



HAL
open science

”Une biographie intérieure”: ”Ich” et le récit de la vocation

Bénédicte Terrisse

► To cite this version:

Bénédicte Terrisse. ”Une biographie intérieure”: ”Ich” et le récit de la vocation. ” Autobiographies et traces événementielles. Mimesis III: figurations et faits dans les récits narratifs de langue allemande (XXe-XXIe siècle) ” , Oct 2012, Metz, France. hal-01726111

HAL Id: hal-01726111

<https://hal.science/hal-01726111>

Submitted on 8 Mar 2018

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

Introduction

A la fin du volume « *Ich* » des *Wolfgang Hilbig Werke*, on trouve un texte daté du 12 août 1992 et intitulé « Exposé », dans lequel Hilbig présente son projet de roman, vraisemblablement pour sa maison d'édition. Le titre est déjà là « *Ich* », entre guillemets. La première phrase de cet exposé résume le propos du livre ainsi : « Bei dem Prosa-Text mit dem Titel « *Ich* » [...] handelt es sich um den Versuch, die « innere Biografie » eines sogenannten IM in eine literarische Form zu bringen ».

Nous proposons donc de lire le roman de 1993 à l'aune de ce document comme une biographie intérieure. Il s'agira d'éclairer l'expression « biographie intérieure », récurrente dans les essais de W. Hilbig. Faisant pendant au terme « autobiographie » qui est ainsi soigneusement évité, elle permet de lancer quelques pistes de réflexions ouvrant la compréhension de ce moi entre guillemets vers d'autres genres que l'autobiographie. Dans ce même texte, Hilbig évoque sur le mode de l'interrogation le genre de la « Rollenprosa », que l'on pourrait traduire par « prose monodramatique » et qui se définit par un narrateur qui joue le rôle d'une figure historique et typique, qui serait ici celle du poète-espion du Prenzlauer Berg tout en feignant être l'auteur.

Dans ce même texte d'août 1992, Hilbig explique qu'avec cette figure de poète-espion, il entend poser de manière provocatrice la question du « don d'écriture » : « *Begabung* » : qu'il définit comme étant celle de « wer oder was denkt in mir ? » Hilbig comprend le talent comme une chose octroyée de l'extérieur et qui dépasse les bornes de l'individu. Le talent est un don, il est donné, il convoque les modèles antiques de l'inspiration divine justifiant l'existence du don. La figure du poète-espion fonctionne comme un modèle exacerbé de l'emprise étrangère que représente l'inspiration. Ainsi, espionner pour le compte de la Stasi et rédiger des rapports serait homologique de l'activité de l'écrivain visité par une force supérieure qui le conduit à observer sans cesse son environnement et à s'observer lui-même.

Lire « *Ich* » comme la biographie intérieure d'un IM, collaborateur informel, c'est donc lire le roman comme racontant l'histoire d'une vie aliénée au service de l'écriture, comme la métaphore d'une vocation d'écrivain qui a partie liée avec le mal, d'une vie vouée à l'art compris comme activité diabolique. Une telle lecture allégorique de « *Ich* » s'inscrit dans la lignée de Joachim Pfeiffer, lisant « *Ich* » comme un « *Künstlerroman* » ou roman de la formation de l'artiste, comme le dit Montandon, et dans ceux de Alessandro Costazza qui étudie la Stasi comme une métaphore du déchirement de la vie artistique.

Le mot « biographie intérieure » est le contraire de la biographie extérieure : elle désigne la vie intérieure, cachée, secrète, la vie de l'âme, qui se comprend comme opposée à la vie visible, faites d'événements, temporelle, historique. Peindre l'histoire de l'âme d'un espion de la Stasi nécessite le recours à d'autres textes de la littérature qui portent sur le même objet, ce sont les histoires de pacte avec le diable, que l'on peut lire comme des mises en fictions ou en drames de la vie de l'âme des poètes : l'histoire de Christian dans *Der Runenberg* d'où est tiré le deuxième épigraphe, l'histoire de Peter Schlemihl et l'histoire de Faust. Ce sont trois intertextes de « *Ich* », nous nous appuyerons surtout sur l'histoire de « Peter Schlemihl » (1813, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Adelbert von Chamisso)

I. Retour sur l'expression « innere biografie » dans l'œuvre de Hilbig

La réflexion sur la biographie traverse plusieurs textes de Hilbig, en particulier ceux des années 1980, comme la première partie de « *Der Brief* » (1981), ou « *Die Angst vor Beethoven* » (1981) et les essais « *Vorblick auf Kafka* » (1983), jusqu'aux années 1990 avec l'essai « *Über Jayne-Ann Igel* » (1990). Elle se caractérise par l'opposition entre l'idée de vie extérieure dominée par les déterminismes et une forme de prédestination, qui correspond à ce qu'écrivent les

biographes, et de l'autre, la vie intérieure, celle dont résultent par exemple les textes littéraires de Kafka et qui recèle le véritable moi des individus.

Le terme « innere biografie » semble emprunté au livre de Heinz Politzer intitulé *Das Kafka-Buch. Eine innere Biographie in Selbstzeugnissen*. L'ouvrage est paru en 1965, Wolfgang Hilbig possédait l'édition de 1978 dans laquelle les archives ont relevé trois marque-pages¹. Composé de fragments de journaux, lettres et extraits de textes de Kafka, classés en dix entrées et précédées de courtes introductions rédigées par H. Politzer, l'ouvrage commence par une réflexion sur le devenir écrivain. Politzer définit l'expression « innere biografie » comme « den Werdegang, die Entwicklung, eines Künstlers »². Jayne-Ann Igel donne au recueil de poèmes qu'elle publie en 1991 avec une préface de Hilbig le titre *Fahrwasser. eine innere biografie in ansätzen*. J-A Igel a recours en 1990 à une opération de changement de sexe, passant du masculin au féminin, et modifiant son nom d'état civil, « Bernd Igel », en faveur de ce nouveau nom de femme³. La biographie intérieure désigne ici à la fois la vie poétique et le vrai moi, c'est-à-dire ici l'identité féminine dissimulée si longtemps sous un corps d'homme.

Dans cet « exposé » présentant « Ich », la biographie intérieure est l'histoire de ce qui advient au don poétique lorsqu'il naît et se développe en des temps idéologiquement corrompus qui transforment la vie vécue en vie mauvaise.

II. « Ich » et le récit de la vocation

Le pacte avec le diable comme modèle de la vie vouée à l'art en RDA

L'enrôlement comme espion au service de la Stasi est en effet mis en scène comme un pacte avec le diable et c'est l'histoire de Peter Schlemihl qui transparaît clairement ici. On reconnaît le scénario de la double signature. Comme Peter Schlemihl qui signe un premier pacte avec le diable dans lequel il échange son ombre contre une fortune, M.W. signe un acte de paternité qui vaut engagement auprès de la Stasi qui lui assurent des virements d'argent continus, met à sa disposition un appartement et des contacts avec le monde littéraire du Prenzlauer Berg. Lors du deuxième pacte, le diable propose à Peter Schlemihl de lui rendre son ombre en échange de son âme mais Schlemihl s'y refuse, préférant vivre une vie d'errance vouée à la connaissance de la terre plutôt que de recouvrer son âme et de pouvoir épouser la jeune et belle Mina. W. s'enfuit aussi avant de signer son engagement auprès de l'homme en gris de la ville de A., à la fin du roman (340-341). Le mot « Schatten » émaille le roman de Hilbig où l'espion est condamné à tenir le rôle d'ombre des personnes, telles l'étudiante, qu'il prend en filature (jeu de mot sur « beschatten ») sans jamais pouvoir les rejoindre, il perd son ombre à suivre la jeune fille comme une ombre (337). Comme le diable de Chamisso, le chef dans la ville de A. porte un complet gris. Comme le diable aussi, Feuerbach disparaît pour réapparaître à une date fixée à la fin du mois et comme Schlemihl, M.W. se trompe d'un jour dans son calendrier (364). On pourrait lire aussi dans les initiales de l'écrivain du Prenzlauer Berg, S.R. celles du Schurke Rascal (la crapule) qui menace de lui ravir la belle Mina et est au courant de la perte de son ombre, c'est-à-dire ici de son enrôlement comme IM.

Le pacte avec le diable au prisme duquel est pensé l'engagement de l'écrivain au service de la Stasi apparaît comme typiquement faustien, en d'autres termes comme un geste d'hybris conduit par la volonté d'échapper à la finitude de sa condition humaine :

« Seit seiner Unterschrift auf einem mit wirren, vernetzten Formeln bedeckten Papier, seit er seinen von Müdigkeit beflügelten Schriftzug, unter Verleugnung des Namens, den ihm seine Vorfahren geliehen hatten, auf einen Kaufvertrag setzte, war er zum Verräter an der menschlichen Natur geworden, deren Wesen es war, begrenzt zu sein » (339)

¹ POLITZER, Heinz (Hrsg.) : *Das Kafka-Buch. Eine innere Biographie in Selbstzeugnissen*. Frankfurt am Main, Fischer Bücherei, 1965. Adk, Berlin, NB Hilbig 5186. Marque-pages : p. 112-113, 134-135, 166-167.

² *Ibid.*, p. 7.

³ Sur la question du changement de sexe cf. l'anthologie Sarah KIRSCH, Christa WOLF, Irmtraud MORGNER : *Geschlechtertausch. Drei Geschichten über die Umwandlung der Verhältnisse*. Neuwied, Darmstadt, Luchterhand, 1980. Le texte de Christa WOLF « Selbstversuch » est paru en 1973 *Sinn und Form* 25 (1973) 2, p. 301-323.

Le pacte avec le diable détermine une vie mauvaise qui rejoint par bien des points les *topoi* modernes de l'existence artistique comme marquée par le déchirement entre l'art et la vie, dans lesquels la vie vouée à l'art apparaît comme une vie détournée des autres et de ce qui constitue une vie vertueuse. Dans un passage qui achève de sceller la fusion des figures de l'écrivain et de l'espion (126-128 et rappelle par bien des points le roman de Robbe-Grillet *La Jalousie*, ce que semble corroborer la présence du mot « jalousie » dans une tournure négative qui attire l'attention « Fenster[...], die nicht von Jalousien oder dicken Fensterläden abgeschottet waren », livre dont Hilbig possédait la version allemande), la mission de l'écrivain est comparée à celle d'un voyeur, coupée de la communauté humaine : « der kühle Beobachter ist doch überall ein Heimatloser » (83). L'écrivain espion est un nouvel avatar du poète éternel marginal (Außenseiter, p. 82). Comme Peter Schlemihl que tout le monde craint parce qu'il n'a pas d'ombre, C. n'a pas d'amis (77). W est perçu comme un mauvais sujet (ein übleres Subjekt » 89), « übernächtig, unpünktlich, unzuverlässig » (120) par ses collègues de travail qui le surprennent en train d'écrire. Qu'il s'agisse de travaux littéraires et non de rapports, ne change rien à l'affaire. L'existence de l'artiste est décrite plus loin comme une vie « anrühig », douteuse ou louche, mais qui convient bien aux hommes de lettres (149). La vie vouée à l'art apparaît en somme comme une vie gâchée pour l'art, une vie non vécue, comme une vie imaginaire, une vie de papier, qui recouvre la vraie vie. C'est ici que le vocable « simulation » intervient (55, 56) pour dire l'absence de vie. Pour l'espion comme pour l'écrivain, la vie devient accessoire (Nebensache 189). Dans une possible allusion à *la Recherche du temps perdu* de Proust, que suggère le terme « Recherche » p. 18, la vie vouée à l'art ou à l'État est du temps perdu : « zwei Jahre waren verloren, fortgehuscht » (209). Ce temps qui file et échappe au sujet, ce temps non vécu est le propre de la vie mauvaise incapable de retenir le temps et de le transformer en morceau d'éternité. L'état léthargique est emblématique de ce temps perdu, non vécu pleinement, et oublié. Mais la somnolence, proche souvent du somnambulisme est en même temps l'état de la rêverie poétique et de l'inspiration (« Schlafwandeln 339 »)

La Stasi pour inspiration

Cette absence à la vie, aux autres et à soi-même, se lit comme une des manifestations de l'emprise d'une puissance étrangère qui définit l'inspiration. Dès les premières pages du roman, les muses sont évoquées, certes sur un ton goguenard dans une phrase prononcée par Feuerbach « Sie sind bestimmt wieder mal den Musen auf der Spur ? » (10). L'influence qu'exerce la Stasi sur W./C est décrit dans les mêmes termes que l'inspiration : « dem Chef war ich sogar dankbar für den heilsamen Anstoß, für die Inspiration » (140), le vol du fauteuil et autres graffiti qui attestent une présence étrangère dans la cave habitée par C. est décrite par l'expression « ich war frequentiert » (56) disent l'aliénation à la fois artistique et étatique. De même l'usurpation de l'identité auctoriale dans les passages où Feuerbach signe du nom de M.W. et rédige des textes sur sa machine à écrire (50, 328) peuvent se comprendre comme des mises en scène de la perte d'autonomie en jeu dans toute écriture inspirée. Et pourtant, ce rapprochement momentané des deux formes d'aliénation, celle de l'inspiration divine et la visitation de soi par la Stasi, montre en réalité les dérives d'une fonction d'écrivain placée sous l'égide de la Stasi. L'écrivain-espion est une forme pervertie de l'écrivain inspiré, elle pousse à l'extrême et transforme en son contraire le don poétique. L'auteur au service de la Stasi, « autorisé par eux », perd son statut d'auteur (201) : « nichts hatte er aus eigenem Antrieb gemacht » (210) s'exclame le narrateur. La vocation « Berufung » cède la place à un « Abruf » (106, 210), c'est-à-dire une mise à disposition de soi pour toutes les sortes de besogne.

De même, la deuxième étape de la vocation, la reconnaissance du talent, la révélation de la vocation, est accomplie aussi par la Stasi (112, 130, 232) : « Chef : der einzige, der Teilnahme an der 'schriftstellerischen Tätigkeit' dieses W. gezeigt hatte » (161). Mais cette reconnaissance conduit à la disparition du talent (« Begabung » 334).

« Ich » relate ainsi l'histoire d'une vocation qui naît, se développe et se corrompt sous l'égide de la Stasi.

III. Une biographie, question de temps, de naissance, de filiation et de génération

Une histoire de père

Raconter la biographie intérieure d'un IM, c'est aussi chercher à retracer l'histoire familiale dans laquelle s'enracine la destinée d'espion. Dans l'exposé à sa maison d'édition, Hilbig décrit cette biographie comme étant représentative de ces nombreuses vies de la génération d'après guerre ayant grandi sans père. Le motif de l'enfant orphelin parcourt le roman, Harry als « Waisenkind » (148), mais surtout à travers la figure de Kaspar Hauser (58, 374). La question de la filiation occupe le centre du récit. Le pacte signé est une déclaration de paternité (69), et W., élevé sans père (65), a désormais l'État comme substitut paternel (70, 305, 318). La déclaration de paternité est donc à double entrée, W. reconnaît être le père d'un enfant qu'il n'avait jamais vu et dont il a peu connu la mère, en même temps qu'il reconnaît la paternité de la Stasi, envers lui-même comme envers ses productions textuelles. L'écriture et la collaboration avec la Stasi s'expliquent peut-être par cette sorte de « roman familial », W. est en quête du père : « Vage dachte W. daran, daß er in seiner Kindheit stets auf der Flucht vor seiner Mutter gewesen war... und damit vielleicht unbewußt auf der Suche nach seinem Vater ? » (107) La biographie intérieure qu'est « Ich » décrit une quête de soi (« hinter dem her, was « ich » in dieser Geschichte bin ! » (359)) menée au prisme des modèles psychanalytiques : le nom de Freud est évoqué à l'occasion d'un rêve interprété comme réalisation d'un désir (78), on trouve les termes « Wiederholungszwang, pulsion de répétition et « déjà vu » (358). Le roman réécrit probablement le mythe de Kore aux enfers, réinterprété par C.G. Jung⁴ comme étant une figure féminine dédoublée dans la figure de la mère et celle de la jeune fille. Frau Falbe et l'étudiante incarneraient les deux facettes du féminin, Frau Falbe serait la mère, Demeter, sans mari, comme dans le mythe, et l'étudiante, la jeune fille qui doit passer l'hiver aux enfers, d'où les déménagements de W. en hiver. Enfin, le phallus gravé dans le mur au-dessus du « fauteuil de patriarche » est sans doute une allusion à la théorie lacanienne. Le phallus incarne pour Lacan l'ordre symbolique du père, organe symbolique qui fonde toute la sexualité comprise comme structure⁵.

Anamnèse, naissance et renaissance

La recherche de son identité que constitue « ich » est menée sous la forme d'un récit initiatique. Il s'agit de renaître, de rejouer sa naissance et de rejoindre par un effort de mémoire, une anamnèse en somme, et une forme d'ascèse qu'incarne la vie souterraine le moment d'avant sa naissance. Ainsi la cave est vue comme une couveuse (Brutbehälter 155 = incubateur) qui favorise une forme de *regressus ad uterum*. La position prénatale de W. est évoquée à plusieurs reprises (277, 316), de même que la forme fœtus qu'adopte le narrateur en dormant (144). Le lieu des visitations de la Stasi et de l'inspiration est aussi le lieu d'une renaissance, et la Stasi y remplit le rôle d'obstétricien « Geburtshelfer » (327). Le souterrain est à la fois caverne platonicienne, caverne de Kaspar Hauser (Blumenberg), couveuse, cellule de prison, cavité cervicale (« Gedankenkaverne ») et utérus. La naissance est mise en scène sous la forme d'une explosion qui figure à la fois le phénomène physique de la perte des eaux prélude à l'accouchement (140) et le processus de la mémoire (139), le souvenir des bombardements de la ville d'origine, réminiscence soudaine. Par quatre fois, une ampoule électrique éclate (139, 297, 364, 373), d'abord dans la pièce chez Frau Falbe, puis dans le sous-sol, puis en prison et encore une fois dans le souterrain. Que l'ampoule éclate d'elle-même ou qu'on la projette violemment contre le mur, le geste semble représenter de manière allégorique l'éclatement de la RDA et la renaissance de l'Allemand de l'Est qui apparaît comme un Kaspar Hauser, sur le seuil de sa caverne éclairée des lumières de l'Aufklärung déformée par la Stasi, mal

⁴ JUNG, Carl Gustav: « Zum psychologischen Aspekt der Korefigur », in *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Gesammelte Werke*. Neunter Band. Olten und Freiburg im Breisgau. Walter-Verlag, 1976, S. 197-220.

⁵ DELEUZE, Gilles : *Woran erkennt man den Strukturalismus. Woran erkennt man den Strukturalismus ?* Aus dem Französischen übersetzt von Eva Brückner-Pfaffenberger und Donald Watts Tuckwiller. Berlin, Merve Verlag, 1992 (Paris, 1973, Hachette, 1ère parution en allemand 1975), S. 49-50.

équipé pour découvrir le monde occidental qui s'offre désormais à lui. L'explosion de l'ampoule est ce qui brise le cercle infernal dans lequel la RDA enferme ses citoyens.

En effet, le paradoxe de cette biographie intérieure réside dans le traitement du temps. Celui-ci semble s'être immobilisé, rendant trouble tout processus de souvenir. La temporalité est avant tout stagnante, les pendules ne marchent pas, les montres affichent des heures différentes, les calendriers retardent, les notes sont antidatées (240), les rendez-vous sont ajournés, et toute reconstitution d'une chronologie semble vouée à l'échec. Le temps détraqué caractérise la vie en RDA par opposition à la vie à l'Ouest (280), l'anarchie temporelle (343), l'uchronie fait de la RDA le territoire emblématique du temps perdu, « eine unmöglich gewordene Zeit » (338) depuis la clôture hermétique du pays le 13 août 1961 (338). La scansion temporelle est remplacé par la répétition et une forme circulaire qui définit le mouvement même du roman de Hilbig qui semble décrire trois fois les mêmes événements, en commençant par la fin. Ce temps cyclique, emblématique de la vie mauvaise et des cercles de l'Enfer de Dante, empêche la recherche de la vraie vie, de la réminiscence du vrai moi, c'est-à-dire la quête du germe de l'écrivain en soi avant qu'il ne soit complètement étouffé par la collaboration avec la Stasi (232) pour laquelle une vraie temporalité est nécessaire (284). L'Ouest incarne l'espoir que l'espion C. puisse rejoindre son autre moi enfoui, M.W., l'auteur des poèmes (280). Cependant, le roman ne débouche pas sur une identité et un temps retrouvés, mais au contraire sur le constat, annoncé dès le début du texte de la caducité de la RDA et de sa finitude : « Und alles, was wir lernen und begreifen konnten, was wir ermitteln und aufklären konnten, oben und unten und mitten in Berlin, war die Erkenntnis, dass wir enden mußten, - nicht aber der urbane Moloch Berlin... daß wir verschwinden mußten wie Kehricht, [...] » (21) Cette démonstration accomplie par le dispositif du roman prend ironiquement le contre-pied de l'illusion d'éternité à laquelle sont en proie les membres de la Stasi « die Geschichte arbeitet für uns, wir haben Zeit » (378)

IV « Rollenprosa » : « Ich » et la question de la responsabilité fictive

Pour finir, je voudrais revenir rapidement sur cette idée de « Rollenprosa », de prose monodramatique, qui n'est pas affirmée mais proposée sous forme de question. « Ich » se lirait ainsi comme la prosopopée d'un écrivain-espion, la fiction d'une autobiographie. Par ce roman, Hilbig, l'auteur empirique, se mettrait dans la peau d'un écrivain-espion, emprunterait cette voix et cette histoire étrangère pour expérimenter de l'intérieur la forme de vie la plus infamante possible, le plus grand interdit qui repose sur la vie en RDA, comme le décrit Uwe Kolbe dans son article de novembre 1991 dans la Zeit (en réaction à la découverte qu'Anderson était un espion de la Stasi, Böthig, Literatur und staatsicherheit). Mais pour donner corps à ce personnage, il puise sans sa propre vie, sa trajectoire d'ouvrier-écrivain provincial monté à la capitale, son enfance d'orphelin de père livré à lui-même, son travail de chauffeur dans une blanchisserie, son expérience des caves d'un appartement de Berlin-Lichtenberg tout près de la Normannenstraße où se trouvait la centrale de la Stasi, sa connaissance de la scène underground du Prenzlauer Berg.

« Ich » se lit alors comme une expérience de pensée qui brise les tabous. Le roman y fait allusion à plusieurs reprises : « Der Schriftsteller muss in seinem Denken so weit gehen, dass er strafrechtlich belangt werden kann, wenn es für nötig gehalten wird » (158) avant d'évoquer plus loin « die Pflicht des Schriftstellers alles zu denken ». Dans cette expérience de pensée, il s'agit d'endosser par la fiction la faute du peuple est-allemand (« Schuldfrage » p. 375), sa collaboration avec la Stasi dont la proportion s'élevait à la fin des années 1980 en moyenne à un citoyen sur 90. Dans sa quatrième conférence de Francfort, Hilbig emprunte à Canetti l'idée de responsabilité fictive (« Der Beruf des Dichters » 1976 p. 275 das Gewissen der Worte) et cite la phrase suivante : « Es gibt keine größere Nähe zu den Ereignissen, keine tiefer eingreifende Beziehung zu ihnen, als sich für sie schuldig zu fühlen » (5) Par là l'auteur œuvre contre le refoulement de l'histoire récente et embrasse le sort de ses concitoyens coupables. Le recours au pronom personnel de la première personne du pluriel dans des phrases comme « ein Kaspar Hauser jener neuen Generation, die wir erzeugt hatten » (374) et surtout le passage suivant mettent en abyme le dispositif monodramatique :

« wir hatten keinem etwas getan, doch unser Schattendasein, unser Immerdasein, das wie das unguete, schlecht riechende, schlecht verdrängte Abbild der Seele jedes einzelnen war, unsere verheimlichte Existenz war der Auslöser und das Ziel für diesen Haß, wir waren der von jedem einzelnen draußen gehaltene Haß selbst. [...] « Ich » war der Haß. » (371-372)

Le passage du Nous au Je montre que le Je entre guillemets est un Je exemplaire d'un ensemble plus grand, qui incarne une identité collective et joue le rôle de bouc-émissaire. En outre, le passage met en scène le mécanisme d'assomption d'une faute collective par un type d'individus particulier en faisant de l'écrivain-espion l'incarnation du côté obscur présent dans l'âme de chaque individu, fonctionnant comme un miroir révélateur de la noirceur humaine. Hilbig semble excuser finalement ainsi ces IM en projetant sur eux le rôle qu'il s'est attribué à lui-même au départ.

Enfin, dans ces dernières pages du roman, la reprise du motif récurrent du personnage observant dans l'ombre une scène éclairée où des figures parlent sans qu'il soit possible de comprendre leurs paroles (ici 374-375, sinon : 41, 74, 132, 135, 159, 209, 324) semble renvoyer à un spectateur devant son écran de télévision : « ich hatte nur in der Nähe gestanden, für andere nicht sichtbar, umhüllt von einer diffusen Sphäre aus Schatten, aus der ich in einen Lichtraum schaute : darin wimmelte es von Bewegungen, die ich nicht begriff ». c'est la situation dans laquelle Hilbig a assisté à la révolution pacifique, depuis un écran de télévision à Edenkoben (interview 1994, laquelle ?). « Ich » serait la tentative de participer rétrospectivement et par procuration, c'est-à-dire par l'intermédiaire de la fiction, à la fin de l'histoire collective du peuple est-allemand qu'il a manquée.

Conclusion

Dans cette perspective, ce moi entre guillemets désigne à la fois un moi visité par une forme dévoyée de l'inspiration qu'est la Stasi, en même temps que l'expérience de pensée accomplie par l'auteur Wolfgang Hilbig consistant à assumer fictivement la faute collective du peuple de RDA. Cette forme entre guillemets manifeste ainsi l'échange des positions entre l'écrivain et la Stasi : Hilbig lit dans l'expérience de l'écrivain-espion une simple exacerbation de la condition poétique aliénée dans le monde moderne et endosse en tant qu'auteur la faute d'avoir collaboré avec la Stasi. L'espion renvoie à la condition de l'écrivain, l'écrivain se glisse dans la peau d'un espion.