

LE VIOL DES FEMMES ALLEMANDES EN 1944-1945

Un tabou transgressé dans les journaux intimes et les romans ?

HÉLÈNE CAMARADE

Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3

Lors de sa première édition allemande en 1959, le journal intime *Une femme à Berlin* suscita la désapprobation des critiques et l'on accusa son auteur d'avoir porté atteinte à « l'honneur de la femme allemande¹. » Ce texte, publié anonymement, écrit entre avril et juin 1945 par une journaliste berlinoise fait état des viols perpétrés par les soldats russes à Berlin et des stratégies mises en place par certaines femmes pour les éviter, notamment celle consistant à prendre un protecteur (ou plutôt un violeur) attitré. Lors de sa réédition en 2003, la polémique ne porta plus sur le choix d'éviter le viol par la prostitution ou sur le style sans fard utilisé par la diariste, mais sur le non-respect de son anonymat par le journaliste Jens Bisky. Ce dernier dévoila que l'auteur présumé se nommait Marta Hillers et il remit en cause l'authenticité du texte². L'ouvrage devint cette fois un succès de librairie, salué par la critique. L'argument avancé pour expliquer ce succès fut que le tabou des viols était désormais brisé dans la société allemande³. C'est également la levée d'un tabou qui fut invoqué en 2008 par le réalisateur Max Färberböck afin de justifier l'intérêt d'une adaptation cinématographique⁴.

L'actuel discours autour de la transgression de tabous historiques en Allemagne semble concomitant au retour d'un discours victimaire consistant à rappeler les

[1] Hans Magnus Enzensberger, « Eine Frau in Berlin », in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26 septembre 2003, p. 35.

[2] Bisky suggéra que le texte publié avait été recomposé par Kurt W. Marek en 1954, dans le contexte de la Guerre froide, année de la première édition aux États-Unis. Cf. Jens Bisky, « Wenn Jungen Weltgeschichte spielen, haben Mädchen stumme Rollen », in *Süddeutsche Zeitung*, 24 septembre 2003.

[3] Dans son introduction à l'édition de 2003, Hans Magnus Enzensberger invoque lui aussi le dépassement d'un tabou. Cf. *Anonyma. Eine Frau in Berlin. Tagebuch-Aufzeichnungen vom 20. April bis 22. Juni 1945*, Frankfurt/Main, Eichborn, 2003.

[4] « Director's Note von Max Färberböck », site officiel du film : www.anonyma.film.de

souffrances vécues par les Allemands, après une longue période pendant laquelle l'attention fut avant tout portée aux victimes raciales. Les historiens datent ce retour environ à 2003, année de publication d'*En Crabe* de Günter Grass, de *L'incendie* de Jörg Friedrich et de *Une femme à Berlin*. La simultanéité entre le discours victimaire et le discours autour de la transgression de tabous n'est pas sans suggérer un lien de cause à effet : affirmer que les souffrances vécues par les Allemands à la fin de la guerre – bombardements, viols, fuite des provinces de l'Est – furent jusqu'ici taboues et que l'on assiste désormais à un retour du refoulé, permet en effet de justifier le retour de ce discours victimaire⁵. Les historiens sont cependant sceptiques quant à l'existence de lacunes mémorielles restant à combler dans ce domaine et ils refusent de qualifier ces souffrances de tabous⁶. Nous chercherons donc ici à évaluer l'existence d'un tabou autour des viols afin d'en analyser ensuite une éventuelle transgression dans la littérature.

Le tabou peut se définir comme une convention respectée par une collectivité qui porte sur une interdiction pesant sur le comportement ou le langage⁷. Dans le cas des viols de 1944-1945, il s'agit de l'interdiction d'évoquer ceux-ci par le langage. Nous étudierons donc la dimension indicible de ce non-dit en nous interrogeant également sur son caractère inaudible. Ceci nous permettra d'évaluer si le tabou est ce qu'une société s'interdit de dire ou s'il n'est pas aussi ce qu'elle refuse d'entendre. Afin de mener cette enquête, nous examinerons le contexte spécifique de la RDA, puis celui de la République fédérale et de l'Allemagne contemporaine en envisageant tout d'abord les modalités narratives présentes dans les témoignages non fictionnels, puis dans les fictions romanesques.

LA TRANSGRESSION D'UN TABOU POLITIQUE EN RDA DANS LES ANNÉES 1970

Au moment des faits, les viols sont loin d'être tabous puisqu'ils sont sur toutes les lèvres⁸. Ils font partie intégrante de l'expérience collective vécue par la population civile. Par manque de recherches historiques, les chiffres sont peu précis et oscillent entre plusieurs centaines de milliers et deux millions de femmes violées⁹. Cet

[5] Hélène Camarade, « Le retour du discours victimaire et la représentation féminine dans le film *Anonyma* de Max Fäberböck (2008) », in Hélène Camarade, Claire Kaiser, Elizabeth Guilhamon (dir.), *Actes du colloque « Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain »*, Presses du Septentrion (à paraître).

[6] Ute Frevert, « Geschichtsvergessenheit und Geschichtsversessenheit revisited. Der jüngste Erinnerungsboom in der Kritik », in *Aus Politik und Zeitgeschichte* 40-41, 2003, p. 10.

[7] Cf. Centre national de ressources textuelles et lexicales : www.cnrtl.fr (consulté le 20.11.2010).

[8] Un témoignage rétrospectif parmi d'autres : « 6. Mai 1945. Personne ne parle d'autre chose en ville. Personne ne pense à autre chose. » [« Es gibt kein anderes Gespräch in der Stadt. Es gibt keinen anderen Gedanken. »], Ruth Andreas-Friedrich, *Schauplatz Berlin. Tagebuchaufzeichnungen 1945 bis 1948*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1982, p. 23.

[9] Cf. Norman M. Naimark, *Die Russen in Deutschland. Die sowjetische Besatzungszone 1945-1949*, Berlin, Propylaën, 1997 ; Silke Satjukow, *Besitzer. « Die Russen » in Deutschland 1945-1954*, Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht, 2008.

événement est alors géré de manière pragmatique puisque l'article 218 du code pénal criminalisant l'avortement est momentanément suspendu¹⁰. Il est difficile de dater avec précision le moment à partir duquel les viols sont relégués au second plan des préoccupations quotidiennes, mais plusieurs éléments y contribuent, notamment le retour des soldats allemands qui ne manifestent, en général, aucune compréhension pour ces événements. La journaliste Evelyn Finger parle d'un « pacte du silence¹¹ » qui se met en place au sein des couples, les femmes évitant d'interroger les hommes sur les exactions commises à la guerre et ceux-ci en retour de les questionner sur les viols. Le non-dit semble ainsi, dès le départ, avoir eu une dimension familiale.

Un autre facteur décisif est de nature politique. Il s'agit de la version des faits dictée par les Alliés, devenus puissances occupantes. Staline ayant interdit les exactions de ses troupes par décret, les Soviétiques ne peuvent reconnaître qu'il y a eu viols sans admettre qu'il y a eu désobéissance. Pour l'occupant soviétique, les viols n'ont donc officiellement pas eu lieu. Quant à ceux, moins nombreux, commis par les Français, les Britanniques et les Américains, ils sont également passés sous silence¹².

Avec l'enracinement de la division politique, on assiste à la mise en place de deux mémoires distinctes. En RDA, les Soviétiques et le SED, le parti unique communiste, cherchent à entretenir le mythe d'une armée rouge libératrice et bienveillante. Il est donc répréhensible de porter atteinte à la réputation irréprochable du « grand frère russe », ce qui fait de l'épisode des viols un non-dit collectif imposé. Günter de Bruyn parle rétrospectivement d'une « loi du silence » qui devient la norme :

Dans les années 1950 et 1960, il n'était possible d'écrire sur la guerre et l'après-guerre qu'au prix de silences et de mensonges, si l'on voulait être publié ; car tout ce qui nous avait fait peur au cours de ces années était tabou. Aucun soldat soviétique ne pouvait avoir pillé et violé, aucune personne internée après la guerre ne pouvait avoir fini ses jours à Buchenwald, Ketschendorf ou en Sibirie. [...] Il était préférable de garder pour soi ce que l'on savait et comme il valait mieux ne rien savoir, le non-respect de la loi du silence fut bientôt considéré comme inconvenant. La contrainte devint une convention¹³.

(10) Atina Grossmann, « Une question de silence ? Les viols de femmes allemandes par des soldats d'occupation », in Corinne Bouillot, Paul Pasteur (éd.), *Femmes, féminismes et socialismes dans l'espace germanophone après 1945*, Paris, 2005, p. 147-169.

(11) Evelyn Finger, « Flieh, wenn du kannst! », in *Die Zeit*, n° 44, 23 octobre 2008.

(12) Cf. Robert J. Lilly, *La face cachée des GI's. Les viols commis par des soldats américains en France, en Angleterre et en Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale 1942-1945*, Paris, Payot, 2003.

(13) « Über Krieg und Nachkrieg zu schreiben, war in den fünfziger und sechziger Jahren, wenn man gedruckt werden wollte, nur mit Verschwigen und Lügen möglich ; denn alles, was uns in diesen Jahren Angst gemacht hatte, war tabuisiert. Kein Sowjetsoldat durfte geplündert und vergewaltigt haben, kein nach dem Krieg Internierter durfte in Buchenwald, Ketschendorf oder in Sibirien verendet sein. [...] Man behielt besser für sich, was man wusste, und da es noch besser war, davon gar nichts zu wissen, galt die Nichtbeachtung des Schweigegebots bald als ungehörig. Zwang wurde zur Konvention. », in Günter de Bruyn, *Vierzig Jahre*, Frankfurt/Main, 1996, p. 117.

On peut donc bien parler, en RDA, d'un tabou institutionnalisé pour des raisons essentiellement politiques. Deux ouvrages paraissant dans les années 1970 transgressent cependant cet interdit. Dans les deux cas, il s'agit d'auteurs qui étaient jeunes adultes au moment des événements. En 1945, Christa Wolf, née en 1929, avait 16 ans et Werner Heiduczek, né en 1926, 19 ans. Leur façon d'aborder le passé est assez comparable puisque tous deux choisissent un narrateur devenu écrivain et présentant des similitudes avec leur propre biographie. Celui-ci s'exprime dans les années 1970 et fait un récit rétrospectif de l'époque de la guerre et de l'après-guerre.

Dans *Trame d'enfance* (1976), Christa Wolf montre comment la jeune Nelly s'émancipe en 1945 de ses préjugés à l'égard des Soviétiques en travaillant à leur contact. Mais afin de décrire ce processus, l'auteur passe par la description de ces préjugés. Elle mentionne donc les rumeurs qui circulent, avant même l'arrivée de troupes, au sujet des viols et la peur qu'elles suscitent : « Genügte ihrer Angstbereitschaft der Schrecken, der von dem düster-geheimnisvollen Wort ‚vergewaltigen‘ ausging ? Die Russen vergewaltigen alle deutschen Frauen : unbezweifelte Wahrheit¹⁴. » Une scène décrit plus tard la façon dont Nelly s'enfuit, terrorisée, face à un soldat avant même de savoir ce que celui-ci lui veut, ce qui provoque dans le village la rumeur selon laquelle elle aurait été violée. Une scène ultérieure raconte, sans en expliquer les causes, l'examen gynécologique que les femmes allemandes subissent pour dépister les maladies vénériennes et les insultes que profère à leur rencontre la doctresse soviétique qui les traite de « cochonnes » (*Schweine*). Wolf traite ainsi le sujet à contre-pied : elle mentionne les viols comme n'ayant pas eu lieu ou comme correspondant à des rumeurs, ce qui revient tout de même à transgresser l'interdit de langage. Cette stratégie lui permet de rester en conformité avec le discours officiel du SED tout en offrant aux lecteurs la possibilité de lire, en creux, l'épisode des viols.

L'écrivain Werner Heiduczek met en place une stratégie d'évitement moins prudente dans *Mort à la mer* [*Tod am Meer*], roman politiquement incorrect à plusieurs égards. Au moment de la première édition en 1977, ce n'est d'ailleurs par l'évocation des viols qui fait débat parmi les censeurs chargés de délivrer l'autorisation de publication¹⁵. Plus tard, l'ambassadeur soviétique à Berlin-Est, Piotr A. Abrassimov, se plaint de l'image négative que l'ouvrage donne des soldats soviétiques et Heiduczek est sommé d'apporter des modifications en vue de rééditions ultérieures, ce qu'il refuse de faire¹⁶. Concernant le viol, l'auteur transgresse en effet ouvertement le non-dit :

[14] « La terreur qui émanait de ce mot sinistre et mystérieux "viol" suffisait-elle à alimenter [la] capacité de peur [de Nelly] ? Les Russes violent toutes les femmes allemandes : vérité jamais remise en question », in Christa Wolf, *Kindheitsmuster* (1976), Darmstadt, 1979, p. 297 (traduction de Ghislain Riccardi, in *Trame d'enfance*, Paris, 1987).

[15] Le narrateur fait par exemple preuve d'une insolente immoralité politique en racontant avoir adhéré en 1946 au SED pour empocher 100 Mark. Cf. Werner Heiduczek, *Tod am Meer. Roman* (1977), Leipzig, Faber, 1995.

[16] L'ouvrage sera finalement réédité en 1988. Cf. Werner Heiduczek, *Die Schatten meiner Toten. Eine Autobiographie*, Leipzig, Faber, 2005, p. 275-299.

In der Nacht darauf wurde Ellen zum zweiten Mal vergewaltigt. An der Elbe hatten uns sowjetische Soldaten gefasst. [...] In der Nacht darauf holten sie Ellen heraus und noch zwei andere. Sie müssten zum Verhör, sagte man.

Mit dem, was in jener Nacht und am folgenden Morgen auf diesem Bauernhof geschah, bin ich all die Jahre über nicht fertig geworden. Vielleicht ist es der Grund, weswegen ich mich lange verweigert habe, ein Filmszenarium oder ein Buch über die Nachkriegszeit zu schreiben¹⁷.

Cet événement est cependant mis en perspective puisqu'il est encadré par deux autres viols perpétrés par le narrateur Jablonski : il s'agit en amont du premier viol, sobrement évoqué, subi par la jeune Ellen, puis du récit plus détaillé que fait Jablonski d'un viol collectif auquel il a participé sur une contrôleuse du tramway. Cet encadrement tend à dédramatiser l'épisode de la ferme, car il présente les viols comme une action banale, ce qui contribue à brosse le climat de violence de l'époque. Le récit du viol de la contrôleuse permet surtout à l'auteur de décrire l'acte en détail sans le mettre directement au compte des soldats soviétiques. Heiduczek va donc plus loin que Christa Wolf dans la transgression du tabou dans la mesure où le viol a lieu, qu'il touche un personnage identifié et que le narrateur décrit également ses conséquences – Ellen et les autres femmes « vont à travers le monde [...] comme des marionnettes mal actionnées » et la contrôleuse du tramway « n'est bientôt plus que de la chair sans âme. »

Christa Wolf et Werner Heiduczek mentionnent également la réflexion rétrospective des narrateurs, mais alors que la narratrice de Wolf n'évoque, dans les années 1970, que des choses « graves », Jablonski demande directement à un ami russe : « Avez-vous violé ? » Ces deux ouvrages paraissent après la reconnaissance de la RDA sur la scène internationale, dans ce que l'on peut appeler sa deuxième phase d'existence, en apparence plus permissive. On peut néanmoins déjà déceler une allusion aux viols en 1968 dans le film *J'avais dix-neuf ans* [*Ich war neunzehn*] de Konrad Wolf¹⁸. Si les viols perpétrés par les Soviétiques sont donc bel et bien un tabou en RDA, celui-ci tend à être contourné plus ou moins explicitement à partir de la deuxième moitié des années 1970.

MODALITÉS DU TÉMOIGNAGE EN RÉPUBLIQUE FÉDÉRALE : INDICIBLE OU INAUDIBLE ?

En République fédérale d'Allemagne, le non-dit touchant les viols obéit à une autre chronologie mémorielle et son contournement s'effectue selon des modalités narratives différentes. Pour l'historien Norman M. Naimark, qui est l'un des rares à

[17] La nuit suivante, Ellen fut violée pour la seconde fois. Des soldats soviétiques nous avaient faits prisonniers au bord de l'Elbe. [...] La nuit suivante, ils vinrent chercher Ellen et deux autres femmes. Elles devaient se rendre à un interrogatoire, dit-on. Pendant toutes ces années, je n'ai pas pu digérer ce qui s'était passé dans cette ferme cette nuit-là et dans la matinée qui a suivi. C'est peut-être la raison pour laquelle j'ai longtemps refusé d'écrire un scénario ou un livre sur l'après-guerre, in Werner Heiduczek, *Tod am Meer*, Aufbau Tb, 1999 p. 78.

[18] Ceux-ci sont suggérés au début du film par le suicide inexpliqué d'une femme allemande, puis par l'épisode d'une jeune femme cherchant protection auprès d'officiers russes gradés.

s'être penché sur la question, le terme de tabou est d'ailleurs impropre pour désigner ce qui lui semble plutôt être un manque d'intérêt de la société pour ce sujet¹⁹. Un rapide examen permet en effet de constater que les viols ont été régulièrement mentionnés dans l'espace public, même si leur évocation obéit souvent à des conventions langagières.

Entre 1945 et 1959, les viols ne semblent pas évoqués et l'on peut sans doute parler d'une période de latence qui correspond à la phase d'amnésie et d'occultation dont parle Henry Rouso lorsqu'il propose une périodisation de la mémoire de la Seconde Guerre mondiale en Europe²⁰. Les viols commencent à être mentionnés en 1959 aussi bien dans la littérature, par exemple dans *Le Tambour* de Günter Grass – ou plus tard dans *Le Nazi et le Barbier* d'Edgar Hilsenrath²¹ (1968) – que dans les témoignages avec *Une femme à Berlin*²². À partir des années 1960, des journaux intimes faisant état des viols sont régulièrement édités, par exemple *Ostpreussisches Tagebuch* du médecin Hans von Lehnndorff à Königsberg (1961), *Tagebuch aus Pommern* écrit par l'aristocrate Käthe von Normann (1962), puis ceux de deux journalistes berlinoises, *Schauplatz Berlin* de Ruth-Andreas Friedrich (1984) et *Berliner Aufzeichnungen* d'Ursula von Kardorff (1994). En 1985, le président fédéral Richard von Weizsäcker rend hommage à toutes les victimes du national-socialisme dans son fameux discours du 8 mai 1985 et il évoque les « souffrances dues [...] aux viols²³. » Des entretiens de femmes violées sont également menés et archivés²⁴. Pour ce qui est du cinéma de fiction, le viol y fait son apparition dès la fin des années 1970 dans *Le Tambour* (Volker Schlöndorff, 1979) et *Allemagne, mère blafarde* (Helma Sanders-Brahms, 1980). Le premier film documentaire entièrement consacré à ce thème est tourné par la féministe Helke Sander en 1992²⁵. L'argument selon lequel le tabou des viols aurait seulement été brisé au cours de la dernière décennie est donc inexact, même s'il est indéniable que la disparition du bloc de l'Est a contribué à libéraliser la parole sur ce sujet en levant notamment le tabou politique touchant la population est-allemande.

Sans rester un non-dit, le thème des viols obéit à certaines conventions langagières, à des modalités du dicible qui sont perceptibles dans les témoignages oraux et les journaux intimes et dont on retrouve certaines caractéristiques dans les fictions romanesques. Quatre modalités narratives récurrentes se dégagent dans les témoignages écrits. Il s'agit tout d'abord de la place accordée au viol dans l'économie générale des textes. Alors qu'il occupe une place centrale chez Marta Hillers et justifie l'existence

[19] Norman M. Naimark, « Jeder Soldat ein Richter des Volkes », in *Die Zeit*, n°44, 23 octobre 2008.

[20] Henry Rouso, « Les dilemmes d'une mémoire européenne », in François Dosse, Patrick Garcia, Christian Delacroix (dir.), *Historicités*, Paris, 2009, p. 208-212.

[21] La première édition allemande du roman *Der Nazi und der Friseur* date de 1977.

[22] Un témoignage date de 1953 : Curt Riess, *Berlin Berlin 1945-1953* [1953], Berlin, B&S Siebenhaar, 2002.

[23] Richard von Weizsäcker, « Ansprache am 8. Mai 1985 », in *Erinnerung, Trauer und Versöhnung*, Bonn, 1985.

[24] Cf. Entretiens menés par Alexander von Plato en 1985 et Ingeborg Jacobs en 1992. Cf. Alexander von Plato, Almut Leh, « Ein unglaublicher Frühling ». *Erfahrene Geschichte im Nachkriegsdeutschland 1945-1948*, Bonn, Bundeszentrale für Politische Bildung, 1997 ; Ingeborg Jacobs, *Freiwild. Das Schicksal deutscher Frauen 1945*, Berlin, Propylaën, 2008.

[25] *BeFreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigungen und Kinder*, documentaire, Allemagne, (Helke Sander, 1992).

même du journal, il reste un événement marginal et secondaire dans les autres. Ruth Andreas-Friedrich et Ursula von Kardorff, qui ont remanié leur texte au moment de la publication, choisissent d'ailleurs de l'aborder en une seule et même entrée, alors que les journaux de Käthe von Norman et Hans von Lehndorff, apparemment moins retravaillés, l'abordent à plusieurs reprises. Il y a donc chez ces deux journalistes un écart volontaire entre le vécu et la mise en récit.

Une deuxième spécificité porte sur le choix d'aborder les viols au moyen du récit par un tiers. Käthe von Normann souligne à plusieurs reprises qu'elle n'a pas été violée, mais raconte les viols subis par d'autres. On rencontre le même procédé chez Ruth Andreas-Friedrich et Ursula von Kardorff qui donnent la parole à plusieurs autres femmes. À cet égard, *Une femme à Berlin* est à nouveau une exception puisque les viols y sont décrits à la première personne, la narratrice est la victime du viol. Ces deux caractéristiques du journal de Marta Hillers – le viol au cœur du récit et le statut de narratrice autodiégétique par rapport au viol – peuvent en partie expliquer son rejet en 1959 et le caractère sulfureux qui lui est resté attaché ; le texte circulait dans les années 1980 sous forme de photocopies dans les milieux féministes. Ce caractère exceptionnel peut cependant aussi alimenter les doutes quant à son authenticité. Le recours au récit par un tiers dans la majorité des textes invite à s'interroger sur les modalités du témoignage : doit-on considérer que le témoignage indirect est la règle tacite ? Cette hypothèse semble contredite par les témoignages oraux, effectués à visage découvert, qui se font de plus en plus nombreux depuis la moitié des années 1980²⁶. Dès lors, on peut se demander si le témoignage indirect ne serait pas aussi une exigence de la réception.

Cette hypothèse semble accréditée par le troisième point commun aux cinq journaux qui porte sur la préservation de l'anonymat des victimes. Käthe von Normann ne mentionne que des initiales quand elle parle de ses voisines violées (« Madame B. », « Christel, la fille de Madame M. »), Ruth Andreas-Friedrich donne des noms fictifs et Ursula von Kardorff n'en cite aucun. On pourrait penser que cela est dû à l'époque à laquelle ces témoignages ont paru, mais cette convention semble encore actuelle si l'on en juge par l'indignation de Hans Magnus Enzensberger lorsque Jens Bisky dévoila en 2003 le nom de Marta Hillers, pourtant décédée en 2001. Lors de la réédition du journal, puis de l'adaptation cinématographique, le néologisme « Anonyma » s'est d'ailleurs imposé pour désigner le nom propre de l'auteur et celui de l'héroïne du film, comme si l'identité même de la personne était l'anonymat. Il s'agit là d'un procédé visant à créer un personnage-type, dénué de toute individualité au profit de la représentation d'un collectif, ici l'ensemble des femmes violées. L'anonymat semble donc être une convention nécessaire au témoignage et l'on peut s'interroger sur sa fonction. Les victimes ont elles-mêmes souvent souhaité garder l'anonymat au cours des premières décennies, mais ne s'agit-il pas ici encore aussi d'une exigence des récipiendaires ? La société allemande contemporaine semble accepter de donner un visage fictif à la femme qui incarne les viols – celui bien connu de Nina Hoss dans le film – mais celle-ci doit en revanche

[26] Cf. entretien avec Xavier Villetard (13.11.2009), auteur du film documentaire *Les filles des ruines* (2009).

rester sans nom. On peut dès lors se demander s'il ne s'agit pas d'offrir indirectement à la société la possibilité de ne pas associer cet épisode aux visages et aux noms des grands-mères de tout un chacun, et de contribuer ainsi à préserver un tabou familial.

Enfin, la dernière caractéristique, portant cette fois sur le choix du lexique, est l'évitement assez fréquent du mot « vergewaltigen » (« violer »)²⁷ et le recours à des périphrases ou au fonctionnement métonymique. On rencontre des tournures comme « sich auf Frauen stürzen » (« se jeter sur les femmes »)²⁸, « hinter den Frauen her sein » (« en avoir après les femmes »)²⁹, « Frauen nehmen, holen » (prendre, aller chercher)³⁰, « Frauen belästigen, bedrängen » (« importuner, contraindre »)³¹. Le verbe « schänden » (« déshonorer »)³² est également courant ; Marta Hillers utilise l'abréviation « Schdrg » pour « Schändung » dans son manuscrit original lorsqu'elle veut signaler un viol. Ce terme souligne la perte de l'honneur et fait écho à la formule « Ehre verloren, alles verloren » (« Quand l'honneur est perdu, tout est perdu ») qui semble avoir poussé, entre autres raisons, des femmes au suicide. Toutes ces expressions qui étaient d'usage au moment des faits produisent un effet d'euphémisation.

Un autre procédé linguistique du même ordre consiste à parler d'événements « terribles », « horribles » ou « effroyables » (« der Schrecken », « schrecklicher Betrieb », « furchtbare Dinge », « das Entsetzliche »)³³, autant de tournures allusives de type connotatif qui ne désignent pas clairement l'acte, mais laissent le choix au récipiendaire du témoignage de terminer ou non le processus de compréhension. Ces contournements linguistiques mettent en relief le vocabulaire explicite utilisé par Christa Wolf et Werner Heiduczek lorsqu'ils transgressent un tabou de nature politique.

LES MODALITÉS DU RÉCIT DANS LES ROMANS CONTEMPORAINS : ENJEUX DE LA MÉMOIRE FAMILIALE ?

Ces quatre caractéristiques se retrouvent dans la façon dont les romanciers abordent le viol. En général, celui-ci n'est pas au cœur de l'intrigue du roman, et il est même souvent relégué au rang d'action secondaire dans la trame narrative. C'est le cas

[27] On rencontre rarement la tournure « vergewaltigt werden » (« être violée »). Cf. Käthe von Norman, *Tagebuch aus Pommern 1945/1946*, München, DTV, 1962, p. 17 ; Andreas-Friedrich, *Schauplatz*, p. 22-23, Ursula von Kardorff, *Berliner Aufzeichnungen 1942 bis 1945*, München, 1992, p. 353, p. 358.

[28] Hans Graf von Lehndorff, *Ostpreußisches Tagebuch. Aufzeichnungen eines Arztes aus den Jahren 1945-1947* (1961), München, DTV, 2002, p. 66, *Schauplatz*, p. 22.

[29] Freya von Moltke, *Erinnerungen an Kreisau 1930-1945* (1997), München, Beck, 2003, p. 91.

[30] Käthe von Norman, *Tagebuch aus Pommern 1945/1946*, München, DTV, 1962, p. 30, p. 56 ; Ingeborg Jacobs, *Freiwild. Das Schicksal deutscher Frauen 1945*, Berlin, p. 22.

[31] Andreas-Friedrich, *op. cit.*, p. 56.

[32] Andreas-Friedrich, *Schauplatz, München, Bucher*, p. 23.

[33] Käthe von Norman, *Tagebuch aus Pommern 1945/1946*, München, DTV, 1962, p. 92, p. 122, Lehndorff, *Tagebuch*, p. 73.

dans *Le Tambour* de Günter Grass. Le viol de la voisine des Mazerath, la veuve Greff, perpétré dans la cave est raconté en marge de nombreuses actions, au premier rang desquelles on compte la mort de Mazerath, abattu par un Russe alors qu'il s'étouffe en avalant l'insigne du NSDAP. Une autre action simultanée est l'échange entre les Russes, Maria et les enfants. Quant au regard du narrateur Oskar, il est attiré tout au long de la scène par la colonne de fourmis qui traverse la cave. Le viol est évoqué en trois tableaux :

Da sich sogleich drei der viereckigen Uniformen für die Witwe Greff erwärmten, kam etwas Bewegung in die starre Gesellschaft. Die Greffsche, die solch zügigen Andrang nach so langer Witwenschaft und vorhergehender Fastenzeit kaum erwartet hatte, schrie anfangs noch vor Überraschung, fand sich dann aber schnell in jene ihr fast in Vergessenheit geratene Lage. [...] Fast wurde es friedlich und familiär in unserem Keller. Die Greffsche lag immer stiller werdend unter drei Kerlen abwechselnd, [...]. [...] Die Iwans verließen den Keller [...]. Die Witwe Greff hing offen und verdreht zwischen Margarinekisten³⁴.

Tout en présentant le viol comme une action marginale, Grass dénonce celui-ci en faisant évoluer le regard du narrateur. Dans la première évocation, le ton goguenard et machiste adopté par Oskar, alors âgé de 21 ans, dénie à la femme son statut de victime. La seconde évocation reste obscène, mais la troisième, qui décrit le corps désarticulé de la femme après le viol, rend la première appréciation caduque et suggère toute la gravité de l'événement. Sans doute s'agit-il ici d'une stratégie visant à invalider habilement le point de vue machiste selon lequel les femmes apprécieraient le viol.

On retrouve la place du viol au titre d'action secondaire dans des romans ultérieurs, par exemple dans *La femme de midi* de Julia Franck (2007). Ce procédé a parfois pour conséquence que le lecteur ne se souvient pas de la scène, comme si l'auteur lui offrait la possibilité de l'occulter. Un procédé analogue consiste au cinéma à filmer le viol en hors champ ou à l'arrière-plan, par exemple dans *Le Tambour* (Volker Schlöndorff, 1979), *Allemagne, mère blafarde* (Helma Sanders-Brahms, 1980) ou plus récemment *La Fuite* (Kai Wessel, 2007).

Une deuxième caractéristique surtout présente dans la littérature contemporaine est le récit à travers le regard des enfants. Les auteurs s'appuient ici sur des faits réels puisque les enfants ont souvent été témoins des viols. On en trouve un écho dans le procédé cinématographique consistant à laisser la caméra en plan fixe sur le visage de la fillette pendant le viol de la mère dans *Allemagne, mère blafarde*. Dans *La Femme de midi*, deux scènes de viol sont racontées dans le prologue en une sorte de récit

[34] Comme trois des uniformes carrés entreprirent aussitôt de caramboler la veuve Greff, un certain mouvement s'installa dans la compagnie. La Greff qui, après un long veuvage et le jeûne préalable, s'était à peine attendue à une cour aussi pressante poussa d'abord des cris de surprise, mais s'adapta rapidement à cette position horizontale qu'elle avait presque oubliée. [...] Une atmosphère paisible et familière s'établissait dans notre cave. La Greff, de plus en plus silencieuse, passa successivement sous trois types [...]. Les Iwans quittèrent la cave [...]. La veuve Greff, ouverte et de travers, pendait entre des caisses de, in Günter Grass, *Die Blechtrommel* (1959), Göttingen, Buch, 1993, p. 516 (traduction de Jean Amsler, in *Le tambour*, Paris, 1997).

intercalé : le petit Peter rentre chez lui et assiste au viol de sa mère, ce qui lui rappelle un viol précédemment subi par elle. Cette narration intercalée permet de suggérer la répétition du viol sans l'imposer au lecteur et rappelle le procédé du mode itératif dans les journaux de Ruth Andreas-Friedrich et Ursula von Kardorff. Dans *La femme de midi*, l'action est décrite à hauteur de vue de l'enfant :

Schon im Treppenhaus hörte Peter ihre Töpfe klappern. In der letzten Woche hatte seine Mutter Nachtschicht gehabt. Seit Tagen machte sie die Wohnung sauber, als wäre die je schmutzig gewesen, sie bohnerte Böden, wischte Stühle und Schränke ab und putzte Fenster. Die Wohnungstür war nur angelehnt, Peter öffnete sie. Er sah drei Männer um den Küchentisch, darauf seine Mutter, sie saß halb, halb lag sie. Der nackte Po eines Mannes bewegte sich auf Peters Augenhöhe vor und zurück, dabei wackelte das Fleisch so heftig, dass Peter lachen wollte. Doch die Soldaten hielten ihre Mutter fest. Ihr Rock war zerrissen, ihre Augen weit geöffnet, Peter wusste nicht, ob sie ihn sah oder durch ihn hindurch blickte. Aufgesperrt war ihr Mund – aber sie blieb stumm. [...] Peter saß auf der Treppe und wartete, [...]. Schon einmal zuvor hatte seine Mutter Besuch von Soldaten gehabt, [...]. Sie hatte ihn nicht angesehen, nicht wie heute, nie zuvor hatte er einen solchen Ausdruck in den Augen seiner Mutter gesehen wie eben, eisig³⁵.

Ici encore, la gravité du viol est évoquée par le biais de ses conséquences sur le corps de la femme, par son regard vide. Ce procédé, absent des témoignages écrits, est déjà présent chez Grass et Heiduczek. L'allusion au nettoyage effréné de l'appartement suggère au lecteur qu'il s'agit de la tentative de laver la souillure infligée.

La perspective enfantine rappelle le recours au discours rapporté dans les témoignages. On en trouve une sorte de mise en abyme chez Hans-Ulrich Treichel dans *Le Disparu* où le viol de la mère est évoqué à travers les récits lacunaires qu'en font la mère et le père à leur petit garçon, et à la compréhension approximative que celui-ci en construit :

Das Schreckliche, sagte die Mutter, sei dann insofern doch nicht passiert, als die Russen weder sie noch den Vater erschossen hätten. [...] Andererseits aber, so die Mutter, sei das Schreckliche dann doch passiert. « Das Schreckliche aber », sagte die Mutter, « ist dann doch passiert. » Daraufhin weinte sie wieder, [...]. Wohl sei ihr etwas Schreckliches

(35) De l'escalier Peter entendait tinter les casseroles. La semaine dernière sa mère avait été de service de nuit. Ça faisait des jours qu'elle nettoyait l'appartement – comme s'il avait jamais été sale –, cirait les planchers, essayait les chaises et les armoires, astiquait les vitres. La porte d'entrée était juste poussée, Peter l'ouvrit. Il vit trois hommes autour de la table de la cuisine, et sa mère dessus, moitié assise, moitié couchée. Le derrière nu d'un des hommes s'agitait d'avant en arrière à la hauteur des yeux de Peter, la chair flageolait tellement que Peter faillit se mettre à rire. Mais les soldats tenaient sa mère. Sa jupe était déchirée, ses yeux écarquillés, Peter ne savait pas si elle le voyait ou si elle regardait à travers lui. Sa bouche était grande ouverte – mais elle restait muette. [...]

Assis dans l'escalier, Peter attendait [...]. Une fois déjà sa mère avait eu la visite des soldats il y avait juste quelques jours de cela, [...]. Elle ne l'avait pas regardé, pas comme aujourd'hui, jamais avant il n'avait vu une telle expression dans les yeux de sa mère, glaciale, in Julia Franck, *Die Mittagsfrau*, Frankfurt/Main, Fischer, 2007, p. 18-20 (traduction d'Elisabeth Landes, in *La femme de midi*, Paris, 2009, p. 16).

zugefügt worden von den Russen, aber die Russen hätten es gar nicht auf ihr Leben oder das ihrer Familie abgesehen gehabt. » ; « Das erste, worauf die Russen sich gestürzt hätten, sagte der Vater, seien junge Frauen. Wobei sie natürlich den Trick mit dem Tuch ziemlich schnell durchschaut und sich demzufolge gerade auf jene Frauen gestürzt hätten, die ihr Gesicht bedeckt hielten. Das konnte allerdings auch alte Frauen gewesen sein. Von den Russen, sagte der Vater, sei im Prinzip keine Frau sicher gewesen, ob jung oder alt. Und auch die Mutter war von den Russen nicht sicher gewesen, schloss ich daraus. Höchstwahrscheinlich hatten sich die Russen auch auf die Mutter gestürzt, wobei ich mit nicht gänzlich darüber im klaren war, was es im einzelnen zu bedeuten hatte, wenn die Russen sich auf jemanden stürzen³⁶.

Par le biais de la narration enfantine, l'auteur met en scène le témoignage de la victime, mais son récit est, tout comme celui du père, marqué par le vocabulaire euphémique et allusif rencontré dans les journaux intimes. L'enfant ne comprend pas ce qui est arrivé à sa mère, même s'il saisit, comme le petit Peter, que c'est un événement grave. On peut dès lors faire l'hypothèse que le procédé du regard enfantin présent dans les romans contemporains permet avant tout aux auteurs de mettre en scène le fonctionnement du tabou familial. À cet égard, l'appartenance générationnelle des auteurs peut être intéressante. Alors que Grass, Wolf et Heiduczek sont issus de la génération des témoins directs, Treichel, né en 1952, appartient à celle des enfants de témoins et Franck, née en 1970, à celle des petits-enfants. Loin de transgresser un éventuel tabou déjà brisé par la génération des témoins, les enfants et petits-enfants semblent donc surtout vouloir dénoncer le poids du silence qui pèse sur le viol des mères et des grands-mères dans les familles allemandes.

Pourtant, c'est une représentante de la génération des témoins, Gudrun Pausewang, née en 1928, qui va le plus loin sur ce thème en 2009 dans un roman pour la jeunesse intitulé *Un père formidable [Ein wunderbarer Vater]*. Ce texte de qualité littéraire discutable, qui n'hésite pas à user de grosses ficelles et de bons sentiments, constitue une exception littéraire, car il met le viol au centre de l'intrigue et le décrit sur plusieurs pages au milieu du texte. Le roman raconte l'histoire de Milan, un jeune garçon des années 2000, qui reconstitue son arbre généalogique et constate qu'un secret de famille pèse sur la naissance de son grand-père. Au terme de ses recherches, il apprend que ce dernier est le fruit du viol de son arrière-grand-mère par un soldat russe. Milan est accompagné

(36) La chose horrible ne s'était certes pas passée, puisque ni elle ni mon père n'avaient été tués par les Russes. [...] Mais d'un autre côté, selon ma mère, la chose horrible s'était tout de même passée. « La chose horrible est tout de même arrivée. » Là-dessus, elle se remit à pleurer [...]. Sans doute une chose horrible lui avait été infligée par les Russes, mais les Russes n'en avaient nullement voulu à sa vie ni à celle de la famille. [...] Les jeunes femmes, dit mon père, étaient les premières proies sur lesquelles se jetaient les Russes. Ils avaient, il faut le dire, assez vite percé la ruse du fichu et finalement, ils se jetaient justement sur les femmes qui cachaient ainsi leur visage. Cela pouvait être, il est vrai, de vieilles femmes. Aucune femme, jeune ou vieille, dit mon père, n'était à l'abri des Russes. Et ma mère n'était pas non plus à l'abri, tirai-je comme conclusion. Très probablement, les Russes s'étaient aussi jetés sur ma mère, mais je ne voyais pas très bien en quoi cela consistait exactement, lorsque les Russes se jetaient sur quelqu'un, in Hans-Ulrich Treichel, *Der Verlorene*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1998, p. 16, p. 54 [traduction de Jean-Louis Rambures, in *Le disparu*, Paris, Hachette, 1999].

dans sa quête par un copain d'origine russe, ce qui contrebalance l'image négative des Russes et renvoie à la société allemande du multiculturalisme. On retrouve dans ce roman les composantes incontournables du récit sur les viols, notamment le silence familial, puisque la grand-tante, restée l'unique témoin, refuse de parler, et le recours au récit par un tiers car Milan se tourne vers un personnage secondaire, extérieur à la famille, qui raconte les événements. Le récit est marqué par les périphrases habituelles (« aller chercher une femme », « se jeter sur elle ») ; on note cependant l'expression explicite « la pénétrer » (*in sie eindringen*), jamais rencontrée dans les textes précédents. L'épisode se termine par la description habituelle du corps de la victime : « Elle était étendue à moitié nue sur la paille et ses yeux étaient grands ouverts. » La particularité de ce texte réside toutefois dans la façon dont le jeune Milan conclut le récit en cherchant à qualifier le viol :

Die Begebenheit im Wald. Begebenheit ?

Dieses Wort passte nicht. Es klang so harmlos. Wie ein kleiner, keineswegs ernster Vorgang. Noch nicht einmal so unter die Haut gehend wie ein Erlebnis.

Vorgang? – Nein.

Handlung? – Auch nicht.

Ereignis? – Zu feierlich-positiv.

Untat. Schandtät. Gewaltverbrechen. Diese Ausdrücke kamen dem, was dort im Wald geschehen war, schon näher³⁷.

Gudrun Pausewang dénonce ainsi le langage euphémique et allusif qui a prévalu jusqu'ici et semble charger la génération des arrière-petits-enfants de lever non seulement les tabous familiaux, mais aussi de renouveler les modalités langagières.

CONCLUSION

On ne peut pas parler en République fédérale d'un tabou au sens strict du terme concernant les viols de 1944-1945. En effet, le non-dit ne correspond pas à une convention portant sur une interdiction de langage, il se manifeste plutôt comme le respect par la collectivité de certaines modalités du langage. Or, on constate une grande continuité dans l'observation de ces règles narratives, tant dans les journaux intimes que dans les romans. Celles-ci consistent principalement à préserver l'anonymat des victimes, avoir recours au récit par un tiers, ne pas s'appesantir sur le sujet, privilégier la description de l'après-viol et utiliser des périphrases allusives ayant un effet d'euphémisation. On

[37] Ce qui s'est passé dans la forêt. Ce qui s'est passé ?

Cette formule ne convenait pas. Elle semblait si anecdotique. Comme un incident anodin, sans aucune importance. Loin du quelconque bouleversement que serait une expérience unique. Un incident ? – Non. Une action ? – Non plus. Un événement ? – Trop positif et solennel.

Un crime insoutenable, un crime odieux, un crime atroce. Toutes ces expressions se rapprochaient déjà plus de ce qui s'était produit là-bas dans la forêt, in Gudrun Pausewang, *Ein wunderbarer Vater*, Düsseldorf, 2009, p. 135 (traduction par nos soins).

constate que seuls les romans qui cherchent, en RDA, à transgresser un tabou politique évitent ce langage. Günter Grass et Werner Heiduczek jouent la carte de la provocation, peut-être afin de créer un effet de choc apte à réveiller les mémoires. La littérature contemporaine semble plutôt poser la question du tabou familial et de ses conséquences au sein des familles allemandes.

Le non-dit se situe au croisement entre le caractère indicible et inaudible du thème frappé d'interdit. Cependant, plus de soixante ans après les faits, la question portant sur la fonction des modalités narratives dans la société contemporaine semble plutôt renvoyer à celle des limites de la réception qu'à celles des limites du récit. Les viols demeurent un thème gênant. Or, la question de la réception pose également celle du genre ou du sexe social des récipiendaires. Les recherches manquent à ce sujet, mais des témoignages semblent indiquer qu'il existe une mémoire féminine des viols, transmise par un récit familial qui exclurait les hommes. Si l'on considère que le viol massif des femmes a pu être interprété comme un échec de la société masculine censée les protéger, il n'est pas non plus impensable que les modalités restrictives de langage aient été imposées de manière tacite, et peut-être inconsciente, par des hommes cherchant à échapper à une culpabilité qui serait d'ordre familial. Une fois la phase d'amnésie passée, les modalités narratives restrictives ont vraisemblablement constitué un compromis durable (et peut-être familial) entre les tenants de la mémoire et ceux du déni. Il n'est d'ailleurs pas anodin que la perspective enfantine mise en scène dans la littérature contemporaine soit celle de petits garçons empreints de culpabilité, le petit Peter parce qu'il n'a pas changé le verrou de l'appartement pour protéger sa mère, et le petit frère du *Disparu* parce qu'il se sent responsable de la souffrance de sa mère qui pleure l'enfant perdu.

En dépit des apparences et du discours en vogue sur la transgression du tabou, le désintérêt de la société au sujet des viols subsiste. Le film *Anonyma* a fait un flop (166 000 entrées), les recherches historiques ne progressent pas³⁸, et les recherches psychiatriques n'ont commencé, qu'en 2008 alors qu'elles existent déjà depuis plus de dix ans sur les traumatismes dus aux déplacements de population³⁹. On peut enfin se demander si l'une des fonctions sociales de ce soi-disant tabou n'est pas aussi de faire écran à d'autres thèmes occultés par la société. Qu'en est-il par exemple des violeurs non soviétiques de l'époque, des Tchèques évoqués par Reinhard Jirgl dans *Les inachevés* (2003) ou des soldats britanniques, français et américains ? Et qu'en est-il de la place des enfants nés de viols dans l'Allemagne depuis 1945 ?

[38] Götz Aly, « Ein Fall für Historiker. Offene Fragen um das Buch *Eine Frau in Berlin* », in *Süddeutsche Zeitung*, 18 octobre 2003.

[39] Ces recherches sont menées sous la direction de Philipp Kuwert à l'Université de Greifswald. Cf. Jan Messerschmidt, « Studie zu sexualisierter Gewalt des 2. Weltkrieges startet an Universität Greifswald », in www.idw-online.de (Informationsdienst Wissenschaft), 20 octobre 2008.