



HAL
open science

“ Ich ” de Wolfgang Hilbig ou ce que la Stasi fait à l’ “
auteur ”

Bénédicte Terrisse

► To cite this version:

Bénédicte Terrisse. “ Ich ” de Wolfgang Hilbig ou ce que la Stasi fait à l’ “ auteur ” . Allemagne d’aujourd’hui : revue française d’information sur l’Allemagne, 2013, 204 (2), 10.3917/all.204.0161 . hal-01781255

HAL Id: hal-01781255

<https://hal.science/hal-01781255>

Submitted on 29 Apr 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.

« *Ich* » de Wolfgang Hilbig ou ce que la Stasi fait à l' « auteur »

Bénédicte Terrisse (Université de Nantes)

« Le thème dont je voudrais parler, j'en emprunte la formulation à Beckett 'Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle'. Dans cette indifférence, je crois qu'il faut reconnaître un des principes éthiques fondamentaux de l'écriture contemporaine. »¹

Wolfgang Hilbig partage avec Michel Foucault, l'auteur de ces paroles prononcées en 1969 dans la conférence « Qu'est-ce qu'un auteur ? », la référence à Samuel Beckett et le lien qu'il fait entre l'œuvre de ce dernier et la question de l'auctorialité. Le roman que Hilbig publie en 1993, « *Ich* », emprunte en effet l'un de ses leitmotivs principaux, le groupe nominal « brefs mouvements du bas du visage », au dernier roman de Beckett, *Comment c'est*². La formule dit chez Beckett l'aliénation du sujet parlant, investi par une voix extérieure qui le parle : « quaqu ». *Comment c'est* thématise et met en scène l'hétéronomie de l'instance auctoriale, qui est aliénée, visitée, parlée³. Cette mise en question de l'autonomie de l'auteur, le roman de Hilbig la reprend et la déplace dans le contexte de la RDA des années 1980. La visitation de soi par une instance étrangère ne porte plus le nom « quaqu », mais Stasi. C'est cette homologie entre une auctorialité aliénée, existentiellement, du fait d'une expérience historique, le vécu en RDA, et l'auctorialité aliénée, essentiellement pourrait-on dire, définitoire de la modernité pour Beckett comme pour Foucault, qu'il s'agit d'explorer ici. L'aliénation de la fonction-auteur préside à l'analogie entre l'activité d'écrivain et celle d'espion qui structure « *Ich* », comme le suggère le passage issu de l'exposé que Hilbig rédige en août 1992 à l'attention de sa maison d'édition : « Je me dis que peut-être la perte de soi d'un IM qui élabore en secret une image de la réalité est elle aussi comparable à la perte de soi d'un écrivain qui, au cours de son travail, se voit confronté plus

1

Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), in : *Dits et écrits I 1954-1975*, Paris, Gallimard, 1994, p. 817-849 et 820.

2

Samuel Beckett, *Comment c'est*, Paris, Minuit, 1961.

³ Pour cette question de l'hétéronomie de l'auctorialité, cf. la section « I. Der autonome und der heteronome Autor » et l'introduction qu'en donne Heinrich Detering « Einführung », in : *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart, Weimar, Verlag J.B. Metzler, 2002, p. 3-7. Dans ce même ouvrage, l'article de Anke-Marie Lohmeier, « Schriftstellers 'Verantwortung' und Autors 'Tod'. Autorkonzepte und offene Gesellschaft am Beispiel des deutsch-deutschen Literaturstreits. », p. 557-569, analyse le traitement de l'auctorialité dans le roman « *Ich* » d'un point de vue plus sociologique que nous ne le ferons ici, en prenant en compte le contexte de la querelle littéraire et en annexant la position auctoriale développée dans le roman de Hilbig à la position postmoderne, telle que l'incarne, selon elle, Roland Barthes dans son article de 1968 « La mort de l'auteur », in : *Œuvres complètes. III, 1968-1971*, Paris, Seuil, 2002, p. 40-45.

d'une fois à la question : qui ou qu'est-ce qui pense en moi ? – J'ai conscience qu'ainsi je pose la question du 'don poétique' de manière très provocante. »⁴

La présente contribution se propose de lire le roman de Hilbig comme une fable auctoriale, c'est-à-dire comme la mise en fiction d'une réflexion poétologique sur l'aliénation de l'auteur, conçu ici comme l'instance à qui l'on attribue la propriété ou la paternité d'un texte⁵. Cette fable fait se rejoindre modernité poétique et écriture en régime autoritaire.

Nous procéderons en trois étapes, analysant d'abord le télescope entre autorité de l'auteur et autorité de la Stasi, puis la métaphore de la paternité usurpée et enfin les transgressions d'ordre narratologique que sont la métalepse d'auteur et la fiction d'auteur.

Stasi et auctorialité : quand l'autorité de l'auteur rencontre l'autorité de la Stasi

La notion d'autorité joue un rôle central dans la définition de l'auctorialité. Dans l'ouvrage coordonné par Emmanuel Bouju intitulé *L'Autorité en littérature*, l'autorité, par sa polysémie même, est le vocable français à même de traduire le plus adéquatement possible la notion d'*Autorschaft*⁶. Or, il semble bien que « *Ich* » fasse jouer tout le spectre sémantique que recouvre le mot « autorité », entre autorité autorisante de l'auteur, instance censément garante d'un texte, et autorité autoritaire de l'État⁷, qui manipule, crée et usurpe le statut et les textes de ses écrivains. Le roman met en scène la confrontation-collision de ces deux formes d'autorité.

La question du lien entre auctorialité et Sécurité d'État est centrale dans ce roman qui relate la manière dont la collaboration avec la Stasi permet à de jeunes écrivains de s'intégrer au milieu littéraire, de publier leurs textes, et ainsi d'accéder au statut d'écrivain. La Stasi apparaît donc comme l'instance qui, concrètement, est à l'origine de la naissance d'écrivains, tout d'abord parce qu'elle les reconnaît comme tels : « [I]l y avait depuis quelque temps dans la ville des gens qui le reconnaissaient comme écrivain. »⁸. Les membres de la Stasi qui rendent visite à W. sur son lieu de travail et lui proposent de diriger un cercle d'ouvriers écrivains ne cessent de le flatter en rabaisant avec sarcasme ce genre d'institutions et les journaux de brigade qu'ils produisent : « Il y aurait au moins quelque chose de lisible dedans ! »⁹, avant de déclarer qu'il devrait se vouer

4

Wolfgang Hilbig, « Exposé », in : W. Hilbig, *Werke. Bd. V. « Ich » Roman*, dir. J. Bong, J. Hosemann et O. Vogel, Frankfurt/Main, 2012, p. 391-393, p. 392. Nous traduisons.

5

Cf. M. Foucault, *op. cit.*, p. 817-818.

6

Cf. Emmanuel Bouju, « Avant-propos. Quoi ? L'autorité », in : *L'Autorité en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 7-16, p. 9 note 7.

7

Ibid. p. 9.

8

W. Hilbig, « *Moi* », trad. Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent, Paris, Gallimard, 1997, p. 110. W. Hilbig, « *Ich* », Frankfurt/Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2003, p. 112. Les italiques sont dans le texte.

9

« *Moi* », *op. cit.*, p. 112. « *Ich* », *op. cit.*, p. 115.

entièrement à l'écriture¹⁰. Plus loin dans le roman, Feuerbach reconnaît la supériorité du talent d'écrivain de W. sur celui de Reader : « Mais pour écrire, vous êtes vraiment meilleur que lui ! »¹¹ La reconnaissance peut désigner l'effet de l'autorité de l'écrivain qui conquiert une forme d'ascendant sur son entourage par son talent¹². Dans cette perspective, la reconnaissance marquerait l'effet de cette force douce par laquelle Hannah Arendt définit l'autorité « en l'opposant à la fois à la contrainte par la force et à la persuasion par arguments »¹³. Mais ici cette reconnaissance relève d'un mécanisme de pouvoir et d'une volonté d'assujettissement : l'institution qui reconnaît assoit sa propre autorité en feignant de subir celle de l'auteur.

A plusieurs reprises, le roman pose explicitement la question de ce qu'est un auteur qui doit son existence littéraire à la Stasi, en d'autres termes, d'un auteur qui est moins l'auteur de ses œuvres qu'il n'est lui-même la créature d'un organe d'État. L'instance auctoriale est alors la Stasi et l'écrivain IM sa création, sa créature. Y a-t-il encore auctorialité quand l'auteur a lui-même un auteur et dépend d'une autorité extérieure ? Chez Hilbig, l'auteur adoué par la Stasi n'est pas investi d'une souveraineté auctoriale plus grande, prenant appui sur l'autorité autoritaire du régime : au contraire, il est désinvesti de son autorité d'auteur, n'apparaît même plus comme l'auteur de ses textes : « mais bientôt s'insinua en lui le sentiment que son officier de liaison se comportait comme s'il avait écrit lui-même les textes [...] Ces textes étaient-ils vraiment de lui ? S'il était vrai que sa main les avait tracés sur le papier, ils avaient aussi été *autorisés* par quelqu'un d'autre que lui. »¹⁴

La question de l'autorité se trouve ainsi liée à celle de l'instance garante qui autorise un texte, selon l'étymologie du mot « auteur », en latin *augeo*¹⁵. En outre, la préposition « de » dans « ces textes étaient-ils vraiment de lui ? » renvoie à l'indétermination des rapports situés à mi-chemin entre la propriété et l'attribution qui unissent un auteur à son texte, selon la définition que propose Foucault de la fonction-auteur¹⁶.

Quelques pages plus loin, l'auctorialité s'enrichit de la notion d'autonomie, seul l'auteur autonome serait vraiment auteur : « Devais-je oui ou non associer Feuerbach à mes réflexions sur ce projet ? – Si je ne le faisais pas, si j'agissais donc tout à fait comme un *auteur* – autonome, ne

10

Ibid.

11

« *Moi* », *op. cit.*, p. 337. « *Ich* », *op. cit.*, p. 351.

12

Christine Baron, « Autorité, auctorialité, commencement », in : E. Bouju, *op.cit.*, p. 85-94, p. 90.

13

E. Bouju, *op.cit.*, p. 9. Cf. Hannah Arendt, « Qu'est-ce que l'autorité ? », trad. Marie-Claude Brossollet et Hélène Pons, in : *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1972 [*Between Past and Future*], p. 121-185, p. 123.

14

« *Moi* », *op. cit.*, p. 194, traduction modifiée. « *Ich* », *op. cit.*, p. 201-202.

15

Émile Benveniste, « auctoritas », in : *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. 2. pouvoir, droit, religion*, Paris, Minuit, 1969, p. 148-151.

16

M. Foucault, *op.cit.*

tenant compte de personne... sûr de lui ?– je devais me contenter de connaissances incomplètes [...] »¹⁷, ou encore : « A quel moment, me demandai-je, cesserais-je par là d'être l'auteur de mes propres textes ? »¹⁸

Mais si l'auteur autonome se prive des informations nécessaires à la publication de ses textes, alors l'auteur vraiment auteur n'est pas écrivain. Qu'est-ce qu'un auteur sans texte publié ? Son identité auctoriale est tout autant soumise à caution que celle de l'auteur hétéronome. Dans cette impossibilité se loge pour Hilbig la question de l'auctorialité. L'idée de l'auteur sans texte, de l'auteur qui n'est pas écrivain, fait écho au mythe de « l'artiste sans œuvre ». Né à l'époque du romantisme, il repose sur l'idée qu'une création n'est jamais aussi parfaite et libre que lorsqu'elle n'est pas réalisée, qu'elle reste en esprit, non soumise aux lois de la contingence qu'impliquerait la réalisation concrète de l'œuvre¹⁹.

Ces propos sur l'auctorialité aliénée ne recourent pas l'opposition manichéenne entre la littérature autonome, caractéristique de la modernité honnie par les autorités culturelles de RDA, opposée à la littérature hétéronome qui serait celle produite par la littérature officielle, télécommandée par le régime du SED²⁰. En effet, d'une part, Hilbig dépeint les effets de l'expérience de l'aliénation vécue en RDA comme étant homologues à ceux expérimentés par les écrivains de la modernité. Ainsi, la perte d'évidence du rapport du sujet à la langue, emblématique de la crise esthétique de la modernité telle qu'on la trouve chez un Hofmannsthal par exemple, résonne dans le passage où l'espion observe la nuit les fenêtres éclairées de personnes dont il ne peut entendre les conversations si bien qu'il doit les inventer²¹. En outre, comme le montre Emmanuel Bouju, la crise de l'autorité, c'est-à-dire de l'auctorialité conçue comme souveraine, est une donnée structurelle de la littérature de la modernité²². D'autre part, le roman de Hilbig suggère que le problème de l'hétéronomie de l'auctorialité est un élément commun aux régimes socialiste et capitaliste. Car si l'auteur en RDA est une créature hétéronome, la liberté octroyée à l'écrivain du champ littéraire ouest-allemand, en réalité soumis aux lois du marché et des médias, n'est qu'une illusion²³. Ces propos sont certes ceux du « Chef »

17

« *Moi* », *op. cit.*, p. 275, traduction modifiée. « *Ich* », *op. cit.*, p. 287.

18

« *Moi* », *op. cit.*, p. 277. « *Ich* », *op. cit.*, p. 289.

19

Cf. Alexandra Pontzen, *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2000.

20

Vision déjà dénoncée par Julia Hell, *Post-fascist Fantasies. Psychoanalysis, History and the Literature of East Germany*, Durham and London, Duke University Press, 1997, p. 6.

21

« *Ich* », *op. cit.*, p. 121-126.

22

E. Bouju, *op. cit.*, p. 8-9. Cf. aussi Clemens Porschlegel, « Der Prozeß der Autorschaft » [sur les textes de Kafka], in : *Der literarische Souverän. Studien zur politischen Funktion der deutschen Dichtung bei Goethe, Heidegger, Kafka und im George-Kreis*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 1994, p. 235-280.

23

« *Ich* », *op. cit.*, p. 325.

à A. et ne bénéficient *a priori* que d'une crédibilité limitée, cependant ils recourent les dires de Hilbig lui-même, de l'auteur empirique donc²⁴.

Dans les propos du Chef s'exclamant « Que feront-ils tous après nous, quand nous ne serons plus là pour les opprimer ni pour les censurer, je me le demande désespérément. Que fait un individu sans son créateur. *Créateur*... si vous trouvez ça trop fort, vous pouvez dire sans inquiétude accoucheur... assistant à la reconstruction, c'est comme vous voulez. »²⁵, on peut reconnaître une allusion grotesque à l'opinion selon laquelle la RDA faisait davantage cas de la littérature que l'Allemagne de l'Ouest, ce dont témoigne notamment l'énergie que mettait le régime du SED à contrôler ses auteurs²⁶. Par ailleurs, le passage mobilise le mythe auctorial de l'originalité créatrice, et les métaphores de l'enfantement qui lui sont inhérentes²⁷, pour mieux le renverser. L'auteur est-allemand est présenté comme dépossédé de toute autorité, devenu la créature du régime. Le jeu sur l'autorité narrative, mise en doute par l'origine douteuse, non-fiable de la déclaration – un membre de la Stasi –, contribue à l'ironisation des mythes auctoriaux qui traverse le roman.

Ce texte de Hilbig se caractérise par l'alliance du sabotage en règle de l'autorité narrative (les doutes du narrateur qui revient sur ses propos, les indications non-fiables sur le déroulé temporel, l'incertitude de l'identité de l'instance narrative qui passe de la première à la troisième personne, et sur son nombre – a-t-on à faire à un seul narrateur ou à plusieurs instances narratives ? –) et des métaphores biologiques issues du domaine de la procréation, dont « *Ich* » use et abuse.

Paternité usurpée

Le motif de la paternité usurpée qui sous-tend le roman de Hilbig est emblématique de cette alliance. L'auctorialité aliénée n'est pas seulement mise en scène comme crise de l'autorité de l'auteur, mais aussi comme usurpation de « paternité ». L'omniprésence de la question de la paternité dans le roman peut ainsi se lire comme une métaphore de l'auctorialité. Le mot *Vaterschaft* (paternité) est synonyme de *Urheberschaft* (qualité d'auteur) : l'auctorialité est affaire de paternité intellectuelle et littéraire. La métaphore remonte au *Phèdre* de Platon²⁸. Dès

24

Cf. W. Hilbig, « Über den Literaturbetrieb. Rede zum Bremer Literaturpreis 1994 », in : Uwe Wittstock (Hg.), *Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt am Main, Fischer, p. 16. On trouve un écho de cette critique du milieu littéraire de l'Allemagne réunifiée dans W. Hilbig, *Abriß der Kritik*, Frankfurt am Main, Fischer, 1995 et *id.*, *Das Provisorium*, Frankfurt/Main, Fischer, 2000.

25

« *Moi* », *op. cit.*, p. 313, traduction modifiée. « *Ich* », *op. cit.*, p. 326-327. Le choix des mots en allemand est particulièrement important ici : « Was werden sie alle nach uns machen, wenn wir sie nicht mehr unterdrücken und zensieren, frage ich mich verzweifelt. Was tut einer ohne seinen Schöpfer. *Schöpfer*... wenn Ihnen das zu toll klingt, sagen Sie ruhig Geburtshelfer... Aufbauhelfer, wie Sie wollen. »

26

Opinion dénoncée comme illusion par Hilbig dans le récit « Grünes grünes Grab » du recueil éponyme, Frankfurt/Main, Fischer, 1993, p. 99-123 et le roman *Das Provisorium*, *op.cit.*

27

Cf. Christian Begemann, « Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik », in : Heinrich Detering (Hg), *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart, Weimar, Verlag J.B. Metzler, 2002, p. 44-61.

28

lors, le pacte avec la Stasi dans « *Ich* » se lit comme le support d'une allégorie de l'auctorialité. S'engager auprès de la Stasi, c'est s'inscrire dans une filiation et être enchaîné par deux extrémités, admettre la tutelle de l'État sur soi (« l'État-Père »)²⁹, se reconnaître pupille de l'État, et, dans le même temps, se déclarer père, signer une déclaration de paternité³⁰, au sens premier comme au sens figuré, auctorial : devenir auteur, le père de ses œuvres. Cette paternité par les deux bouts, celle dont on fait l'objet en tant que progéniture et celle dont on est sujet en tant que père, conduit à cette affirmation paradoxale : « en signant, il avait donc reconnu on ne sait qui pour père ! »³¹. La démultiplication des paternités (en tant qu'objet et que sujet) revient à leur annulation : à une forme de stérilité, signe d'une auctorialité pervertie.

De fait, le roman n'a de cesse de mettre en scène dans un double mouvement conjoint l'auctorialité et sa dénégation, en montrant l'usurpation de l'auctorialité, l'aliénation de l'instance auctoriale. Ainsi, la signature, motif récurrent du roman, est pour G. Leclerc un condensé ou synonyme d'auctorialité : « l'authorship est la signature des œuvres textuelles ». La signature de l'œuvre renvoie à « l'association opérée par la culture entre une œuvre et un nom »³². Elle est donc liée au nom d'auteur, lui aussi un leitmotiv de « *Ich* ». L'engagement auprès de la Stasi se marque par la signature, mais celle de C. ne permet pas d'identifier un nom particulier, elle est illisible et recevra *a posteriori* sa transcription : « Il avait apposé sur ce papier un paraphe complètement illisible... et plus tard il avait changé son nom de lui-même : il inventa un nom qu'on aurait pu à la rigueur identifier dans le hiéroglyphe tracé au stylo à bille sous la déclaration en question. »³³ Le nom de Feuerbach est appelé « nom d'artiste »³⁴ et « pseudonyme »³⁵, équivalent du nom d'auteur, et la Stasi « un cercle dans lequel en toutes occasions on œuvre avec les noms »³⁶, ce qui tend à accréditer l'interprétation du roman de la Stasi comme fable

Cf. Gérard Leclerc, *Le Sceau de l'œuvre*, Paris, Seuil, 1998, p. 170-171 : « Le premier dans la culture occidentale, Platon a utilisé la métaphore de la 'paternité' littéraire et textuelle, pour désigner la relation complexe qu'est l'*authorship*, un rapport au texte qui n'est réductible ni à un rapport psychologique (ce rapport disparaît à la mort de l'auteur), ni à un rapport juridique (ce rapport concerne les héritiers de l'auteur, et non l'auteur lui-même). [...] *Phèdre 275a-278d* ».

29

« Der Vater Staat », « *Ich* », *op. cit.*, p. 305. Nous traduisons.

30

Ibid., p. 69-70 et 96-103.

31

« *Moi* », *op. cit.*, p. 70, traduction modifiée. « *Ich* », *op. cit.*, p. 69-70.

32

G. Leclerc, *op.cit.*, p. 25.

33

« *Moi* », *op. cit.*, p. 68-69. « *Ich* », *op. cit.*, p. 67.

34

« *Ich* », *op. cit.*, p. 10.

35

Ibid. p. 11.

36

« *Moi* », *op. cit.*, p. 14, traduction modifiée. « *Ich* », *op. cit.*, p. 11.

auctoriale. « *Ich* » repose sur une succession d'ironisation des motifs structurants de l'auctorialité. Si la plupart des noms sont des noms de code, des noms d'artistes ou des pseudonymes (Reader, « der Lange », Cindy, l'étudiante), celui de l'écrivain en herbe, le plus souvent, n'est séparé de l'anonymat complet que par une lettre ou deux, ce qui suggère l'absence de signature et donc d'auctorialité. Tout au plus son initiale rappelle-t-elle la pratique des noms de personnages chez Kafka. Parmi les signes de l'hétéronomie de l'auteur, il y a sa « fréquentation »³⁷ par une puissance invisible et anonyme qui vient lui voler son fauteuil, usurper sa signature et son nom de code, en signant un graffiti obscène d'un gros C.³⁸ Le phallus, sans doute une allusion à l'instance paternelle toute puissante dans la théorie lacanienne, réédite la métaphore de la paternité et – fidèle en cela à la logique de la surenchère chère à Hilbig – y ajoute l'idée de virilité au sens de puissance sexuelle masculine. Celle-ci est au fondement de l'analogie biologique du « génie créateur » qui pense la créativité spirituelle sur le modèle de l'engendrement naturel³⁹. Partant, le phallus s'inscrit dans le réseau des motifs auctoriaux que démonte le roman.

L'usurpation de signature fait partie des pratiques apocryphes qui hantent le roman. G. Leclerc oppose en effet les deux pratiques violant l'auctorialité que sont le texte apocryphe et le plagiat. Tandis que le plagiaire fait passer les textes d'un autre auteur pour les siens, l'« énonciateur d'un apocryphe »⁴⁰ fait passer ses propres textes originaux pour ceux d'un autre. L'auteur d'apocryphe qu'on appelle aujourd'hui plus communément le faussaire camoufle ainsi sa propre paternité littéraire derrière celle d'un autre auteur. Mais le nom d'auteur ainsi usurpé est le signe d'une auctorialité manipulée, aliénée, l'auteur du texte et le nom du signataire ne correspondent plus. Dans le même temps, le faussaire, le copiste, le plagiaire sont des figures d'auteur paradoxales, d'auteur sans autorité, qui émaillent la littérature, en particulier moderne.⁴¹

Bernhard Siegert fait remonter la démultiplication des faussaires à l'invention de la machine à écrire⁴², instrument qui annule l'auctorialité, anonymise la trace écrite, permet de réduire à la portion congrue l'originalité du manuscrit qui renvoyait presque toujours à la singularité de son auteur. Ainsi, la machine à écrire est l'instrument privilégié des faux de Feuerbach usurpant l'auctorialité de M.W. Dès le début du roman, M.W. surprend Feuerbach assis à son bureau,

37

« *Ich* », *op. cit.*, p. 34, 40.

38

Ibid., p. 33-34 et 71.

39

Cf. C. Begemann, *op.cit.* ; cf. aussi Christine Kanz : *Maternale Moderne. Männliche Gebärdphantasien zwischen Kultur und Wissenschaft (1890-1933)*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2009, en particulier le chapitre « Zur Verwechslung von Zeugung und Geburt in den Kulturwissenschaften », p. 55-61.

40

G. Leclerc, *op. cit.*, p. 105.

41

Cf. Chantal Massol, « Des paradoxes de la figure auctoriale », dans C. Massol/A.-M. Montluçon/B. Ferrato-Combe, *Figures paradoxales de l'Auteur (XIXe-XXe siècles)*, in : *Recherches & Travaux* 64 (2004), revue de l'UFR de lettres classiques et modernes, Université Stendhal-Grenoble 3, p. 5-15.

42

Cf. Bernhard Siegert, *Relays. Literature as an Epoch of the Postal System*, translated by Kevin Repp, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 217.

derrière sa machine à écrire, mimant la pose de l'écrivain inspiré soufflant la fumée de sa cigarette au-dessus d'une pile de tapuscrits⁴³. L'imitation de l'habitus de l'écrivain est le premier pas vers l'usurpation d'auctorialité. Le copiste comportemental précède le faussaire. Feuerbach trompe et piège Cindy en lui donnant rendez-vous dans un message tapé sur la machine à écrire de M.W., en imitant la signature de ce dernier et en accompagnant sa missive de la montre qu'elle avait prêtée à M.W. par l'intermédiaire de Harry⁴⁴. A la fin du roman, M.W. comprend que la Stasi envoie à sa mère de fausses lettres, tapées sur sa machine à écrire à lui, afin de lui faire croire qu'il mène une carrière d'écrivain à succès à l'Ouest⁴⁵. Toutefois, M.W. aussi se servira de sa machine à écrire pour envoyer à celle qu'il appelle l'étudiante une lettre anonyme calomniant Reader⁴⁶. Ce retournement – celui qui était copié, soudain, imite le copieur, c'est-à-dire la Stasi, sur sa propre machine à écrire, une importation de l'Ouest, – signale la rébellion de l'auteur aliéné qui se met à faire concurrence à la Stasi. Cela mène M.W. tout droit en prison. L'enchaînement des viols de paternité littéraire culmine dans la scène du pistolet et le viol nocturne en prison de M.W. par Feuerbach⁴⁷.

Transgressions narratologiques : métalepse et fiction d'auteur

La correspondance entre agression sexuelle et transgression littéraire se manifeste au plan narratologique. Le passage qui précède l'évocation de la scène du pistolet se caractérise par une forme d'affolement des instances narratives, passant très rapidement du pronom de la première personne au pronom de la troisième personne dans un passage entre parenthèses et enchâssant dans la parenthèse une autre parenthèse en italiques⁴⁸. L'alternance des pronoms s'accompagne d'un passage sans transition du nom Cambert aux initiales M.W. Ce changement d'instance narrative correspond, dans la terminologie de Genette, à l'oscillation entre un narrateur hétérodiégétique (qui ne prend pas part à l'action qu'il raconte) à un narrateur homodiégétique (qui y participe). Mais il signale aussi un passage du récit-cadre (extra-diégétique), le monde où l'on raconte, au niveau intradiégétique, le récit intérieur, le monde que l'on raconte⁴⁹. Genette interprète le franchissement de cette frontière comme « transgression délibérée du seuil

43

« Ich », *op. cit.*, p. 51-52.

44

Ibid., p. 327-328.

45

Ibid., p. 375-375.

46

Ibid., p. 360.

47

Ibid., p. 365-366.

48

Ibid., p. 364-365.

49

Cf. Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil points, 2007, p. 245

d'*enchâssement* »⁵⁰ et appelle cette transgression « métalepse d'auteur » car elle implique un jeu avec le « contrat fictionnel », ainsi « égratigné »⁵¹, puisque la fiction est dévoilée comme telle. Selon Genette, la métalepse désigne « une manipulation [...] de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même. »⁵² Les italiques et la première personne semblent faire entendre une voix qui, interrompant le récit à la troisième personne, prend soudain en charge la narration, à la manière d'un auteur fictif, mais en conférant à M.W. et à Madame Falbe, ses personnages, le même statut de réalité que lui, brouillant la hiérarchie entre l'auteur et les personnages, brouillage définitoire de la métalepse :

« (*Cambert s'était toujours demandé quel sens cela pouvait bien avoir de développer toutes ces pensées, ces tirades et ses souvenirs, ce qui était en jeu là, c'était peut-être la question de ce qu'on appelle un interlocuteur... J'ai pensé à vous, M.W., mon parent éloigné, s'est-il dit alors, à vous comme mon interlocuteur en matière de déconspiration ! – Mais après ce que j'ai entendu dire à votre sujet, je me tourne d'abord vers vous, Madame Falbe ! Vous savez écouter et je n'ai pas douté le moins du monde de vos paroles. [...] Mais permettez-moi de continuer mon récit :)* »⁵³ »

Cette manifestation d'un auteur fictif, à la manière des fictions d'éditeurs et d'auteurs chez E.T.A. Hoffmann, n'est pas la première. On trouve une autre occurrence de ce même genre d'italiques auctoriaux entre parenthèses quelques pages plus haut : « (*J'anticipe, pour des raisons de temps, je suis contraint d'anticiper sur le événements*) »⁵⁴. Ainsi le personnage du niveau extradiégétique feint d'être responsable de l'organisation temporelle du récit, à la manière d'un auteur, et intervient dans son récit, au niveau intradiégétique. Ces anomalies qui mettent en évidence le caractère fictionnel de l'histoire relatée participent de la mise en scène d'un auteur fictif, élément crucial des fictions d'auteur. L'histoire que nous lisons, présentée d'abord comme réelle, conformément au contrat de fiction, est dévoilée finalement comme fiction dont les auteurs sont la Stasi et C./ Cambert qui sortent peu à peu de leur rôle de personnages pour endosser le rôle d'auteurs (fictifs) de l'histoire. Ces entorses au contrat de fiction sont annoncées dans des formules comme « du reste, C. s'étonnait de l'inquiétude avec laquelle ce personnage songeait aux destinées de sa vie littéraire »⁵⁵, où C. se désigne implicitement comme l'auteur de M.W. Le jeu sur la polysémie du terme « histoire » (« Geschichte »), à la fois fiction que l'on raconte et, au sens trivial, situation de la vie un peu désagréable et embarrassante, contribue également à briser l'illusion fictionnelle, à montrer la fiction comme fiction, comme ici dans une formule annonçant

50

G. Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 14.

51

Ibid., p. 23.

52

Ibid., p. 14.

53

« *Moi* », *op. cit.*, p. 349, traduction modifiée. « *Ich* », *op. cit.*, p. 365.

54

« *Moi* », *op. cit.*, p. 314, traduction modifiée. « *Ich* », *op. cit.*, p. 327.

55

« *Moi* », *op. cit.*, p. 277, traduction modifiée. « *Ich* », *op. cit.*, p. 289.

que l'on approche de la fin du roman « J'envisage depuis hier de me retirer de cette histoire avec Reader »⁵⁶, et, quelques lignes plus bas :

« C. se dit 'Moi', je suis celui qui ne croit rien, sinon que tous les personnages de cette histoire ont été inventés par quelqu'un à son bureau... inventés en tant que personnages idolâtrant l'État. Mais à présent on ne peut que se rendre compte qu'ils refusent de jouer le jeu. – Ils sont condamnés à échouer, parce qu'ils idolâtrèrent l'État... et ils échouent, et avec eux cet État idolâtré. Et ils finissent par vouloir passer de l'autre côté de la frontière pour échapper à leur Dieu... Et 'Moi' aussi je veux tout arrêter, se dit-il.) »⁵⁷

Ce commentaire sur le déroulement du texte annonce ce qui va suivre : la tentative de C. de prendre les commandes du récit pré-écrit par la Stasi, de s'émanciper de son statut de marionnette ou de personnage de la Stasi en prenant l'initiative d'écrire une lettre anonyme à l'étudiante ; son échec personnel : le séjour en prison, ainsi que l'échec collectif que marque la chute du Mur. Le « je » entre guillemets désigne ici cet auteur fictif, tantôt personnage intradiégétique, tantôt narrateur extradiegétique qui transgresse les niveaux narratifs, feignant à l'intérieur de la fiction, d'en être son auteur. Et lorsque son officier de liaison finit par expliquer à Cambert qu'il a fait échouer les plans de la Stasi concernant Reader, c'est-à-dire la « légende »⁵⁸ qu'elle préparait, et qu'il déclare « vous êtes bien le meilleur auteur »⁵⁹, il n'est plus ici seulement question du talent d'écrivain mais de la capacité d'inventer le réel, c'est-à-dire la fiction qui sert de réel aux habitants de RDA, transformés en personnages de la légende inventée par la Stasi ou Cambert. C'est cette concurrence auctoriale que la métalepse met en lumière, montrant tantôt la Stasi, tantôt Cambert, tantôt M.W., comme l'auteur du livre que nous lisons. C'est à ce titre que l'on peut parler de fiction auctoriale, comme dans *Kater Murr*⁶⁰ par exemple ou les *Herzensergießungen eines Klosterbruders* de Tieck et Wackenroder⁶¹. L'instance narrative habituelle est transcendée au profit de l'élaboration d'une fiction d'auteur à l'intérieur de la fiction, c'est-à-dire d'un personnage ou d'une instance qui prétend être à l'origine du texte que nous lisons.

56

« *Moi* », *op. cit.*, p. 344, traduction modifiée. « *Ich* », *op. cit.*, p. 359.

57

« *Moi* », *op. cit.*, p. 344, traduction modifiée. « *Ich* », *op. cit.*, p. 359-360.

58

Le mot « légende » fait partie du vocabulaire de la Stasi et désigne les affabulations qu'elle inventait comme couverture pour ses IM.

59

« *Ich* », *op. cit.*, p. 349. Nous traduisons.

60

Le rapprochement entre « *Ich* » et ce texte d'E.T.A. Hoffmann est également fait par Joachim Pfeiffer : « Wolfgang Hilbig's Roman 'Ich' und die Tradition des romantischen Künstlerromans », 1995: <http://home.ph-freiburg.de/pfeiffer/hilbig.htm> et dans Reto L. Fetz (dir.), *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, Berlin, de Gruyter, 1998.

61

Cf. Bernd Auerochs, *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, p. 484 et la note à propos des *Herzensergießungen* : « Le frère convers est une fiction de personnage d'auteur. [Note : Le terme *narrateur* prête à équivoque parce qu'il fait penser au *cas normal* d'une instance d'énonciation fictive dans les textes narratifs de fiction. Simuler l'auteur d'un écrit dans la fiction est au contraire une exception [...] ».

La fiction d'auteur et le jeu avec les frontières du récit se poursuivent jusqu'à la lisière du texte que constitue cette drôle d'« ANMERKUNG » au statut incertain, hésitant entre la note et la postface, située à la dernière page du roman. Genette appelle ce seuil du texte « paratexte », et même ici plus précisément péritexte. Il le définit comme « zone indécise » entre le dedans et le dehors d'un texte⁶². Dans le cas qui nous occupe, l'auteur anonyme, désigné par sa seule fonction de « Verfasser », feint de livrer ses sources pour ne donner en réalité que des noms de code et des désignations imprécises, avant de réaffirmer le primat de l'imagination :

« Pour les suggestions ou indications écrites et orales que j'ai utilisées dans cet ouvrage et légèrement modifiées en fonction des nécessités littéraires du texte, je remercie l'I.M. Maximilian, l'I.M. Gerhard ainsi que plusieurs inconnus. Les autres personnages figurant dans ce livre ont été librement inventés. Toute ressemblance avec des personnes existantes est fortuite et non intentionnelle. »⁶³

Alors que l'on attendrait une « rupture de régime énonciatif »⁶⁴, c'est-à-dire le passage de l'énonciation fictive du roman à l'énonciation réelle de l'auteur supposé lui aussi réel, le paragraphe maintient l'indétermination quant à son caractère fictionnel ou non.

L'ambiguïté touche aussi la fonction de cette postface déguisée en note qui hésite entre « protestation de véridicité »⁶⁵, en citant ses sources, et « protestation de fictivité »⁶⁶, par le recours au topos que la littérature a emprunté au cinéma pour se protéger de procédures juridiques⁶⁷ (« Toute ressemblance avec des personnes existant est fortuite et non intentionnelle »), car cette protestation de fictivité souligne par son existence même les ressemblances avec la réalité. Le jeu de masque entre la fiction et le réel est replacé au centre de la lecture⁶⁸. Le paratexte invite en effet à lire le roman comme un document tout en désavouant

62

G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil points, 1987, p. 8

63

« *Moi* », *op. cit.*, p. 363 traduction modifiée. « *Ich* », *op. cit.*, p. 379.

64

G. Genette, *Seuils*, p. 334.

65

Ibid., p. 209-210.

66

Ibid., p. 219.

67

Ibid., p. 220.

68

La question de la différence entre le réel et la fiction est désignée comme aporie, c'est-à-dire comme une question destinée à rester en suspens. Si les noms de code indiqués permettent aux lecteurs aventureux de se lancer dans un jeu de piste de niveau modéré – de fait, ils semblent au premier abord facilement identifiables par les lecteurs de l'époque, car ils défraient la chronique du début des années 1990 dans l'Allemagne réunifiée : « IM Maximilian » est, depuis le livre publié en 1990 par Reiner Kunze *Deckname Lyrik*, connu pour être Ibrahim Böhme, « IM Gerhard » a été démasqué par Lutz Rathenow en 1992 comme étant Rainer Schedlinski –, les masques n'en restent pas moins des identités fictives. Cf. Reiner Kunze, *Deckname Lyrik*, Frankfurt/Main, S. Fischer Verlag, 1990, p. 113-124. Ibrahim Böhme fut aussi le dernier compagnon de Heidemarie Härtl, amie de Wolfgang Hilbig à qui ce dernier dédia son récit *Versuch über Katzen* (1994) par l'épigraphe « *in memoriam H.H.* » après son décès en novembre 1993. Heidemarie Härtl et son mari Gert Härtl (l'écrivain Gert Neumann) furent harcelés durant de longues années par la Stasi. Leur relation n'y survécut pas. H. Härtl rencontra Ibrahim Böhme, à l'époque chef du SPD-Est, dans une église lors des

par avance ce type de lecture, en conservant le masque de la fiction. De même que les sources que l'on feint de dévoiler restent des pseudonymes, l'auteur n'est pas désigné par un nom qui dissiperait toute ambiguïté, par exemple « Wolfgang Hilbig », mais par une appellation fonctionnelle « *Der Verfasser* », que les italiques auréolent de mystère. Le terme constitue une variante germanique du mot « *Autor* ». Il est aussi plus prosaïque et moins ancré dans la mythologie de la création. *Der Verfasser* fonctionne comme le nom de code « IM Maximilian », par exemple, que le lecteur peut s'amuser à dévoiler et à remplacer par le nom d'auteur figurant sur la couverture du livre. L'auctorialité apparaît comme un rôle ou un masque parmi d'autres, peut-être comme la deuxième identité d'un citoyen lambda, répondant au nom d'état civil Wolfgang Hilbig et aux initiales W.H. Dès lors, il devient impossible de déterminer ce que Genette appelle le « destinataire » de cette postface, c'est-à-dire son « auteur prétendu »⁶⁹, dont le statut flotte entre celui d'auteur réel (Wolfgang Hilbig) ou celui de personnage de la fiction, ou encore celui d'un auteur réel prétendant n'être pas l'auteur de son texte, puisque celui-ci n'est pas signé Wolfgang Hilbig mais « *der Verfasser* » – la postface est alors « auctoriale authentique dénégative »⁷⁰.

La fonction-auteur est happée par l'indécision de la situation énonciative du paratexte et finalement par le propos de la fiction. Le dispositif du texte suggère qu'il ne saurait y avoir d'identité stricte ou pure entre, d'un côté, la personne réelle, Wolfgang Hilbig, et, de l'autre, l'auteur du roman, qui est toujours une identité fictive, une fable auctoriale : l'identité réelle reste inatteignable et l'écart entre l'identité d'auteur et l'identité civile béant.

Lire « *Ich* » comme une fable auctoriale permet d'examiner sur de nouveaux frais l'analogie entre la Stasi et l'écrivain. En effet, le rapprochement dévoile le fonctionnement de l'auctorialité et interroge les notions d'autorité, d'autonomie ou de paternité qui en sont constitutives. Le roman de Hilbig réédite la remise en cause de la souveraineté de l'auteur, caractéristique de la modernité esthétique, à l'aune du contexte est-allemand.

rassemblements de 1989, quelque temps avant qu'il ne soit démasqué le 22 mars 1990 comme IM. Cette découverte valut à Heidemarie Härtl un séjour en hôpital psychiatrique. Cf. Ines Geipel, « Nachwort. Wörter, Wörter, Wörter und Wut », in : Heidemarie Härtl, *Puppe im Sommer*, Büchergilde, Frankfurt/Main, Wien und Zürich, 2006, p. 117-145, ici p.139-141. Cf. Alison Lewis, « Die Züchtigung der Gartenzwerge. Die geheime Zuchtwahl des IM 'Gerhard' », in : *Die Kunst des Verrats. Der Prenzlauer Berg und die Staatssicherheit*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003, p. 71-88, ici p. 71-72. Le fonds Wolfgang Hilbig atteste une correspondance entre W. Hilbig et R. Schedlinski : Akademie der Künste, Berlin, Wolfgang-Hilbig-Archiv, Nr 258. « IMB Gerhard » est censé avoir espionné Wolfgang Hilbig lors des Foires du livre de Leipzig, d'après la transcription de l'émission *Transit* de Karl Corino du 4 décembre 1993 : AdK, Berlin, Wolfgang-Hilbig-Archiv, Nr. 264. On retrouve dans la succession de Hilbig une chemise rassemblant les coupures de presse sur l'affaire Schedlinski et les aveux de celui-ci : AdK, Berlin, Wolfgang-Hilbig-Archiv, Nr 268. Cependant, dans l'entretien qu'il accorde en 1993, au moment de la sortie du roman, à Sigrid Löffler pour le magazine autrichien *Profil*, Hilbig récuse l'élucidation courante du nom de code « Gerhard » comme étant celui de Schedlinski. Pour lui, « IM Gerhard » désigne l'un de ses collègues de travail à Leipzig qui l'a espionné. Ce faisant, il maintient en mouvement le jeu de masques. Cf. Sigrid Löffler, « DDR-Götter-Dämmerung », in : *Profil* (27.09.1993) n°39, p.100-102. Je remercie Sibylle Goepper à qui je dois cette référence.

69

G. Genette, *Seuils*, p. 181.

70

Ibid., p. 188.

L'allégorie de l'auctorialité aliénée est l'occasion de réaffirmer le pouvoir de la fiction et de montrer de manière performative et sans fard la paradoxale productivité de cette aliénation. Ce paradoxe sous-tend le roman dans son entier.

« Blague à part, que sera donc un écrivain *après* nous ? »⁷¹. La question que pose le personnage du Chef correspond sans doute à l'une des interrogations qui taraudent Hilbig au moment où il écrit son roman de 1993 : que devient un écrivain de RDA lorsque le régime dont les chicanes et persécutions, paradoxalement, l'ont façonné en tant qu'auteur, vient à disparaître ? Que devient un écrivain qui, comme Hilbig, tire la force et la liberté de son écriture de l'expérience de l'aliénation ? Mais le mode sur lequel cette inquiétude est formulée désavoue la teneur de son propos, comme si le roman « *Ich* » conjurait l'angoisse auctoriale précisément en en faisant le fondement d'une œuvre littéraire. En effet, le roman a recours à la figure qui, tout en dévoilant le caractère intrinsèquement fictif de l'instance auctoriale, manifeste le plus le pouvoir et la jouissance de la fiction : la métalepse. « *Ich* », par son côté transgressif et excessif, est l'expression d'une jouissance libératrice qui le place dans la lignée de *Die Weiber*⁷², c'est-à-dire des textes qui sont le fruit de la libération causée par le passage à l'Ouest, dont Hilbig déclare dans une lettre adressée en 1986 au Literaturfonds Darmstadt qu'il a fait tomber en lui un mur intérieur, entraîné la libération de zones refoulées de sa conscience⁷³. « *Ich* » est le dernier texte de Hilbig où la métalepse est convoquée.

71

« *Moi* », *op. cit.*, p. 313. « *Ich* », *op. cit.*, p. 326.

72

W. Hilbig, *Die Weiber*, Frankfurt/Main, Fischer, 1987.

73

AdK, Berlin, Wolfgang-Hilbig-Archiv, Nr. 278.