



Sous le texte : profondeurs et pénétrations dans le roman « *Ich* » de Wolfgang Hilbig

Michael Opitz

DANS **ALLEMAGNE D'AUJOURD'HUI** 2013/2 N° 204 , PAGES 209 À 221

ÉDITIONS **ASSOCIATION POUR LA CONNAISSANCE DE L'ALLEMAGNE D'AUJOURD'HUI**

ISSN 0002-5712

ISBN 9782757404348

DOI 10.3917/all.204.0209

Date de mise en ligne : 01/12/2016

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-allemande-d-aujourd-hui-2013-2-page-209?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Association pour la connaissance de l'Allemagne d'aujourd'hui.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.



Sous le texte : profondeurs et pénétrations dans le roman « Ich » de Wolfgang Hilbig

Dans le roman « *Ich* », paru en 1993, Wolfgang Hilbig s'intéresse au travail de renseignement effectué par les services du Ministère de la sécurité d'État (*Stasi*) en RDA. Pour ce faire, il utilise différents synonymes du terme « éclaircissement » (*Aufklärung*) qui peuvent être rapportés à trois grands domaines. Le terme renvoie d'abord aux Lumières, courant de pensée fondé sur la Raison, qui s'exprime au plan littéraire et philosophique au XVIII^e siècle. Il est également utilisé en sexologie pour désigner le moment où l'enfant est éduqué, autrement dit « éclairé » en matière sexuelle. Enfin, il était employé en RDA par les agents de la *Stasi* qui estimaient remplir une mission de clarification et d'information : « Expliquez donc une bonne fois à ce type que nous cherchons à tirer les choses au clair »¹, s'exclame l'un d'entre eux dans le roman.

On constate que Hilbig prend ici parfaitement acte de l'évolution qu'a connue la notion depuis que, dans *Dialectique de la Raison*, Horkheimer et Adorno ont douté que la Raison se soit jamais imposée au cours de l'Histoire. Après l'Holocauste, la vision à l'origine positive d'une société « éclairée », fondée sur la Raison, est effectivement compromise. Dans « *Ich* », Hilbig démythifie les mots d'ordre officiels selon lesquels le modèle de société de la RDA serait inscrit dans la tradition des Lumières et les activités de la *Stasi* compatibles avec la Raison. En décrivant le fonctionnement de l'appareil de sécurité de la RDA, Hilbig présente non seulement ce dernier, mais aussi l'État qui l'a légitimé et les informateurs qui sont à son service sous un jour particulier : « C'était le paradoxe dans lequel nous vivions : nous passons notre temps à tirer la réalité au clair afin d'établir jusqu'à quel point elle était déjà conforme à l'idée que nous nous en faisons »². (47)

L'auteur Hilbig endosse ici le rôle d'« éclairé ». Son roman met ainsi en lumière les sombres agissements de la *Stasi* : « L'obscurité a quelque chose de menaçant, d'inquiétant, elle est de l'ordre de la stagnation. Dans « *Ich* », elle se trouve du côté de la *Stasi* et de ses machinations »³. Dans un entretien avec Klaus Michael, Hilbig reconnaît que la notion de Lumières lui tient particulièrement à cœur⁴. Il explique qu'à ses yeux, cet idéal a déperissé à partir du moment où il a été instrumentalisé à des fins idéologiques :

* M. Opitz. Professeur à l'IES de la Humboldt Universität à Berlin.

Ce ne sont pas les Lumières en tant que telles qui ont échoué. Ce n'est qu'une fois associées à l'idée de progrès qu'elles ont échoué. Si l'on prend l'exemple des utopies socialistes et communistes du début du siècle, les principaux maux ont leur origine dans l'idéologie de progrès et non dans les Lumières. Lumières et idée de progrès doivent à nouveau être dissociées. Cela revient à déconnecter Lumières et idéologie.⁵

Dès les premières pages du roman, Hilbig présente Cambert, son personnage principal, comme un homme qui n'a de cesse de traverser les murs avec sa tête. Si bien qu'on pense tout d'abord avoir affaire à une personnalité impétueuse et impatient. Mais Hilbig détrompe ces attentes : pour franchir les murs, Cambert utilise tout simplement les ouvertures prévues par les architectes. Néanmoins, parce qu'il a également l'intention de percer le mur qui entoure Berlin, la ville où il vit, il doit utiliser ses méninges et ruser. Cambert veut aller à Berlin-Ouest. Il veut se rendre dans la partie de la ville que le roman qualifie de « véritable cœur du pays »⁶, et se frayer un chemin jusqu'à ce centre « encerclé, étranglé par un anneau d'airain »⁷ (171). Or, et c'est là précisément le problème, il ne peut atteindre son but en se tenant droit.

Il est en train d'ouvrir la porte d'une cave, quand Feuerbach le surprend dans une position pour le moins étrange. Comme il est penché très en avant, sa tête est déjà dans la cave ; le reste de son corps, lui, se trouve encore à l'extérieur. Ses épaules s'appuient contre le battant de la porte en bois, mais il est encore debout sur le trottoir, le dos courbé et « les jambes légèrement écartées »⁸ (13). Cette position provoque chez Feuerbach des associations à forte connotation sexuelle, et il s'exclame : « Mille tonnerres, en voilà une façon de se tenir ! »⁹. C'est ainsi que Hilbig décrit la première rencontre de l'officier traitant Feuerbach avec son informateur non-officiel Cambert.

Cambert, qui veut entrer dans une cave, et Feuerbach, qui fantasme à la vue du postérieur offert de son subordonné, suggèrent tous deux la pénétration. Mais tandis que, dans un premier temps, Feuerbach ne se laisse aller qu'à des pensées frivoles, Cambert est pour sa part déjà en train d'accéder à une cave. La pratique rejoint ici la théorie. Cette rencontre n'est secondaire qu'en apparence car elle attire l'attention du lecteur sur un motif central du roman : on comprend qu'il y est question d'actes de pénétration. Cette dimension apparaît comme un vecteur de sens essentiel tout au long de l'intrigue¹⁰.

La position de Cambert est également remarquable à un autre titre. Feuerbach, qui ne tient pas le « style prussien » en haute estime, surprend son subordonné dans une posture qui, au moins depuis *Le sujet de l'Empereur* de Heinrich Mann, est considérée comme l'essence de l'esprit de soumission prussien. Dietrich Heßling s'approche de son Empereur et, pour prouver son dévouement, multiplie les marques de soumission. À plusieurs reprises, il s'incline devant Sa Majesté et renonce – et en cela Cambert lui ressemble – à se tenir debout.

La recherche en anthropologie a établi un lien entre attitude corporelle et droiture morale chez l'homme. Ce faisant, elle pose la question du comportement de l'individu au sein de la société. Du point de vue théologique, c'est en adoptant la position verticale qu'il devient un être à l'image de Dieu. En effet, à partir du moment où il se tient debout, il peut relever la tête. La mention par Kurt Bayertz qu'il

existe un lien entre station debout et droiture morale est particulièrement intéressante dans le cas de la posture de Cambert. Dans son ouvrage *Marcher debout*, Bayertz évoque, entre autres, la figure de Basile de Césarée. Avec lui, on « passe de l'utilisation de l'expression 'marcher debout' au sens propre à un emploi métaphorique. En effet, il ne peut être question de droiture morale que de manière imagée »¹¹. Toujours selon Bayertz, on trouve dans les *Sermons sur le Cantique* de Bernard de Clairvaux l'idée que le corps peut abriter une âme malhonnête. Si on l'en croit, la position courbée (*curvus*) reflèterait la corruption intérieure du pécheur à laquelle s'opposerait la position verticale (*rectus*). D'après Bernd Jürgen Warneken, le bourgeois éclairé du XVIII^e siècle montrait son honnêteté en se tenant droit, la tête haute. Pour Warneken, se lever implique en soi un mouvement du plus « bas » vers le plus « haut »¹². Ainsi, depuis l'avènement de l'idée d'honnêteté, la station debout se confond avec son symbole : ce qui est courbé équivaut à ce qui est bas et vil, ce qui est droit, au contraire, à ce qui est élevé et respectable.

L'échine courbée de Cambert peut être interprétée comme le reflet de sa conduite immorale. Pourtant, il aurait tout lieu de se tenir droit car en tant qu'informateur non-officiel de la Sécurité d'État, il contribue à faire la lumière sur les choses. L'homme debout, recruté comme espion, doit cependant se courber pour remplir sa mission. La posture adoptée par Cambert qui frappe tant Feuerbach reflète cette ambivalence. Se redresser a constitué une étape décisive dans l'évolution de l'humanité. À ce propos, Ernst Bloch parlait de « propédeutique de la marche debout »¹³. Par l'exemple de Cambert, Hilbig montre que l'utopie des Lumières associée à cette position a été vidée de sa substance.

Cambert devient mouchard en signant une déclaration d'engagement au service de la *Stasi*. Mais pendant qu'il signe, une transformation se produit en lui – M.W. devient Cambert. Cambert, dont nous ignorons le nom complet, se dédouble à cause de cette signature. Hilbig souligne ici le paradoxe qui consiste à ce que Cambert, au moment précis où il signe sa déclaration d'engagement, efface son nom. De ce dernier ne subsistent que les initiales. Le diminutif M.W. est de plus une combinaison de lettres renversées et interchangeables, semblable aux guillemets qui, à partir de ce moment, encadrent le moi de Cambert. Le moi – la typographie le montre clairement – est prisonnier depuis qu'il a signé. Il n'existe plus en tant qu'être singulier. C'est ce que Hilbig indique en le plaçant entre guillemets. Ces derniers invitent le lecteur à ne pas prendre le terme dans son sens littéral et à remettre en question ce qu'il prétend signifier. Habituellement, les guillemets indiquent un glissement de sens ou signalent une citation. Par ces signes typographiques, Hilbig remet le moi de Cambert en question, tout en le faisant ressortir en tant que citation. Lorsque dans le roman de Hilbig, Cambert dit « je », il fait référence à la personne qui existait avant la signature. À présent, il est un être divisé. Son moi est devenu un autre ; ainsi est esquissé un parallèle avec Rimbaud et la littérature, mais également avec la Sécurité d'État. Lorsque Cambert dit « je », il donne la parole à un individu qui a abandonné son moi initial en le livrant à la *Stasi*. Cela n'a pris que quinze minutes, mais ces quelques minutes ont suffi à bouleverser sa vie :

Depuis qu'il avait posé sa signature sur un papier couvert d'inscriptions confuses et embrouillées, que la fatigue l'avait conduit à parapher un contrat, reniant ainsi le nom transmis par ses ancêtres, il était devenu un traître au genre humain dont la nature est d'être limité.¹⁴ (334)

La signature sur la feuille de papier modifie sa perception de la réalité. Cambert enregistre la « disparition brutale »¹⁵ (70) de cette dernière – elle disparaît, tout comme son nom. La réalité devient fiction, tandis que la simulation contribue à évacuer les faits. La signature enclenche la chute de Cambert. Le collaborateur informel de la *Stasi* effectue son « service dans le monde souterrain »¹⁶ (40), où on le qualifie de « truie des catacombes »¹⁷ (19). Lorsqu'il souhaite réfléchir, Cambert se retire volontiers dans ce lieu situé sous la ville. Il se rend – comme le dit le texte – dans le « bas-ventre de la ville »¹⁸ (246) :

C'était comme si on avait rampé sous les jupes de la ville de Berlin, cette très vieille et monstrueuse salope ; on y découvrirait soudain tout ce qu'elle dissimulait au monde parce qu'elle en avait honte. Là en bas, cette vieille salope avait enfoui tout ce qui l'embarrassait... et tout ce qui, en réalité, trahissait sa véritable nature. Là se trouvaient tout ce qui restait de ses prostitutions aux régimes les plus divers... c'est là en bas qu'elle avait enterré les fétiches, les langues dont elle n'avait plus l'usage, dans les piles de vieux journaux interdits : wilhelminiens, nationalistes, démocratiques, fascistes, staliniens, poststaliniens... ce vieux papier criminel jetait une lumière phosphorescente dans l'obscurité du souterrain, comme du linge sale..., tandis que morts et vivants déambulaient en s'amusant des vestiges de leurs obsessions passées.¹⁹ (246)

Dans *Topographien der Geschlechter* (« Topographies des sexes »), Sigrid Weigel souligne que la représentation de la ville sous les traits d'une putain est « volontiers utilisée pour peindre des situations apocalyptiques, afin de mettre en garde contre des évolutions particulièrement négatives »²⁰. Cette idée est également centrale dans *Soziologie der Städte* (« Sociologie des villes ») de Martina Löw. La sexualisation de la ville advient par la figure de la femme vénale. On imagine la ville sous l'apparence d'une femme qui s'ouvre et vous engloutit. Dès lors, la putain incarne l'imaginaire de la grande ville²¹.

La ville dans laquelle Cambert pénètre tandis qu'il explore le réseau labyrinthique des caves, s'offre à lui et il la possède. Pénétrer dans son bas-ventre devient dès lors obsessionnel. Par ses rapports débridés avec la ville, Cambert fait en sorte que le ventre de cette dernière continue à enfanter des monstres. Ces « rapports » l'aident également à prendre conscience – c'est le cas après plusieurs années d'activité en tant qu'informateur – que le ventre de pierre de cette ville, dont les murs de soutènement sont fichés « en plein cœur de l'Europe », demeurera. Au contraire, « à plus ou moins longue échéance, les pierres de Berlin, enfoncées dans le sol, ne [sauront] plus rien transmettre sur notre époque »²² (24).

Le tableau peint ici par Hilbig correspond au décor planté par Heiner Müller dans *Germania Tod in Berlin* (« Germania mort à Berlin »). Dans la scène intitulée « LA SAINTE FAMILLE », Goebbels met au monde, en présence de Hitler et avec l'aide de Germania qui apparaît sous les traits d'une sage-femme, un loup malformé qui, peu de temps après avoir été enseveli sous le SUNIL, une marque de lessive est-allemande, revient revêtu d'une peau de mouton. Mais tandis que Müller met en scène une continuité historique fatale, Hilbig insiste davantage sur la conscience de sa propre finitude.

Dans « *Ich* », Cambert exprime la certitude que nous sommes des êtres finis, voués à être balayés comme des déchets. La référence, suggérée en permanence

par le nom de l'officier traitant, à la onzième *Thèse sur Feuerbach* de Marx qui insiste sur la nécessité de transformer le monde, est démentie par l'expérience historique. Les dirigeants de la RDA rêvent d'une société au sein de laquelle chaque citoyen serait informateur de la *Stasi*. Le *Léviathan* de Thomas Hobbes illustre cette idée. Le frontispice de l'ouvrage, réalisé d'après une gravure d'Abraham Bosse, montre un personnage couronné tenant dans la main droite un sceptre, dans la gauche une épée. Il étend d'un geste protecteur ses bras au-dessus d'une ville déserte. Les hommes, absents de ce paysage, sont fondus dans le corps de l'État qu'à la fois ils incarnent et composent. L'État les protège et défend leurs intérêts. Dans la mesure où il leur garantit la paix dans la période agitée des guerres civiles, ils s'en sont entièrement remis à lui.

Si la vision d'une société dans laquelle chacun serait informateur de la *Stasi* fait figure d'idéal aux yeux de la Sécurité d'État, elle constitue une anomalie qui mène la pensée des Lumières *ad absurdum*. Car un tel système ne s'appuierait pas sur des citoyens responsables, mais sur des indicateurs n'utilisant que leur bouche. Ce ne serait plus la faculté de raisonner qui régnerait sur la société – tel que le préconisent les Lumières – mais celle d'écouter. Lorsque Cambert déambule dans la ville obscure et que son regard se pose sur les pièces éclairées des maisons, il observe des hommes qui utilisent « leur faculté de parole »²³ (127). Le mot « faculté » fait penser à la richesse²⁴, mais aussi à une formule figurant dans l'essai d'Emmanuel Kant *Qu'est-ce que les Lumières ?* Chez Kant, il est dit que l'homme est responsable de son statut d'être mineur quand il est « incapable de se servir de son entendement sans être guidé par un tiers »²⁵.

En acceptant de signer, Cambert trahit le projet des Lumières. Il se met au service des anti-Lumières et devient un marginal tout au plus capable de monologuer ou de deviser avec son officier traitant. Il remplace les phrases prononcées à l'intérieur des pièces éclairées « par celles qu'il a dans la tête »²⁶ (127). Ainsi, depuis sa signature, il se situe du côté des ténèbres. Il a scellé un contrat qui ressemble à un pacte avec le diable et évolue désormais au royaume des ombres. À chaque fois qu'il file quelqu'un et se meut dans son ombre, il devient à son tour une ombre. La situation décrite par Adelbert von Chamisso dans *L'étrange histoire de Peter Schlemihl* (1814) est inversée. Schlemihl n'a plus d'ombre parce qu'il l'a vendue au diable. À l'instar de Schlemihl, Cambert, qui se transforme en ombre, est marqué d'une tache indélébile. Mais tandis qu'on remarque Schlemihl parce qu'il ne possède pas d'ombre, Cambert doit parvenir à rester dans l'ombre de celui qu'il prend en filature sans se faire remarquer. Depuis la signature, une ombre plane sur l'ombre qu'est devenu Cambert. Il se mue en une créature de la nuit, une figure de l'underground avide d'obscurité. Schlemihl, qui n'est plus lui-même depuis qu'il a vendu son ombre, ressemble à Cambert qui, depuis qu'il mène une existence d'ombre, a cessé d'être celui qu'il fut un jour.

Cambert est chargé de mener l'enquête sur Reader, un écrivain qui évolue au sein de la scène littéraire non-officielle de RDA. Tout comme lui, Reader ne possède pas de nom. Seules les initiales de ses nom et prénom sont connues. Cambert est chargé d'une double mission dans l'underground : il est à la fois informateur et auteur. Il publie une partie de ses textes – sept poèmes au début, puis dix-sept à la

fin du roman – dans des revues non-officielles. On ne comprend qu’au fil de l’intrigue que c’est précisément ce travail qui le lie à Reader et qu’en réalité tous deux exercent la même fonction double. L’activité de mouchard se révèle très utile à Cambert pour faire carrière. Il est au courant de ce qui se passe dans le milieu artistique non-officiel et peut se consacrer en toute tranquillité à l’écriture, car ses écrits soi-disant subversifs sont encouragés par la *Stasi*. Dans sa présentation du roman, Hilbig évoque les liens existant à ses yeux entre littérature et Sécurité d’État :

Lorsqu’après la chute du Mur, on a découvert que certains écrivains étaient des indicateurs de la *Stasi*, ma surprise n’a été que de courte durée. Je me suis rapidement demandé si les écrivains n’étaient pas précisément les plus à même d’écrire des rapports pour les services secrets. Peut-être, me suis-je dit, la perte d’identité du mouchard travaillant en secret à produire une certaine image de la réalité est-elle comparable à la perte d’identité de l’écrivain qui, au cours de son travail, se trouve plus d’une fois confronté à la question : « qui est-ce qui ou qu’est-ce qui pense en moi ? »²⁷

Hilbig souligne le parallèle entre espionnage pour la *Stasi* et écriture : voilà la provocation du roman. Il montre ce que signifie pour un auteur le fait de devenir l’indicateur et l’exécutant du pouvoir en place. Deux ans avant la parution de « *Ich* », Wolf Biermann avait révélé la collaboration avec la *Stasi* de Sascha Anderson, personnage central de la scène littéraire du Prenzlauer Berg. Quand il s’avéra que, grâce à Anderson, la *Stasi* connaissait tout de ce milieu ou presque, on se demanda jusqu’à quel point ce qui avait eu lieu au vu et au su de la Sécurité d’État pouvait encore être qualifié de subversif et s’il n’était pas plus juste de parler de simulation.

En associant étroitement les Lumières aux brutalités physiques de la *Stasi*, pétrées au nom de l’État et par conséquent jamais poursuivies, Hilbig montre comment les Lumières sont mises à mal par la *Stasi* qui prétend éclairer le peuple. Hilbig illustre cette idée en utilisant l’image du phallus dans son sens symbolique. Un jour, Cambert découvre sur le mur en béton gris qui se dresse au bout de sa section de souterrains favorite un phallus « primitif, plus grand que nature »²⁸, qui, « probablement, avait été gravé dans le béton par une main inconnue, à l’aide un clou en acier ». Les contours de cet « énorme phallus vigoureusement dressé » avaient été :

soigneusement repassés à l’encre noire, à l’aide d’un crayon spécial, indélébile apparemment [...]. À l’arrière du membre, on avait ajouté un pictogramme de testicules, semblable à des lunettes surdimensionnées, sans branches ; à l’avant, on avait ébauché un gland aussi gros qu’un ballon de football duquel s’échappait un jet de plus en plus large, comme de la gueule d’une arme à feu ancienne à forte dispersion.²⁹ (37)

Ce spectacle irrite d’autant plus Cambert qu’il lui fait comprendre que le lieu de sa retraite n’est plus secret. Il remarque en outre que celui qui a gravé le phallus dans le mur l’a signé d’un C., établissant ainsi un lien entre lui et son dessin. Or ce dernier n’a pas de sens pour Cambert qui n’y voit qu’un « signe vide »³⁰ (37). Il ne faut cependant pas s’en tenir à cette affirmation. Ce que déclare Cambert dans le roman mérite d’être interrogé car à travers lui, ce n’est pas uniquement un moi clivé qui s’exprime, mais également un double langage qui est tenu. Le symbole du phallus ne renvoie en aucun cas à un signe vide de sens. L’interprétation de ce symbole permet au contraire de pénétrer dans le secret du texte et d’atteindre le cœur d’où partent les différentes intrigues du roman et vers lequel elles convergent.

Le phallus gravé dans le mur de la cave est un pictogramme qui évoque la masculinité, la puissance et la domination. Dans l'essai *Körperteil und Zeichenordnung. Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung* (« Partie du corps et système sémiotique. Le phallus entre matérialité et signification »), Doerte Bischoff évoque un devin grec du nom d'Artémidore pour qui le phallus possède quatre fonctions : « procréation, volonté de domination, virilité et esprit guerrier ainsi que discours raisonné »³¹. Sur la base de ces différents sens, Bischoff poursuit :

Le phallus est devenu un signe hors du commun et, dans le même temps, scandaleux parce que l'on a voulu qu'il représente le pouvoir symbolique en général. Cela veut dire qu'il ne se contente pas de signifier telle ou telle chose en fonction du contexte historique ou social, mais au contraire, qu'il ne cesse de se distinguer comme un signe particulier garantissant que le sens existe, que les corps et les choses trouvent leur place au sein du système culturel et puissent y être mis en relation les uns avec les autres.³²

Dans l'essai intitulé *La Signification du phallus*, Jacques Lacan fait la distinction entre « avoir le phallus » et « être le phallus ». Pour Judith Butler, le fait d'« être le phallus », rôle qui revient à la femme, instaure « une dépendance réciproque ». C'est à travers elle que se manifeste le pouvoir du phallus. Le « sujet qui possède le phallus » a besoin de celle qui « est le phallus », car ce n'est que grâce à elle qu'il peut affirmer son pouvoir³³. Si l'on rapporte sa signification symbolique au travail de la *Stasi*, le phallus renvoie à une forme de priapisme dont souffraient ses collaborateurs. Leur état pathologique d'alerte permanente visait à repérer toute activité ennemie, avec pour objectif d'infiltrer les cercles hostiles agissant en secret. La *Stasi* elle-même définissait ses activités comme un travail de « déniement »³⁴. Son devoir consistait donc à être « toujours prête » afin de satisfaire le Parti. Cette disponibilité sans pause nécessitait cependant de se trouver des objets, y compris simulés, pour justifier son statut. Hilbig décrit les activités de la *Stasi* comme suit :

À dire vrai, elle s'est constamment préoccupée de s'inventer des ennemis [...]. Sa mission principale consistait en vérité à créer le grand ennemi qu'elle combattait, ou dont elle devait protéger, afin de légitimer sa propre existence.³⁵

Les dossiers des informateurs non-officiels témoignent du fait que la *Stasi* n'a pas seulement identifié et surveillé les ennemis du régime, mais qu'elle les a aussi inventés afin de donner l'illusion que son activité de renseignement se justifiait.

De la même façon, Cambert a reconnu par sa signature être le père d'un enfant, bien qu'il n'ait jamais eu de relation intime avec Cindy qui le désigne comme père de son enfant. La pension alimentaire sera versée à la place de Cambert par l'État, celui-là même à propos duquel Cindy déclare : « C'est une honte de faire un enfant à un État pareil ! Mettre un enfant au monde dans un État comme celui-là... je ne vois pas comment réparer une telle erreur »³⁶ (125). Ce jugement sans appel nous renseigne sur les sentiments de la jeune femme. Or c'est précisément l'État qu'elle méprise tant qui se déclare chef de famille et à ce titre, endosse le rôle du père – sans pour autant être à la hauteur de cette tâche. Quant à Harry, le véritable père de l'enfant, il ne l'a engendré que pour prouver à la *Stasi* qu'il n'était pas homosexuel. L'enfant demeure introuvable. On suppose tout d'abord qu'Harry l'a caché dans les galeries de A., découvertes grâce à Cambert. Vers la fin du roman, l'intrigue réinvestit donc le motif du bas-ventre de la ville. À ce moment, Cindy et Harry

essaient de revenir sur ce qui ne peut être effacé. Cambert suppose que ne pouvant rien offrir de bon en tant que parents, ils « éliminent » (364) l'enfant en le ramenant vers le bas-ventre de A., lieu originel de la faute, qui ne lui a offert aucune perspective d'avenir.

En ayant « reconnu pour père un quidam »³⁷ (72), Cambert s'est, une fois de plus, rendu complice d'un méfait. C'est parce qu'il collabore que Harry Falbe peut être soumis à un chantage à cause d'un enfant né en prison. La faute s'abat sur les pères, qui ne sont que des géniteurs. Personne ne désire cet enfant : il est engendré par Falbe afin de servir de contre-preuve, nié par Cambert et utilisé par l'État. Personne ne s'en sent responsable. Le sens des responsabilités ne se manifeste que dans le refus de Cindy : pas d'enfant pour cet État. Or une telle conception des choses met en danger l'ordre généalogique. Personne ne veut plus recevoir l'héritage que l'État, ce « père » omniprésent et surpuissant, entend transmettre. D'après Kant, quiconque piétine les intérêts des « générations » à venir « attente aux droits sacrés de l'humanité tout entière »³⁸.

Cambert, qui après son déménagement à Berlin se sent comme un « nouveau-né » parce qu'il lui est désormais possible de vivre pleinement sa vocation d'écrivain, a eu besoin des services d'accoucheuse de la *Stasi* afin de renaître. Mais lui aussi se plaît dans le rôle du créateur : « créer quelqu'un pour la Firme », voilà ce qu'il considère comme « le summum de ce qu'un informateur peut réaliser »³⁹ (318). Mouchard exemplaire, le soldat de la Sécurité Cambert est un « membre » parfaitement aligné. Tandis qu'il refuse d'admettre que le phallus signé d'un C. le désigne, l'auteur accumule les indices afin qu'aucun doute ne subsiste. À A., le chef se considère aussi comme un « créateur » :

Que feront-ils tous après nous, quand nous ne serons plus là pour les opprimer et les censurer, voilà la question que je me pose désespérément. Que devient-on sans son créateur ? Créateur... si vous trouvez le terme trop fort, disons plutôt accoucheur [...]. Car c'est bien nous qui les avons tous *faits*.⁴⁰ (322)

Cette vision de son rôle est bien présomptueuse. Le « père », représentant l'État, considère avec méfiance la manière dont ses « enfants » adoptés se comportent envers lui. Ainsi Cambert observe comment la masse, qui émerge des tunnels du métro, se divise en d'innombrables individus. Pour la *Stasi*, ces derniers représentent une menace potentielle car il n'est pas à exclure qu'ils se soient regroupés dans les souterrains de la ville. C'est pourquoi la *Stasi* tient tant à découvrir ce que chacun pense. Les esprits deviennent des territoires ennemis qu'il convient de percer à jour. On essaie de les pénétrer. Cambert se souvient que le chef de la *Stasi* à A. comparait les écrivains à l'Ouest à des coiffeurs :

Là-bas, il [l'écrivain] n'est guère plus important qu'un coiffeur... un coiffeur qui assiste aux exercices intellectuels de ses clients et éventuellement les approuve. Sans doute lave-t-on la tête des clients de toutes sortes de manières là-bas, mais on ne touche pas à un seul de leurs cheveux lors de ces exercices intellectuels et langagiers. Nous pouvons donc affirmer à bon droit que nous procédons à un lavage un peu plus en profondeur, car nous pénétrons jusque sous la racine.⁴¹ (321)

Le travail effectué par Cambert sur le terrain est un acte masturbatoire car Reader, l'auteur non-officiel qu'il doit surveiller, est lui-même un espion de la *Stasi*.

Tout n'est que simulation. En effet, la *Stasi* sait que Reader est l'un des siens et se délecte du rôle dévolu à Cambert dans cette mise en scène. Cette comédie absurde rappelle à bien des égards le théâtre de Beckett. Dans les rapports qu'il rédige, Cambert invente une réalité qui s'éloigne toujours davantage du réel. Cette construction est semblable aux panneaux amovibles d'un décor de théâtre.

Ce procédé rappelle les fantasmes du mari de madame Falbe dont l'un des jeux favoris consistait à composer, en associant différentes parties du corps de femmes existantes, l'image d'une femme idéale. La fiction permettait ainsi à ce colonel de la *Stasi* de satisfaire ses pulsions. L'image produite à partir de différentes particules de réel remplaçait celle renvoyée par madame Falbe dans les faits. Cette image en tête, le colonel se masturbait dans le fauteuil rouge que Cambert rachètera plus tard à sa femme. Jusqu'au moment où il lui sera volé, il lui servira de siège au fond de sa cave. Après l'avoir placé à proximité du phallus géant, Cambert s'y installe alors qu'il veut en finir avec les « préliminaires ». Ce terme fait référence à la surveillance de l'étudiante remarquée lors des lectures de Reader. L'observation de la jeune femme déclenche chez lui de nombreux fantasmes. Dans la mesure où la femme qu'il désire est hors de portée, il décide de mettre un terme aux « préliminaires » ; assis dans son fauteuil, il se masturbe en pensant tantôt à la jeune femme, tantôt à madame Falbe.

Dans le roman de Hilbig, le désir sexuel n'est satisfait que par procuration ou lors d'agressions sexuelles – réelles ou imaginaires. Cambert, qui file l'étudiante de nuit tandis qu'elle se rend de l'appartement de Reader au poste frontière de la Friedrichstraße, s'imagine :

la rattraper un soir et l'étendre sur les pavés froids dans la lumière falote et crasseuse de la passerelle pour piétons enjambant la voie de la *Storkower Straße* (quand la station en bas sera vide, pour que je puisse agir), la jeter dans la poussière de l'Est, sur ce pont de béton, pour qu'enfin elle soit plongée dans la réalité, et lui écarter les jambes. ⁴² (320)

Cette agression demeure un pur fantasme. En revanche, Cambert fera l'expérience que l'informatrice peut à son tour faire l'objet d'une initiation sexuelle. En effet, lorsque cela s'avère nécessaire, arme et sexe sont utilisés par le pouvoir afin de pénétrer les corps. Le corps tout entier devient une zone à mettre au jour, à observer. Feuerbach, qui, dans un premier temps, ne fait qu'évoquer l'agression sexuelle à laquelle la pose suggestive de Cambert semble l'inviter, le pénètre avec son arme lors du séjour en prison : « Dans les ténèbres, Feuerbach le projeta contre le mur et baissa son pantalon. Il sentit un choc froid et dur entre ses fesses, c'était du métal, c'était le canon du pistolet de Feuerbach qui s'enfonçait douloureusement en lui » ⁴³ (360). La première fois qu'il le voit, le phallus surdimensionné rappelle à Cambert une « arme à feu ancienne » (37).

Outre le mot moi, Hilbig aurait pu placer le mot Lumières entre guillemets. Son roman interroge ses différentes acceptions en mettant son contenu idéal en résonance avec l'éducation sexuelle et le lexique de la *Stasi*. Le symbole du phallus est au centre de cette constellation puisqu'il permet d'établir un lien entre les trois dimensions et de les éclairer les unes par rapport aux autres. Hilbig, qui endosse ici le rôle de véritable héritier des Lumières, montre l'absurdité de la tradition dans

laquelle la *Stasi* prétend se placer. Les Lumières n'apparaissent plus que sous la forme d'une variante vidée de son sens, d'une simulation. Voilà ce que Hilbig nous enseigne lorsqu'il décrit dans « *Ich* » le travail de renseignement auquel se livrent Cambert et les services de la *Stasi*.

Le citoyen majeur, qui se sert de son entendement sans s'en remettre à un tuteur, qui se considère comme membre d'une société fondée sur la Raison, est un ennemi potentiel du type de Lumières au service duquel Cambert s'est placé. La société que peint Hilbig dans « *Ich* » s'est définitivement écartée de leur finalité. Dans *Abriß der Kritik* (« Abrégé de critique »), Hilbig reproche à la littérature, aux jeunes auteurs du Prenzlauer Berg ainsi qu'à lui-même de s'être trop laissé influencer par les philosophes poststructuralistes, autrement dit par Lacan, Derrida, Foucault et Baudrillard dont les noms et les théories sont régulièrement évoqués dans « *Ich* ». *A posteriori*, il lui semble étonnant qu'au cours des dernières années d'existence de la RDA, personne n'ait cherché à refaire du concept des Lumières une catégorie opératoire :

C'est une évolution étrange, mais pas pour autant illogique : dans ce pays où le matérialisme avait été élevé au rang de doctrine d'État, où le concept de Lumières était devenu une coquille vide, privée substance, la jeune génération s'est tournée vers les œuvres des anti-Lumières au lieu de revenir aux fondements des Lumières. Ses auteurs ne sont pas entrés en lutte contre le simulacre des Lumières régnant en RDA, mais se sont résignés. Cela peut avoir l'air naïf, mais, au lieu de cela, nous aurions dû arracher les Lumières des mains du pouvoir, nous aurions au moins pu tenter de le faire. Cela aurait pu nous aider. ⁴⁴

Hilbig, pour qui la littérature est un instrument des Lumières, montre à l'exemple de l'écrivain Cambert comment elle faillit à son devoir dès lors qu'un auteur consent à se mettre au service d'une idéologie. Cambert ne planifie pas uniquement avec la *Stasi* quels textes il va publier, quand et où il va le faire ; en signant une déclaration d'engagement, il devient partie prenante du système, se met à penser et parler comme son officier traitant. La littérature de Cambert ne prend plus de risques car il écrit à l'ombre de la *Stasi*. Si l'on ramène cet acte à la littérature et au sens de l'écriture, on comprend qu'en signant, Cambert s'est à la fois trompé et vendu ⁴⁵. Sa signature est en même temps engagement et faute d'écriture. Ce qu'il écrit par la suite perd de sa crédibilité. Les textes qui naissent dans un tel contexte sont forcément douteux. Il ne peut dès lors plus être à la hauteur de l'exigence formulée par les Lumières à l'endroit de la littérature.

« *Ich* » est également sous-tendu par une conception poétologique. Différents passages du roman, où il est souvent question de Samuel Beckett, évoquent la fonction de la littérature. Feuerbach dit de l'auteur de *Fin de partie* qu'il a eu un effet dévastateur sur la littérature : « Beckett disiez-vous... Ses textes ressemblent à du Beckett ? Je persiste à penser que cet Irlandais a gâché la littérature de son île. Et celle de la France sans doute aussi. [...] Moi en tout cas, je n'apprécie pas du tout les machins qu'écrit ce Beckett » ⁴⁶ (42). Ce jugement de Feuerbach correspond en tous points à ce que l'on peut attendre d'un membre de la *Stasi*. Il en va tout autrement du chef qui formule à l'égard de l'écrivain l'exigence suivante :

[L']écrivain doit pousser sa réflexion jusqu'à risquer des poursuites en justice, si nécessaire... oui, il faut qu'il soit prêt à en arriver là ! Quelle littérature minable aurions-nous si la pensée

y était limitée ou canalisée ? Pourtant, vous savez, il faut bien reconnaître que notre littérature est minable et c'est précisément pour cette raison. Alors que dans ce pays, il nous faudrait à tout prix une littérature qui prenne le risque d'être radicalement condamnée par le Parti [...]. C'est ce que je pense depuis longtemps déjà, bien que je sache qu'il ne fait pas bon penser ainsi par les temps qui courent. En tout cas pas à haute voix... De toute façon, je ne suis pas du genre à penser tout haut, je ne suis pas auteur. Je garde tout cela pour moi. Mais la littérature, elle, pourrait exprimer ces idées petit à petit, de plus en plus fort... et la littérature, c'est vous !⁴⁷ (157)

À la question, posée par Cambert, de savoir à quoi tout cela servirait, le chef répond que décidément, son agent ne tient « pas la littérature en haute estime »⁴⁸ (158). Hilbig, lui, pense que la littérature est une sphère autonome au sein de l'espace public. S'il le faut, elle a pour fonction de s'opposer à la pensée dominante. Or elle ne peut le faire qu'en résistant à l'idéologie en place. Elle doit donc s'attendre à être interdite et ses auteurs à être poursuivis. Si elle satisfait à cette exigence, elle peut être considérée comme participant des Lumières. Dès lors cependant qu'elle ne prend que peu, voire pas de risques du tout, écrire n'est plus qu'un acte masturbatoire.

Notes

1. Wolfgang Hilbig, « *Ich* ». Werke Bd. V, in : Jürgen Bong, Jürgen Hosemann et Oliver Vogel (éd.), Frankfurt/Main, Fischer Verlag, 2012, p. 20 : « Sagen Sie doch dem Mann endlich, daß wir es hier mit Aufklärung zu tun haben ». Dans la suite de ce travail, les pages indiquées entre parenthèses renvoient à cette édition. Pour la traduction, nous nous appuyons sur la version française par Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent (« *Moi* », Gallimard, 1997), modifiée lorsque nécessaire [NdT].

2. « Es war ein Zwiespalt in dem wir lebten : wir betrieben ununterbrochen Aufklärung, inwiefern sich die Wirklichkeit unseren Vorstellungen schon angenähert hatte ».

3. Karen Lohse, *Schattenwelten. Romantische Montan-Diskurse als Medien der Reflexion über Arbeit in der DDR (-Literatur) : Hilbig. Fühmann. Bräunig*, Marburg, Tectum Verlag, 2010, p. 187 : « Finsternis hat etwas Bedrohliches, Unheimliches, einen stagnierenden Aspekt. In ‚Ich‘ wird sie der Stasi und ihren Machenschaften zugeordnet ».

4. Cf. « Die Krise der Kritik. Gespräch mit Wolfgang Hilbig über den Abriß der Kritik. Frankfurter Poetikvorlesungen Frankfurt/Main 1995 », in : Klaus Michael et Lutz Seiler (éd.), *moosbrand. neue texte 4*, Berlin, 1996, p. 97.

5. *Ibid.*, p. 98 : « Es ist ja nicht die Aufklärung, die gescheitert ist. Nur die Aufklärung als Teil des Fortschritts ist gescheitert. Wenn man an die sozialistischen und auch kommunistischen Utopien vom Beginn des Jahrhunderts denkt, ist ja die Fortschrittsideologie das Übel und nicht die Aufklärung. Aufklärung und Fortschrittsdenken müssen wieder entkoppelt werden. Genauer gesagt : Es heißt Aufklärung von der Ideologie zu trennen ».

6. « Das wirkliche Herz dieses Landes ».

7. « [Dieses Zentrum war] eingeschlossen in einem ehernen und würgenden Ring ».

8. « [in] leicht breitbeinige[m] Stand ».

9. « Alle Wetter... was ist denn das für eine Haltung ? ».

10. Michael Haase étudie « *Ich* » dans la troisième partie de son ouvrage *Eine Frage der Aufklärung. Literatur und Staatssicherheit in Romanen von Fritz Rudolf Fries, Günter Grass und Wolfgang Hilbig*, Frankfurt/Main, Peter Lang, 2001, pp. 269-288. Son travail se concentre sur « l'irritation fondamentale » provoquée par le débat qui a eu lieu autour des « poètes mouchards ». Il convient cependant d'élargir cette perspective afin de montrer toute la complexité des strates de sens dans « *Ich* ».

11. Kurt Bayertz, *Der aufrechte Gang. Eine Geschichte des anthropologischen Denkens*, München, C.H. Beck, 2012, p. 110 : « [Durch Basilius wird der] Übergang von der wörtlichen Verwendung des Ausdrucks, aufrechter Gang' zu seiner metaphorischen Verwendung vollzogen. Denn natürlich kann von einer, inneren Aufgerichtetheit' nur bildhaft die Rede sein ».

12. Cf. Bernd Jürgen Warneken, « Bürgerliche Gehkultur in der Epoche der Französischen Revolution », *Zeitschrift für Volkskunde*, n° 85, 1989, pp. 177-187. Ici p. 185.

13. « Training des aufrechten Gangs », in : Ernst Bloch, *Naturrecht und menschliche Würde*, 1961 ; version française : *Droit naturel et dignité humaine*, Paris, Payot, 1976 [NdT].

14. « 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 ».

15. « Das schlagartige Verschwinden der Wirklichkeit ».
16. « Dienst in der Unterwelt ».
17. « Katakombensau ».
18. « Unterleib der Stadt ».
19. « Es war, als sei man der Stadt Berlin, jener uralten monströsen Vettel, unter die Röcke gekrochen, hier nahm man auf einmal alles wahr, was sie aus Schamgefühl vor der Welt verbarg. Hier unten hatte die Vettel alles versteckt, was ihr peinlich war ... und was ihr eigentliches Wesen verriet. Hier unten fand sich alles, was von ihrer Hurerei mit den wechselnden Systemen noch übrig war ... hier hatte sie ihre abgelegten Fetische versteckt, hier waren ihre vergangenen Sprachen vergraben, in den Bündeln alter verbotener Zeitungen zum Beispiel, wilhelminische, nationalistische, demokratische, faschistische, stalinistische, nachstalinistische ... hier unten in der Düsternis phosphoreszierte das alte verbrecherische Papier wie ungewaschene Unterwäsche... und hier unten wandelten die Toten und die Untoten und belustigten sich an den Überbleibseln ihrer einstigen Obsessionen ».
20. Sigrid Weigel, *Topographien der Geschlechter*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1990, p. 151 : « [Das Bild der Stadt als Hure wird] gern in apokalyptisch bewerteten Situationen, zur Kennzeichnung von und Warnung vor negativ empfundenen Entwicklungen verwendet ».
21. Cf. Martina Löw, *Soziologie der Städte*, Berlin, Suhrkamp, 2008, p. 204.
22. « [...] die ins Erreich gewachsenen Steine von Berlin [wußten] über kurz oder lang von unserer Ära nichts mehr wiederzugeben » (24).
23. « Das Vermögen zu sprechen ».
24. Le mot « Vermögen », utilisé dans le texte original, signifie à la fois « faculté » et « fortune » [NdT].
25. Immanuel Kant, « Beantwortung der Frage : Was ist Aufklärung ? », in : Steffen et Birgit Dietzsch (éd.), *Immanuel Kant. Von den Träumen der Vernunft. Kleine Schriften zur Kunst, Philosophie, Geschichte und Politik*, Leipzig und Weimar, Kiepenheuer, 1981, p. 225 : « [Die selbstverschuldete Unmündigkeit ist] auf das Unvermögen [zurückzuführen], sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen ».
26. « Durch solche aus seinem Kopf ».
27. Wolfgang Hilbig, « Exposé », « Ich », *op. cit.*, p. 392 : « Als nach der Wende einige Schriftsteller als Inoffizielle Mitarbeiter der Stasi enttarnt wurden, überraschte mich dies nur im ersten Moment, gleich darauf stellte sich mir die Frage, ob nicht gerade ein Schriftsteller besonders gut zum Berichterstatter eines Geheimdienstes geeignet sein müsse. Vielleicht, sagte ich mir, ist auch der Ich-Verlust eines IM, der seine Arbeit an einem Bild von der Wirklichkeit im Geheimen leistet, mit dem Ich-Verlust eines Schriftstellers zu vergleichen, der sich, im Verlaufe seiner Arbeit, mehr als einmal vor die Frage gestellt sieht: wer oder was denkt in mir ? ».
28. « Primitiv, überlebensgroß ».
29. « Wahrscheinlich mit einem Stahl Nagel waren, von unbekannter Hand, die Umrisse eines wuchtigen, steil in die Höhe ziehenden Phallus in den Beton geritzt worden, und man hatte die Linien sorgfältig mit schwarzem Tintenstift nachgezogen, mit einem dokumentenechten Schreibwerkzeug offenbar [...]. Dem rückwärtigen Ende des Schafts war ein Hodenpiktogramm ähnlich einer überdimensionalen bügellosen Brille umhängt; vorn war eine Eichel in der Größe eines Fußballs angedeutet, aus deren Öffnung ein sich verbreitender Strahl geschleudert wurde, wie aus der Mündung einer altertümlichen Schußwaffe mit hoher Streuwirkung ».
30. « leere Signifikanz ».
31. Doerte Bischoff, « Körperteil und Zeichenordnung. Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung », dans Claudia Benthien et Christoph Wulf (éd.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2001, p. 294 : « Zeugungskraft, Herrschaftsgewalt, Virilität und Soldatentum sowie vernünftige Rede ».
32. *Ibid.* : « Was den Phallus aber zum herausragenden Zeichen und damit zugleich zum Skandalon macht, ist die Tatsache, dass er mit dem Anspruch verknüpft worden ist, symbolische Macht in einem umfassenden Sinn zu figurieren. Das aber heißt, dass er nicht lediglich, je nach historischem oder sozialem Kontext, dies oder jenes bedeutet, vielmehr taucht er immer wieder als privilegiertes Zeichen auf, das die Möglichkeit sichert, dass es überhaupt Bedeutungen gibt, dass Körper und Dinge in einer kulturellen Ordnung Plätze einnehmen und ins Verhältnis zueinander treten können ».
33. Cf. Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1991, p. 76.
34. Une des traductions possibles de « Aufklärung » dans ce contexte [NdT].
35. Wolfgang Hilbig, « Die Abwesenheit der Poesie », *ndl*, n° 5, 1994, pp. 8-20. Ici : p. 17 : « Sie ist eigentlich andauernd damit beschäftigt gewesen [...], sich Feindbilder zu schaffen. Eigentlich war es ihre Hauptaufgabe, sich den großen Feind, den sie bekämpfte oder vor dem sie zu schützen hatte, zu schaffen, um somit ihre eigene Existenz erst zu ermöglichen ».
36. « Es ist eine Schande, so einem Staat ein Kind zu machen ! In diesem Staat ein Kind in die Welt setzen... das ist gar nicht wiedergutzumachen ».
37. « [...] irgendeinen Jemand als Vater anerkannt ! ».
38. Cf. Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 231.
39. « [D]er Firma einen Menschen zu produzieren, das war die größte Leistung, die ein Mitarbeiter erbringen konnte ».
40. « 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 wir ruhig Geburtshelfer [...] Wir haben sie doch alle gemacht ».

41. « Er [der Schriftsteller] ist dort etwas wie ein Friseur, nichts weiter ... ein Friseur, der die Denkübungen seiner Kunden begleitet und sie gegebenenfalls bestätigt. Zwar wäscht man den Kunden in aller Form die Köpfe, aber man läßt sie dabei ungeschoren, die Kunden und ihre Denk- und Sprechübungen. Da können wir doch wohl mit Fug und Recht behaupten, daß wir etwas tiefer waschen, ein wenig tiefer unter die Kopfhaut ».

42. « [...] sie eines Abends einzuholen und niederzustrecken auf den kalten Stein im schmutzigen Halblicht der Fußgängerbrücke über der S-Bahn *Storkower Straße* (wenn der Bahnhof unten leer war, so daß ich freie Hand hatte), sie in den östlichen Staub dieses Betonkanals zu werfen, damit sie endlich in der Wirklichkeit lag, und ihr die Beine zu spreizen ».

43. « Feuerbach warf ihn in der Finsternis gegen die Wand und riß ihm die Hose herunter; er spürte einen harten kalten Stoß zwischen den Hinterbacken, es war Eisen, es war der Lauf von Feuerbachs Pistole, die ihre Mündung schmerzhaft in sein Inneres bohrte ».

44. Wolfgang Hilbig, *Abriß der Kritik. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt/Main, Fischer Verlag, 1995, p. 53 : « Es war ein seltsamer, aber nicht etwa unlogischer Vorgang : in diesem Land, in dem der Materialismus zur Staatsdoktrin erhoben war, der Begriff der Aufklärung dabei zu einer plakativen, sinnentleerten Hülse verkommen war, griffen jungen Autoren nach den Werken einer Gegenaufklärung : und dies, anstatt sich mit den Grundlagen der Aufklärung zu beschäftigen. Sie nahmen den Kampf gegen die Vorspiegelung von Aufklärung nicht auf, sie resignierten. Dabei hätte uns helfen können : es klingt großspurig, aber wir hätten die Aufklärung der Macht entreißen müssen, wir hätten es zumindest versuchen müssen ».

45. « Sich verschreiben » dans le texte original signifie à la fois « se vouer à » et « faire une faute », par exemple d'orthographe [NdT].

46. « Und Beckett sagten Sie ... seine Texte sind wie von Beckett ? Ich bin immer noch der Meinung, daß dieser Ire die Literatur der Insel verdorben hat. Und wahrscheinlich die französische auch noch. [...] Ich jedenfalls mag das Zeug von diesem Beckett überhaupt nicht ».

47. « [D]er Schriftsteller muß in seinem Denken so weit gehen, daß er strafrechtlich belangt werden kann, wenn es für nötig gehalten wird ... ja, so weit muß er gehen wollen ! Was hätten wir denn für eine dürftige Literatur, wenn in dieser das Denken eingeschränkt oder kanalisiert wäre ? Ach wissen Sie, man muß ehrlich zugeben, wir haben diese dürftige Literatur, und genau aus den genannten Gründen. Dabei bräuchten wir in diesem Land unbedingt eine Literatur, die das Risiko eingeht, von der Partei in Grund und Boden verdammt zu werden [...], ich bin selber schon lange bei diesen Gedanken, ich weiß, daß man sie heutzutage besser nicht denken sollte. Nicht laut jedenfalls ... aber ich bin sowieso kein lauter Denker, ich bin kein Literat. Ich denke bloß so für mich. Die Literatur aber könnte diesen Gedanken Stück für Stück immer lauter denken ... und die Literatur sind Sie ».

48. « [Er habe] keine hohe Meinung von der Literatur ».