à succès est et ouest-allemands de fiction, tournés entre 1951 et 2015.

Le cinéma ouest-allemand d'après-guerre met en scène régulièrement des expulsés, qui représentent 16% de la population, pour accompagner, jusqu'au début des années 1960, leur intégration. Ce cycle débute avec le film de terroir (*Heimatfilm*)¹⁰ *La lande est verte* (*Grün ist die Heide*), diffusé en 1951, dont le succès inattendu (19 millions d'entrées) pousse les sociétés de production à réaliser des films du même genre. Les films de terroir se déroulent toujours dans un environnement idyllique et intact, mais ne craignent pas de montrer des conflits, contrairement à ce qu'affirment beaucoup d'auteurs. Toutefois, quelle que soit leur intensité, il y a toujours un *happy-end*, prélude d'une vie harmonieuse dans la société d'après-guerre. Dans *La lande est verte*, Lüder Lüdersen, un expulsé dépressif, braconnier, ne supportant pas la perte de sa propriété, quelque part à l'Est (sa région d'origine n'est pas explicitement mentionnée). Soutenu par sa fille, accueilli par une société bienveillante, il finira par s'intégrer. Dans un long discours adressé aux notables de la petite ville où ils résident, se faisant le porte-parole de tous les expulsés du lieu, il revient sur la douleur de la perte :

² Les Allemands ethniques (*Volksdeutsche*) désignent les germanophones vivant en Europe de l'Est et du Sud-Est, hors des frontières du *Reich* allemand.

³ Traverso, Enzo, *Le Passé, Modes d'emploi*, Paris, Editions La Fabrique, 2017, p. 12

⁴ *Ibid.*, p. 80

⁵ Ferro, Marc, *Cinéma et histoire* (1977), Paris, Gallimard Folio Histoire, 1993, p. 11

⁶ Levy, Daniel, Sznajder, Natan, *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007, p. 54 : « Wir erinnern uns anhand von Bildern. Dies erklärt das besondere Gewicht von Ausstellungen, Filmen, [...], usw., die nun häufig die Funktion von Texten erfüllen. »

⁷ Ferro, Marc, *op. cit.*, p. 13

⁸ Cerisuelo, Marc, *Discours d'ouverture du colloque Nostalgie au cinéma*, Angers, 13 octobre 2016

⁹ Prochasson, Christophe, *L'empire des émotions*, Paris, Editions Demopolis, 2008, p. 9

¹⁰ Le film de terroir (*Heimatfilm*) se déroule toujours dans un environnement villageois, en opposition à la ville. La nature y est magnifiée et l'enracinement des personnages dans leur terroir y joue un rôle prépondérant.

[...] Celui qui n'a pas dû quitter sa patrie, ne peut pas mesurer ce que cela signifie de la perdre. [...] nous sommes même ceux qui sont punis le plus sévèrement [...]¹¹

Rien de concret n'est évoqué, car le public sait parfaitement de quoi il retourne, seulement six ans après la fin de la guerre : les expulsés qui se souviennent des épreuves endurées et les autochtones, en réalité indifférents à leur sort, mais qui sont contraints de les accueillir. Enfin, une relation de cause à effet est soulignée, l'expulsion étant présentée comme la conséquence d'une faute collective allemande, pas davantage précisée. Seule la guerre est évoquée un peu plus loin, lorsque le cousin de Lüder Lüdersen, qui l'héberge dans sa propriété, répond au garde-forestier enquêtant sur les fusils rendus une fois la guerre terminée : « Vous pouvez vous imaginer tous les gens qui traînaient chez nous après la guerre ? »¹². Cette phrase, en apparence très anodine, renvoie directement les Allemands à leur proche passé, il n'est pas nécessaire de leur rafraîchir davantage la mémoire. Qu'évoquent « ces armes rendues » ? L'effondrement du III^e Reich, les villes allemandes en ruines, le pays occupé par des forces étrangères, les procès de Nuremberg largement médiatisés, la dénazification dont les résultats ne furent pas à la hauteur des attentes... Les gens qui « traînaient » pouvaient être des soldats étrangers ou des soldats allemands démobilisés, des expulsés, mais aussi d'anciens travailleurs forcés et des prisonniers libérés des camps. Beaucoup de films de cette même période contiennent des allusions analogues, tant en ce qui concerne les épreuves que les fautes ; de ce fait,

[...] la thèse est justifiée, que ce passé [nazi] n'a pas été "refoulé", mais qu'au contraire, il a petit à petit "marqué au fer rouge" l'identité ouest-allemande¹³.

Le cinéma est-allemand met en scène un autre récit. En effet, la République Démocratique Allemande (RDA), sous étroite tutelle soviétique, a d'emblée construit une historiographie officielle à la gloire du socialisme. Se proclamant Etat « antifasciste », elle bâtit son identité positive sur la lutte des communistes contre le régime nazi – les victimes juives n'étant que fort peu évoquées. Il n'est pas question de faute ou de responsabilité à assumer, les « fascistes » se trouvant tous dans la République Fédérale Allemande (RFA) capitaliste. Les expulsés, très nombreux (25% de la population), sont gênants : évoquer leurs épreuves constituerait une critique à l'égard de l'Union Soviétique et des pays « frères ». Le cinéma est-allemand, contrôlé très étroitement par le régime, reprend fidèlement ce discours officiel. La série télévisée *Chemins à travers le pays* (*Wege übers Land*), diffusée en 1968, en constitue un bel exemple : Gertrud, une fille de ferme, part avec son mari au début de la Deuxième Guerre mondiale dans la Pologne occupée pour y prendre possession d'une ferme, dont les SS expulsent les propriétaires polonais. A la fin de la guerre, elle fuit devant l'avancée de l'Armée Rouge et rentre dans son village du Mecklembourg, avec deux enfants adoptés, dont une petite fille juive. Avec conviction, elle soutient le nouveau maire communiste – un autre personnage principal de la série, dont la résistance face au nazisme est détaillée – et contribue à la construction du socialisme dans son village. Son mari, qui s'était engagé dans la Wehrmacht, réapparaît au début des années 1950. Employé dans une propriété agricole en RFA, il vient chercher sa femme. Mais celle-ci aime sa patrie socialiste – et le maire, avec lequel elle entamera une nouvelle vie heureuse. Cette série, très appréciée lors de sa diffusion, met en scène de manière saisissante Hans Frank¹⁴, le gouverneur général de la Pologne occupée, qui expose cyniquement la politique criminelle menée par le régime nazi : esclavage, nettoyage ethnique, assassinat des élites intellectuelles du pays, germanisation forcée, notamment par la colonisation. Cette politique barbare constitue l'une des causes majeures de la fuite et l'expulsion, mais le pacte germano-soviétique, autre cause importante, n'est pas mentionné et ne le sera jamais au cinéma est-allemand. Quant à la fuite de Gertrud de sa ferme polonaise, cela ne représente pas la véritable histoire de la fuite et l'expulsion. En effet, tout comme quelques milliers de colons allemands (volontaires ou forcés), elle n'a vécu que peu de temps en Pologne,

¹¹ Deppe, Hans, *Grün ist die Heide*, RFA, 1951 : « [...] Wer nicht von der Heimat weg musste, der kann nicht ermessen, was es bedeutet, Heimat los zu sein. [...] wir sind ja am härtesten gestraft. [...] ».

¹² *Ibid.* : « Was meinen sie, was sich alles im Haus herum getrieben hat, als der Krieg zu Ende war? ».

¹³ Wielenga, Friso, *Schatten deutscher Geschichte*, Greifswald, SH-Verlag, 1995, p. 107 : « [...] ist die These gerechtfertigt, dass diese Vergangenheit nicht "verdrängt" wurde, sondern dass sie sich – eher umgekehrt – allmählich in die westdeutsche Identität "ingebrannt" hat. »

¹⁴ Magistralement joué par l'acteur Lothar Bellag qui lui ressemble physiquement.

dans un bien arraché à d'autres. Mais ce n'était pas le cas des millions d'expulsés qui étaient, souvent depuis des siècles, implantés dans les régions dont ils furent chassés. Un autre épisode sème encore davantage le doute : lors de son retour en RDA, le mari de Gertrud voudrait récupérer l'acte de propriété de leur ferme polonaise pour bénéficier des aides financières versées en RFA, notamment aux expulsés, pour les dédommager partiellement de leurs pertes¹⁵. Ces aides sont donc présentées comme une vulgaire tromperie, comme si, en réalité, il n'y avait jamais eu ni expulsion ni spoliation des Allemands, car la mémoire de ces événements est officiellement censurée durant les 40 ans d'existence de l'Etat socialiste. Quand ils sont évoqués, ils sont simplement présentés comme une juste punition de l'agression nazie. Certes, des expulsés figurent dans quelques films est-allemands, mais toujours avec des scénarios similaires : surgis de nulle part, ils sont accueillis et intégrés dès leur arrivée et deviennent des forces vives pour la construction du socialisme, face à certains autochtones « réactionnaires ».

Cette utopie sociale, le film l'a transformée [...] en réalité [...] générant de ce fait de l'ennui : les personnages concordant toujours à la fin avec les normes sociales »¹⁶.

En fait, les nombreux expulsés sont considérés en RDA comme des « ennemis de l'Etat »¹⁷, la loi leur interdisant, de ce fait, de se constituer en association, d'évoquer un retour chez eux ainsi qu'une révision de la nouvelle frontière germano-polonaise, à l'instar des revendications – pacifiques - formulées par les puissantes associations d'expulsés en RFA. Ces dernières constituent l'ennemi extérieur « revanchiste » et « fasciste » idéal pour la dictature est-allemande, qui a fait ériger le Mur de Berlin en 1961 afin de stopper les migrations massives vers la RFA. Elle peut en effet justifier l'enfermement de ses citoyens en accusant les associations d'expulsés de RFA de visées belliqueuses pour reconquérir des territoires dont les Allemands ont été chassés, le Mur étant censé protéger les Allemands de l'Est de ce prétendu risque d'agression. Ce discours, sans fondement, influence pourtant une partie de l'opinion publique ouest-allemande qui se distancie des associations d'expulsés, dont l'image se dégrade irrémédiablement : considérées comme passéistes, « revanchistes » voire d'extrême-droite (un écueil qu'elles ont pourtant su éviter), elles ne bénéficient plus du soutien, sincère ou feint, de l'ensemble de la classe politique. Leurs revendications paraissent de plus en plus irréalistes et leur travail de mémoire égoïste et déplacé. Fort de ce constat, le nouveau chancelier socio-démocrate Willy Brandt entame d'ailleurs à partir de 1969 une politique « d'ouverture vers l'Est » associant pragmatisme et réconciliation. A cette période, la mémoire de la fuite et l'expulsion se transforme donc en une mémoire faible¹⁸. Cela est parfaitement illustré par un dialogue dans la comédie *Vas-y chérie (Zur Sache Schätzchen)* de May Pils, qui remporte un grand succès à sa sortie en 1968 et devient un film-culte. Martin, le personnage principal, jeune homme paresseux et excentrique, se rend au commissariat pour signaler un cambriolage auquel il a assisté.

Policier : Né le ?

Martin : [...] 15 juin 1942

Policier : [...] Où ça ?

Martin : Landsberg [an der Warthe, annexée par la Pologne en 1945 (N.d.T.)]

Policier : Landsberg-Lech [en Bavière (N.d.T.)]

Martin : Landsberg en Pologne.

Policier : Comment ça ? De nationalité polonaise ?

Martin : De nationalité allemande.

Policier : A Landsberg en Pologne et Allemand ?

¹⁵ Loi votée en 1952 (*Lastenausgleichsgesetz*)

¹⁶ Hickethier, Knut, *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart, Weimar, Verlag J. B. Metzler, 1998, p. 302 : « Der Film erklärte die soziale Utopie [...] zur Realität. [...] [es] breitete sich deshalb Langweile aus: Die Figuren befanden sich am Ende immer in Übereinstimmung mit den gesellschaftlichen Normen. »

¹⁷ <http://www.spiegel.de/spiegel/spiegelspecial/d-22937261.html> (consulté le 20 août 2016)

¹⁸ Traverso, Enzo, *op. cit.*, p. 54

Martin : Autrefois allemande, maintenant en Pologne.

Policier : Comment je peux écrire ça ?

Martin : Ben, je pourrais par exemple être né à Landsberg-Lech et être quand même polonais.

Policier : Mais c'est ce que je dis, Polonais. Polonais, déjà condamné ? (Suspicieux)

Martin : Ben oui.

Policier : Pourquoi ?

Martin : Passé national-socialiste.

Policier : Nazi ?! C'est absurde, on continue¹⁹.

Ce court dialogue en dit cependant long : la fuite et l'expulsion ne sont plus qu'une farce sans importance. Le seul passé qui vaille d'être évoqué, c'est bien le national-socialisme et ses crimes. Il n'est d'ailleurs pas question d'accuser les Polonais d'un quelconque forfait comme le fait le policier à l'intelligence très limitée (et les associations qui rappellent les sévices subis par les expulsés). Une décennie plus tard, en 1979, la diffusion de la série télévisée américaine *Holocaust* parachève cette mutation mémorielle. 20 millions de téléspectateurs sont bouleversés par le destin d'une famille juive persécutée par les nazis. La mémoire de l'Holocauste devient forte. A partir de cette date,

[1] Je génocide juif devient un prisme de lecture du passé et un élément essentiel de définition [...] de la conscience historique occidentale [...] ²⁰.

Mais l'évocation d'une mémoire peut aussi en susciter spontanément d'autres ; ainsi, la diffusion de *Holocaust* a ravivé en Allemagne « la mémoire d'autres éléments traumatisants, en l'occurrence celle de la fuite et l'expulsion [...] »²¹. A l'écran, cela se traduit par une hausse très progressive des films (fictions et documentaires) consacrés à ce sujet, avant que la production cinématographique n'explose littéralement à partir des années 2000, comme nous le verrons plus bas. En 1981, une série documentaire intitulée sobrement *Fuite et Expulsion (Flucht und Vertreibung)* est diffusée à la télévision. Pour la première fois, un document audiovisuel, qui remporte un succès immédiat, retrace avec précision les faits et en analyse les causes et les conséquences. Mais la fiction avait précédé la documentation en 1978 avec l'adaptation pour la télévision du bestseller *Jauche et Levkojen/Poenichen n'est nulle part (Jauche und Levkojen/Nirgendwo ist Poenichen)*. Cette série raconte la vie de Maximiliane von Quindt en 36 épisodes : après une jeunesse heureuse dans le beau domaine de ses grands-parents en Poméranie occidentale, dans le lieu fictif de Poenichen, elle doit prendre la fuite avec ses jeunes enfants face à l'avancée de l'Armée Rouge. Depuis, elle ne se sent nulle part chez elle et souffre en permanence de nostalgie. A la fin des années 1970, elle se résout, déjà sexagénaire, à revoir sa région natale, devenue polonaise. Son voyage, symboliquement très important, est retracé de manière détaillée dans le dernier épisode de la série. La propriété familiale en constitue la dernière étape : il ne reste plus rien de son passé, le parc est abandonné, les monuments brisés. Elle ne reverra pas le château. « Kaputt » lui affirme une vieille femme polonaise dans le village. L'accueil n'y est ni hostile ni amical, elle n'y a tout simplement

¹⁹ Pils, May, *Zur Sache, Schätzchen*, RFA, 1968 : Polizist: Geboren? Martin: [...] 15. Juni 1945. Polizist: [...] Wo? Martin: Landsberg. Polizist: Landsberg-Lech. Martin: Landsberg Polen. Polizist: Wieso? Staatsangehörigkeit polnisch? Martin: Staatsangehörigkeit deutsch. Polizist: Landsberg Polen und deutsch? Martin: Früher deutsch, heute Polen. Polizist: Wie schreibe ich das dahin? Martin: Ja, ich könnte ja zum Beispiel in Landsberg-Lech geboren sein und trotzdem polnisch. Polizist: Das sag ich ja, polnisch. Polnisch, vorbestraft? Martin: Na ja. Polizist: Weswegen? Martin: NS-Vergangenheit. Polizist: Nazi. Unsinn, weitermachen.

²⁰ Traverso, Enzo, *op. cit.*, p. 57

²¹ Niven, Bill, « Irréconciliables ? La mémoire de l'Holocauste et la mémoire de la fuite et l'expulsion », *Fuite et expulsions des Allemands : Transnationalité et représentations 19e-21e siècles*, (dir.) : Hähnel-Mesnard, Carola, Herbet, Dominique, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016, p. 42

plus sa place. « Aucune larme ne coule, dit une voix en off, c'est le passé »²². La série fleuve, tout au long de laquelle résonne une musique très nostalgique, s'achève sur ces paroles :

*Elle sait qu'elle ne reviendra plus. Bientôt elle rentrera [...] en Allemagne de l'Ouest. Les autres Allemands originaires de Poméranie sont là-bas depuis longtemps à la maison. [...] Maximiliane peut maintenant aussi s'y établir.*²³

La page est tournée. Ce constat, qui résonne comme une injonction, se concrétise définitivement sur le plan politique en 1990, lorsque l'Allemagne réunifiée reconnaît officiellement la frontière germano-polonaise.

La réunification s'accompagne d'enjeux mémoriels et identitaires très importants. Les Allemands de l'Est exigent justice et transparence sur la dictature qui les a gouvernés et fait souffrir. Parmi eux, les expulsés veulent qu'enfin une mémoire publique reconnaisse les épreuves et injustices subies. En parallèle, il existe une revendication similaire pour les victimes de l'Holocauste, volontairement oubliées au profit des communistes persécutés par le régime nazi. L'unique Chambre du Peuple de RDA élue démocratiquement fait d'ailleurs une déclaration solennelle le 12 avril 1990, avant son autodissolution : condamnant la politique commémorative de la RDA, elle demande pardon aux Juifs et au peuple d'Israël et reconnaît sa responsabilité dans les conséquences de la dictature nazie. Les débats continuent donc sur le rôle de coupables et/ou de victimes des Allemands. D'une part, le pays « accepte avec une ferveur presque "masochiste" de revenir sans cesse sur un crime qui est devenu fondateur de sa nouvelle identité »²⁴ ; d'autre part, « la normalisation de l'identité allemande devient une revendication plus largement partagée »²⁵ par l'opinion publique. Dans ce contexte, l'on assiste à partir des années 2000 à une importante production de documentaires sur les régions où avaient vécu des Allemands. L'accès facilité aux pays d'Europe de l'Est, la génération des expulsés disparaissant petit à petit, le souhait collectif de se pencher sur l'histoire des victimes allemandes, la situation politique stabilisée qui laisse davantage de place à un travail de réconciliation et de mémoire, et, aussi, « la valeur marchande »²⁶ du passé, « décliné sur le mode de la mémoire »²⁷ expliquent cette inflation audiovisuelle. Au milieu de ce raz-de-marée documentaire émerge en 2007 un film de fiction télévisé *La fuite (Die Flucht)* dont le succès colossal (13,5 millions de téléspectateurs) en fait très vite un monument commémoratif. C'était d'ailleurs l'objectif de l'équipe de réalisation, qui le souligne lors d'interviews croisées dans ce qui constitue toujours une publicité pour le film, le *making-of*. Réalisateur et producteurs évoquent pêle-mêle la difficulté intrinsèque du sujet, « [...] le plus ambivalent, le plus controversé et aussi le plus difficile [...] »²⁸, la reconstitution historique fidèle, la volonté d'écrire l'histoire tant pour les adolescents que pour les personnes âgées, l'empathie que les images doivent susciter et n'oublie pas les habituelles précautions oratoires en soulignant l'absence de « revanchisme », tout en exprimant la crainte que le film soit « mal utilisé ». L'historienne Gabriele Sperl, scénariste et productrice, conclut en affirmant :

*[...] on rend aux gens leurs souvenirs, oui, ils retrouvent ce qu'ils ont refoulé, simplement on leur donne la possibilité [...] de surtout vivre le deuil [...]]*²⁹.

²² Gräwert, Günter, Wolffhardt, Rainer, Hädrich, Rolf, *Nirgendwo ist Poenichen*, RFA, 1978 : « Es fällt keine Träne. Über alles ist Gras gewachsen ».

²³ *Ibid.* : « Sie weiß, dass sie nicht wieder kommen wird. Bald wird sie [...] die Rückfahrt nach Westdeutschland antreten. Die anderen ehemaligen Pommern sind dort schon lange zu Hause [...]. Nun kann auch Maximiliane sesshaft werden ».

²⁴ Blanchard, Pascal, Veyrat-Masson, Isabelle, « Introduction », *La culture du passé*, HERMES 52, numéro 117, novembre-décembre 2013, p. 20

²⁵ Camarade, Hélène, « La mémoire du national-socialisme en République Fédérale d'Allemagne : essai de périodisation », *Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*, sous la direction de : Camarade, Hélène, Guilhamon, Elizabeth, Kaiser, Claire, Villeneuve d'Ascq, Editions du Septentrion, 2013, p. 12

²⁶ Rouso, Henry, *La Hantise du passé*, Paris, Les Editions Textuel, 1998, p. 34

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Wessel, Kai, *Die Flucht*, RFA, 2007 : Hofmann, Nico, producteur (*Making-of*) : « [...] das ambivalenteste, das kontroverseste und auch das schwierigste [...] ».

²⁹ *Ibid.*, Gabriele, Sperl, scénariste et productrice (*Making-of*) : « [...] man gibt den Menschen ihre Erinnerung zurück, ja, sie kriegen das, was sie verdrängt haben, einfach, man gibt ihnen die Möglichkeit, [...] vor allem zu trauern [...] ».

Tous ces propos illustrent la grande confusion véhiculée par ce film « multifonctions » conçu pour toucher tous les publics.

*Le passé attire plus que l'histoire ; la présence du passé, l'évocation et l'émotion l'emportent sur la prise de distance et la médiation*³⁰.

Contrairement aux annonces « ronflantes » de l'équipe de production, le film *La Fuite* constitue en fait une synthèse très consensuelle de la fuite, sans l'expulsion, comme son titre l'annonce explicitement : Une jeune comtesse de Prusse Orientale, incarnée par Maria Furtwängler, actrice très populaire en Allemagne, fuit en janvier 1945 avec les gens de son domaine face à l'avancée de l'Armée Rouge. Elle prend la tête du convoi et traverse les épreuves avec courage et fermeté. Elle finit par arriver en Bavière avec seulement une partie de la communauté, des villageois étant décédés en cours de route dans des circonstances dramatiques. Ce film exploite de nombreux clichés, qui expliquent certainement son succès : La représentation de la noblesse terrienne à l'Est de l'Elbe (dont on sait que le mode de vie a définitivement disparu), la comtesse blonde aux yeux bleus, impeccablement habillée, même aux heures les plus difficiles, les nazis pétris de méchanceté qui abandonnent finalement la population quand le front russe s'approche, etc. Le long convoi des villageois en fuite sur la lagune glacée de la Vistule marque le point d'orgue du film ; cette image était déjà devenue un lieu de mémoire de la fuite, d'autant qu'il existe quelques rares photos prises au moment des faits, très largement diffusées depuis. Ces scènes dans *La fuite*, très travaillées tant au niveau esthétique que technique, contribuent à renforcer cette construction mémorielle. Mais ce film, comme tous les autres, oublie donc l'expulsion. Car mettre en scène l'expulsion contraint à montrer des « expulseurs », des coupables qui avaient aussi été des victimes de l'occupant nazi : en l'occurrence des Soviétiques, des Polonais, des Tchécoslovaques et des Yougoslaves³¹. La définition de Philippe Joutard s'applique à ce cas :

*[Cet] oubli [...] frise la déformation. On oublie ce qui n'est pas conforme à l'identité que le groupe s'est forgée.*³²

A ce jour, seuls deux films allemands de fiction montrent l'expulsion : *Enfants de la tempête (Kinder des Sturms)*, tourné en 2009, le fait timidement. Le film débute en Haute-Silésie par l'exode forcé d'une famille qui arrive à la gare de départ, d'où sont expulsés les Allemands vers l'Allemagne dans ses nouvelles frontières. La milice polonaise y contrôle papiers et bagages. Ces derniers sont contingentés, il faut donc laisser des malles sur place et partir seulement avec quelques maigres biens. De surcroît, l'équivalent de cinq mois de salaire doit être versé à la milice. Ainsi se déroule l'expulsion, comme une contrainte, mais sans la moindre exaction. Les Allemands se ruent dans un train bondé ; dans le chaos, la mère perd sa fillette. Les recherches qu'elle entreprendra pour la retrouver constituent le sujet central du film. Après cette version édulcorée, *Habermann*, un film germano-austro-tchèque fait le pas en 2010. Adaptation à l'écran d'un roman relatant des faits réels, il connaît un véritable succès et gagne plusieurs récompenses. Son réalisateur tchèque, Juraj Herz, est juif et avait été interné enfant à Auschwitz avec sa famille. Il apporte une forme de caution morale à ce film, entouré d'une équipe internationale. L'histoire d'August Habermann, Allemand ethnique dont la famille est implantée en Moravie depuis plusieurs générations, propriétaire d'une usine, se termine très mal. Lorsque la région est annexée par le III^e Reich, il tente de rester neutre et défend ses employés tchèques. Cependant, à la fin de la guerre, il est torturé puis assassiné par son personnel et les habitants tchèques du village. Son épouse et sa fille sont brutalement expulsées. Les critiques ont relevé à juste titre que les personnages étaient stéréotypés jusqu'à l'excès. Cette œuvre a pourtant le mérite de représenter enfin des expulsions³³, 65 ans après les faits, dans leur dimension brutale et injuste. Il s'agit d'ailleurs du thème principal, le film débutant (dans la séquence pré-générique) et se terminant par des images violentes : des Allemands ethniques, identifiés par un brassard (avec un N pour *němec*, Allemand), sont martyrisés par des Tchèques, puis entassés dans des wagons à bestiaux pour être expulsés. Certains considèrent cette représentation - pourtant conforme

³⁰ Hartog, François, *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Paris, Editions du Seuil, La Collection du XX^e siècle, 2003, p. 206

³¹ Également des Hongrois, dont le gouvernement avait collaboré avec le régime nazi durant la guerre.

³² Joutard, Philippe, *Histoire et mémoires, conflits et alliance* (2013), Paris, La Découverte, 2015, p. 263

³³ 3 millions d'Allemands furent expulsés de Tchécoslovaquie.

aux faits historiques - comme une forme d'usurpation des images de l'Holocauste, évoqué d'ailleurs brièvement, une séquence montrant un wagon à bestiaux, identifié par une étoile de David, dans lequel des enfants appellent à l'aide, dans l'indifférence générale. Par exemple, sur le site *critic.de*, réputé pour ses critiques de films, la journaliste Sonja M. Schutz assène :

Habermann se termine avec ce symbole de l'Holocauste : le train qui part pour la déportation. [...] Ce discours [des nouvelles victimes allemandes] devient irritant quand il ne s'agit pas seulement de deuil et de souvenirs personnels, mais d'une compensation de la responsabilité de la guerre et d'une mise au même niveau des expériences allemandes avec celles des Juifs.³⁴

Cette typique « sacralisation de l'Holocauste »³⁵ « n'est pas au service de l'histoire, mais de la bonne cause »³⁶. Au nom du dogme, l'auteur attribue même au réalisateur des intentions qu'il n'a jamais eues. A l'inverse de *Habermann*, le film télévisé *La patrie n'est pas un lieu (Heimat ist kein Ort)*, sorti en 2015 et diffusé depuis à plusieurs reprises, ne montre rien de la fuite et de l'expulsion. Le réalisateur Udo Witte a su habilement éviter l'écueil de la représentation des faits. La violence se concentre dans la famille allemande Kurbjuweit, composée de deux frères, une sœur et sa fille adulte. A la mort du père, son testament les contraint d'entreprendre un voyage en Pologne (dans ce qui était anciennement la Prusse Orientale) avec un itinéraire imposé, tel un pèlerinage, pour y répandre ses cendres dans des lieux où il avait vécu. Sa voix lisant une longue lettre adressée à ses enfants accompagne tout le film. Ces derniers ne s'entendent pas et se conduisent comme des brutes épaisses – une allégorie de la brutalité nazie ? La sœur aînée, psychorigide et agressive, s'entête à nommer les villes par leur nom allemand et affirme de surcroît que l'expulsion a été contraire au droit international (ce qui est exact). Mais dans le film, cette affirmation est présentée comme « revanchiste ». Ses frères et sa fille souffrent aussi de problèmes psychologiques. Cependant, grâce à la patience et la mansuétude des Polonais, les Allemands s'apaisent et se réconcilient. Des couples germano-polonais se forment même. La famille rentre en Allemagne transformée, car éclairée sur le passé du père. Celui-ci ne s'était jamais remis du traumatisme lié à la fuite, mais les faits qu'il évoque (notamment la disparition de la mère, le décès de la petite sœur, la faim, la peur) sont totalement décontextualisés, aucun coupable n'est nommé, aucune cause n'est évoquée. Par exemple : « C'était le 21 janvier de l'année 1945. La guerre avait atteint notre village »³⁷. C'était le destin et non les hommes. Cette décontextualisation constitue une régression, lorsqu'on compare ce film aux œuvres analysées plus haut. Le public est censé savoir de quoi il retourne, comme dans *La lande est verte*. Or 70 ans après les faits, rien n'est moins sûr. D'ailleurs, Andreas Kossert, l'un des historiens spécialistes du sujet, a souligné dans une interview accordée en 2018 au magazine *Der Spiegel*

[qu']il règne une grande ignorance sur la signification et la dimension de ce qui s'est passé après 1945. Et il n'y a pas non plus d'idée de la place que cette expérience devrait prendre dans la mémoire collective³⁸.

La mémoire de la fuite et l'expulsion, événements complexes échelonnés sur plusieurs années, reste pour l'instant « une mémoire faible »³⁹.

A travers l'exemple de ces quelques films de fiction, nous constatons combien le cinéma accompagne, et parfois même prépare les mutations mémorielles d'une société, mais sans aller à l'encontre du discours officiel. En effet, les cinéastes allemands cultivent « le devoir de mémoire » de l'Holocauste. Cette

³⁴ Schultz, Sonja M., « Habermann-Kritik », *critic.de*, 12.11.2010, <https://www.critic.de/film/habermann-2423/> (consulté le 29 mars 2019) : « *Habermann* schließt mit dieser Chiffre des Holocausts : dem abfahrenden Zug. [...] Ärgerlich wird dieser Diskurs immer dann, wenn es ihm nicht allein um Trauer und persönliche Erinnerung geht, sondern um ein Aufrechnen von Kriegsschuld und um eine Gleichsetzung der deutschen Erfahrungen mit den jüdischen. » SOURCE

³⁵ Traverso, Enzo, *op. cit.*, p. 58

³⁶ Rousso, Henri, *op. cit.*, p. 92

³⁷ Witte, Udo, *Heimat ist kein Ort*, RFA, 2015 : « Es war der 21. Januar des Jahres 1945. Der Krieg hatte unser Dorf erreicht ».

³⁸ Klußmann, Uwe, « Verlaust, zerlumpt, - damit entsprachen sie dem Klischee », *Der Spiegel Online*, 22.05.2018, <http://www.spiegel.de/spiegelgeschichte/deutsche-fluechtlinge-nach-1945-ignoranz-und-fremdenfeindlichkeit-a-1190780.html> (consulté le 22 mai 2018) : « [...] herrscht weitgehend Unkenntnis über Bedeutung und Größenordnung dessen, was sich nach 1945 ereignet hat. Und es gibt auch keine Vorstellung darüber, welchen Platz diese Erfahrung in der kollektiven Erinnerung einnehmen sollte. » SOURCE

³⁹ Traverso, Enzo, *op. cit.*, p. 54

injonction, dont le respect permet de se placer résolument du côté du bien, peut représenter une entrave pour d'autres mémoires, comme celle de la fuite et l'expulsion, cette dernière étant systématiquement suspectée de vouloir supplanter celle de l'Holocauste. Pourtant,

[...] la fuite et l'expulsion des Allemands n'ont été en aucune manière causées par des réactions à l'Holocauste. [...] Revendiquer qu'on ne peut pas parler de la fuite et de l'expulsion sans mentionner d'abord l'Holocauste était et reste un concept presque métaphysique de causalité, et cela relève aussi d'un certain sens de la convenance éthique. [...] Mais la véritable causalité historique s'en trouve rapidement troublée⁴⁰.

Nous ajouterons que cela peut même nuire à la mémoire et à l'historiographie de l'Holocauste, transformées dans certains cas en simple « kit mémoriel ». Quoi qu'il en soit, dans la société allemande comme au cinéma, la mémoire des victimes allemandes de la fuite et de l'expulsion n'a pas encore pu pleinement accéder à une dimension collective apaisée, le processus est toujours en cours.

⁴⁰ Niven, Bill, *op. cit.*, pp. 48-49