

Meurtre, institution postale et métalepse dans trois récits de Wolfgang Hilbig

Bénédicte Terrisse

▶ **To cite this version:**

Bénédicte Terrisse. Meurtre, institution postale et métalepse dans trois récits de Wolfgang Hilbig. L'auteur(e) et ses doubles – Stratégies de mise en scène de la figure auctoriale dans l'espace franco-germanophone, Delphine Klein-Rouquier; Aline Vennemann, Oct 2013, Paris, France. hal-03134836

HAL Id: hal-03134836

https://nantes-universite.hal.science/hal-03134836

Submitted on 8 Feb 2021

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.

Meurtre, institution postale et métalepse dans trois récits de Wolfgang Hilbig

Bénédicte Terrisse
(Université de Nantes)

> [J]'avais préféré assimiler ces choses de manière littéraire, ne pas les priver par la polémique ou l'interprétation de la possibilité de devenir un jour peut-être littérature. […] me vouer à la littérature représente à mes yeux le seul espoir que de cette situation inouïe d'enclave dans laquelle on tient la récente littérature de RDA puisse naître encore quelque chose comme la vérité, et non pas une catastrophe intellectuelle.[1]

Wolfgang Hilbig adresse ces lignes à l'écrivain Stephan Hermlin en octobre 1985, au moment où il désespère d'obtenir de la part du ministère de la culture de RDA le visa pour l'Ouest lui permettant d'accepter la bourse d'un an que lui a accordée le fonds littéraire de Darmstadt. Écrite quelques mois après la parution en mars 1985 du recueil *Der Brief*, dont sont extraits les récits « Der Brief » et « Die Angst vor Beethoven », cette lettre formule le rapport particulier qu'entretiennent les textes est-allemands de Wolfgang Hilbig avec le contexte politique et historique de leur émergence. Les productions littéraires ne 'représentent' pas le réel est-allemand, mais lui 'répondent'.

En outre, l'idée d'un pouvoir de la littérature, capable de surmonter une condition politiquement aliénée, mais aussi celle d'un passage « dans » la littérature d'un moi-auteur transmué en un moi-matière de la littérature, toutes deux présentes dans cette lettre, imprègnent les trois récits auxquels se consacre notre étude : « Der Brief » (1981), « Die Angst vor Beethoven » (1981) et « Er, nicht ich » (1981/1991)[2]. Pouvoir de la littérature et transmutation de l'auteur en littérature fondent également l'usage de la figure de la métalepse commun à ces trois textes. Genette définit la métalepse comme la transgression de la frontière entre le monde où l'on raconte et le monde que l'on raconte[3]. Elle prend couramment la forme d'une intervention de l'auteur fictionnel dans l'action des personnages du texte qu'il écrit. Par là, c'est la relation d'un texte à son origine, ce que Foucault appelle la « fonction auteur », que la métalepse met en jeu[4].

---

[1] Nous traduisons. « [I]ch hatte es für besser gehalten, diese Dinge literarisch zu bewältigen, sie nicht durch Polemik oder Interpretation ihrer Möglichkeit zu berauben, daß sie eines Tages Literatur werden könnten. [...] [I]n der Literatur aufzugehen, ist für mich die einzige Hoffnung, daß aus der beispiellosen Einschlußsituation der jüngeren DDR-Literatur noch etwas wie Wahrheit entstehen könne, und nicht eine geistige Katastrophe. » DAHLKE B., *Wolfgang Hilbig*, Hannover, Wehrhahn Verlag, 2011 (Meteore Bd. 8), p. 78-79.

[2] HILBIG W., « Der Brief », in *Der Brief. Drei Erzählungen*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1985, p. 77-167 ; « Die Angst vor Beethoven », in *Der Brief*, p. 168-234. « Er, nicht ich », in Hilbig, *zwischen den paradiesen*. Leipzig, Reclam, 1992, p. 134-189.

[3] GENETTE G., *Discours du récit. Essai de méthode*, Paris, Seuil, 2007 (Points), p. 244-245. L'article de D. LANGER décrit très précisément ce procédé sans que le mot « métalepse » ne tombe : « 'Kommt es darauf an, *ich* im richtigen Raum zu sagen.' Zur Erzähltechnik von Wolfgang Hilbig am Beispiel von *Der Brief* », in *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 37, H. 4, 2004, p. 315-332.

[4] FOUCAULT M., « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et écrits 1954-1988*, vol 1, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.

La présente étude s'attache à montrer comment les trois récits s'apparent à des fictions d'auteur[5] qui reposent sur la métalepse et sont emblématiques d'une auctorialité est-allemande, prenant le parti de la fiction pour transformer en littérature les conditions hétéronomes de son existence.

Nous analyserons dans un premier temps comment les trois textes reprennent et mettent en fiction le *topos* de l'infamie de l'auteur, avant d'examiner l'articulation de la figure fondamentale de la métalepse avec les motifs du meurtre et de l'institution postale au prisme de la question d'une auctorialité est-allemande. Pour finir, nous montrerons en quoi les fictions d'auteur prennent le contre-pied de l'autobiographie et d'une certaine écriture de l'histoire en affirmant le primat de la fiction.

Variations sur l'auteur infâme

L'auteur infâme, l'auteur en cavale et l'auteur criminel sont des *topoï* auctoriaux de la littérature contemporaine qui ne semble plus capable de percevoir l'auteur que sous l'angle de la perte, de la défaillance, de ses échecs, et en tant que figure essentiellement paradoxale[6].

Les trois récits « Der Brief », « Die Angst vor Beethoven[7] » et « Er, nicht ich » analysés conjointement sont unis par un certain nombre de motifs entêtants et de procédés littéraires récurrents qui font se rejoindre la figure de l'auteur et celle du criminel. On pourrait résumer l'intrigue, dont chacun des textes se lit comme une variation, comme ceci : un narrateur, écrivain méconnu, en panne d'inspiration depuis qu'il a quitté son métier d'ouvrier pour l'écriture, détient un texte dans lequel une postière est assassinée par le personnage principal, un écrivain en rupture avec la société. L'auteur du texte semble être l'auteur du crime. Dans « Der Brief » et « Die Angst vor Beethoven », l'auteur du crime porte une blessure à la main droite ou une douleur au bras droit, stigmate laissé par la sangle de la sacoche de postière par laquelle il retenait sa victime au moment de lui abattre une bouteille sur le crâne, et l'on apprend au détour d'une phrase que le narrateur est blessé à la main droite. Cette partie du corps, quasi synecdoque de l'écrivain, met en évidence la problématique auctoriale au fondement de ces récits, ainsi que sa fusion avec le motif du crime : la même main trace les lignes que nous lisons et porte le coup fatal. Des trois récits, « Die Angst vor Beethoven » est cependant celui qui s'éloigne le plus de ce modèle, en ce que le motif de la lettre est remplacé par celui de manuscrits disparus qui servent d'inspiration aux histoires racontées et mises en scène par le vieux fleuriste.

L'auteur abject

[5] Cf. AUEROCHS B., *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2009 (2006), p. 484 : les fictions d'auteur se distinguent des fictions habituelles en ce qu'elles mettent en scène dans la fiction non seulement une instance énonciative qui raconte l'intrigue (le narrateur habituel) mais qui l'écrit.

[6] Cf. MASSOL Ch., « Des paradoxes de la figure auctoriale », in Massol Ch., Montluçon, A.-M., Ferrato-Combe B. (éd.), *Figures paradoxales de l'Auteur (XIX^e^- XX^e^ siècles)*, in *Recherches & Travaux*, Revue de l'UFR de lettres classiques et modernes, Université Stendhal-Grenoble 3, n° 64, 2004, p. 5-15. PLUVINET C., « Troisième partie. Négativité de l'auteur dans la fiction », in *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 155-215.

[7] Je dois à Bernard Banoun un grand nombre de pistes d'interprétations concernant « Die Angst vor Beethoven ».

Parmi les aspects connus et reconnaissables de la négativité de l'auteur, l'auteur infâme, lu à la lumière de l'introduction de Foucault à son ouvrage *Vie des hommes infâmes* (1977)[8], apparaît comme une oxymore. L'auteur sans « fama », sans renommée, sans légende et sans nom, est un auteur privé d'aura et d'autorité[9], son infamie est la trace de son absence[10]. Les écrivains des trois récits de Hilbig ne sont séparés de l'anonymat que par une lettre, ne possédant pour tout nom qu'une initiale, C., ou des pseudonymes, noms usurpés (« Lippold[11]») ou inventés (« Cebolla »). L'infamie, la mauvaise réputation, se traduit au plan sensoriel par une odeur nauséabonde et au plan des affects par le sentiment du dégoût suscité par le personnage, entraînant, de fait, une mise au ban de la société. La blessure, mais aussi la « mauvaise odeur », stigmatisent ainsi le « mauvais sujet[12] », le même adjectif « übel » est utilisé dans le texte pour désigner l'un et l'autre. L'odeur fétide est même définitoire des protagonistes. Dans « Die Angst vor Beethoven » et « Er, nicht ich », ceux-ci prennent pour pseudonyme « Cebolla », qui signifie « oignon » en espagnol. Dans « Die Angst vor Beethoven », « Cebolla » se substitue au mot « fromage » que le personnage n'a pas utilisé, faute, selon lui, d'avoir trouvé le terme adéquat dans les recueils bilingues de poésie espagnole qu'il possède[13]. Or, l'oignon et le fromage ont en commun la forte odeur qu'ils dégagent. Celle-ci chasse les piétons sur le passage du personnage dans « Der Brief ». L'insulte, enfin, manifeste la constitution de l'auteur en être abject, comme le montre la fin du récit « Er, nicht ich » où le narrateur prend la fuite sous les huées la foule l'accusant d'être un obsédé sexuel[14]. Le comble du crime abject suggéré ici oscille entre la pédophilie et l'infanticide.

Auctorialité et criminalité

Le *topos* de l'infamie de l'écrivain transpose dans la fiction le lien originaire entre criminalité et auctorialité et réinvestit le sens pénal premier de la signature auctoriale. L'auctorialité résulte de l'invention du lien entre une œuvre et un nom propre dans le but d'identifier le responsable d'un écrit. En effet, selon Foucault, la valeur de l'auctorialité est, avant d'être un rapport d'attribution juridique relevant de la propriété et de revêtir ensuite la valeur mythique de paternité originale, d'abord celle d'une « appropriation pénale », qui permettait de punir l'auteur:

---

[8] FOUCAULT M., « La vie des hommes infâmes », in *Dits et écrits II 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001 (Quarto), p. 237-253.

[9] Cf. PLUVINET C., *op. cit.*, p. 155 et chapitre VIII « Infamie de l'auteur », p. 185.

[10] AGAMBEN G., « L'auteur comme geste », in *Profanations*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2006, p. 75-90, ici p. 82 : « Il est possible, alors [...] que la vie infâme constitue le paradigme de la présence-absence de l'auteur dans l'œuvre », et PLUVINET, *op. cit.*, p. 213.

[11] Lippold est le nom du personnage de juif dans le récit d' E.T.A. Hoffmann « Die Brautwahl », Cf. SCHULZ G., « Postscriptum. Zum Erzählband *Der Brief* », in Wittstosck U. (Éd.), *Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk.* Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1994, p. 137-152, ici p. 145.

[12] « der üble Geruch », « das üble Subjekt », p. 184 dans « Die Angst vor Beethoven ».

[13] Cebolla se trouve notamment dans le titre d'un poème de Pablo Neruda « Oda a la cebolla », publié en 1954 dans le recueil *Odas elementales*, et dans le poème « Nanas de la cebolla » (1939) de Miguel Hernández. Le fromage et la mauvaise odeur caractérisent aussi le protagoniste de *Die Weiber* (1987) et celui du roman « *Ich* » (1993).

[14] « der Schürzenjäger », « der Hurenbock », « der Fotzengockel », dans « Er, nicht ich », *op. cit.*, p. 189.

> Les textes, les livres, les discours ont commencé à avoir réellement des auteurs (autres que des personnages mythiques, autres que de grandes figures sacralisées et sacralisantes) dans la mesure où l'auteur pouvait être puni, c'est-à-dire dans la mesure où les discours pouvaient être transgressifs. Le discours, dans notre culture (et dans bien d'autres sans doute), n'était pas, à l'origine, un produit, une chose, un bien ; c'était essentiellement un acte – un acte qui était placé dans le champ bipolaire du sacré et du profane, du licite et de l'illicite, du religieux et du blasphématoire. Il a été historiquement un geste chargé de risques avant d'être un bien pris dans un circuit de propriétés.[15]

Comme l'explique Roger Chartier, la fonction-auteur est, pour Foucault, liée « à l'exercice du pouvoir par une autorité qui a le droit de censurer, de juger et de punir »[16].

La « signature anonyme » ou le « pseudonyme », dès lors, « refusent l'ordre de la signature[17] », lieu de contrôle, et peuvent relever de ce que Philippe Artières a appelé la « délinquance graphique[18] ».

Ces manifestations d'auctorialité infâme, au sens de coupable, sont mises en perspective de différentes façons. Le début de « Der Brief » propose sous la forme d'un dialogue entre le narrateur et son alter ego invisible, sorte de surmoi fantôme, une interprétation sociologique du motif romantique du double. Celui-ci traduirait l'angoisse qui s'empare de celui qui quitte la classe ouvrière pour le statut bourgeois de l'écrivain et est sans cesse menacé de sombrer dans le gouffre de l'asocialité et de la criminalité auxquelles l'assigne sa classe d'origine. Dans « Er, nicht ich », le passage par la prison apparaît comme l'un des moyens dont se sert l'État pour se débarrasser des citoyens dérangeants et obtenir des devises en revendant ses prisonniers à l'Ouest, ce qu'on a appelé en RFA « Menschenhandel », le commerce des humains[19]. Le texte dénonce l'aliénation et le commerce de la personne humaine sur laquelle repose la dictature est-allemande. Dans ces exemples, le motif de l'infamie de l'auteur prend au mot et met en fiction la criminalisation des écrivains en RDA.

Fabrique de l'auctorialité infâme

Prenant à rebours le modèle du roman policier, les trois récits font du texte le lieu d'une mystification qui permet à l'auteur du crime comme du texte de prendre la fuite. Ainsi, le dispositif des trois récits se trouve mis au service de l'esquive de l'auteur criminel et du transfert de responsabilité. Le titre du récit « Er, nicht ich » est à cet égard emblématique. « Der Brief », quant à lui, peut se lire en partie comme une réécriture de *The Purloined Letter* d'Edgar Poe, récit à énigme, classé souvent comme sous-genre du roman policier[20]. Il relate deux histoires, comme le note Tzvetan Todorov dans « Typologie du roman policier » : l'histoire de l'énigme et l'histoire de l'enquête. L'énigme correspond au point de départ de l'intrigue : une lettre envoyée qui ne parvient pas à son destinataire. L'histoire de l'enquête reconstitue les faits : des circonstances de l'écriture de la lettre à sa disparition. Cependant,

---

[15] FOUCAULT M., « Qu'est ce qu'un auteur ? », *op. cit.*, p. 827.

[16] CHARTIER R., *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIVe – XVIIIe siècle)*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 50.

[17] ARTIERES P., « Ces lettres démunies de signatures. Représentations et pratiques sociales de l'écriture anonyme fin de siècle », in Margairaz D., Tsikounas M. (dir.), *Sociétés & Représentations. Ce que signer veut dire*, Paris, Numéro 25, mai-juin 2008, p. 157-170, ici p. 157.

[18] *Ibid.*, p. 159. Cf. aussi du même auteur, *Police de l'écriture. L'invention de la délinquance graphique. 1852-1945*, Paris, La découverte, 2013.

[19] WOLLE S., *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989*, Bonn, Bundeszentrale für Politische Bildung, 1999, p. 209-210.

[20] TODOROV T., « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1978, p. 9-19, ici p. 11.

des fragments de la lettre, cités entre guillemets au début et à la fin du texte, encadrent le récit que nous lisons. La « lettre », qui donne en outre son titre au récit, semble finalement se confondre entièrement avec le texte que nous lisons. Comme dans le récit de Poe, la lettre disparue se trouve exposée en évidence tout au long du texte. L'énigme de la disparition de la lettre cède imperceptiblement la place à celle de la disparition de la postière. Mais le texte ne permet pas de dénouer cette seconde et véritable énigme : qui a écrit la lettre et par conséquent tué la postière ? Au contraire, il s'évertue sans cesse à la resserrer. « Der Brief » aboutit au constat de la confusion des instances auctoriales, et par-là, à l'impossibilité d'identifier fermement le coupable :

> Pour essayer de réduire le plus possible les incohérences, je me suis servi des notes de C., mais je n'en ai trouvé qu'une infime partie d'utilisable. Il a été fait depuis une version de l'histoire, tapée sur une machine à écrire impersonnelle, et je constate que je suis désormais incapable de distinguer entre les parties du texte qui viennent de C. et celles que j'ai écrites[21]

La troisième personne, signal de la fiction, « er », est désignée comme le coupable. « Il » est le protagoniste de la première histoire, celle du crime. Le narrateur homodiégétique caractérisé par la première personne, « ich », joue, quant à lui, le rôle de l'enquêteur, protagoniste de la deuxième histoire, celle de la découverte et de l'enquête[22]. Mais le récit de Hilbig enfreint la norme fondamentale du roman d'énigme selon laquelle l'enquêteur, le narrateur, ne peut être le criminel[23]. Comme dans le récit de Borges, « La forme de l'épée[24] », tout porte à croire que le narrateur est le coupable, car la première personne qui porte les stigmates du crime, la blessure à la main droite, est capable de réciter de mémoire le texte suspect, et avoue avoir utilisé la technique du récit enchâssé avec un narrateur extradiégétique (narrateur du récit-cadre) et un narrateur intradiégétique (narrateur du récit intérieur), pour faire endosser un crime à son personnage, C. : « nous devrions éventuellement essayer d'en rendre la trame plus sûre. Je veux dire par là que j'ai tout fait raconter par un narrateur fictif[25]. ». Le récit cependant reste aporétique, suspendant la question de la responsabilité textuelle et criminelle.

Pour ce faire, les trois textes de Hilbig, chacun à leur manière, mettent en fiction la fiction elle-même, c'est-à-dire prennent au mot, à la lettre, les normes de l'écriture du récit, ses ressorts narratologiques et grammaticaux, et en font les acteurs de l'intrigue. Ainsi, les pronoms personnels prennent corps, sont allégorisés, ce que suggère le titre, mais aussi l'épigraphe au récit « Er, nicht ich » tirée du X^e^ livre de *La République* de Platon : « Mais ce

---

[21] HILBIG W., « La Lettre », dans *La lettre. Trois récits*, Paris, Flammarion, 1988, p. 165. « Zur Aufbesserung aller möglichen Ungereimtheiten habe ich die Notizen C.s benutzt, sie allerdings nur zum geringsten Teil für tauglich befunden. Inzwischen existiert eine Abschrift der Geschichte, die auf der neutralen Schreibmaschine angefertigt wurde, und ich stellte fest, dass ich nicht mehr dahinterkommen kann, welche Textstellen C., welche mich zum Urheber haben », « Der Brief », p. 162.

[22] CHARNEY H., « Pourquoi le 'Nouveau Roman' policier ? », in *The French Review*, vol. 46, n° 1, oct. 1972, p. 17-23.

[23] TODOROV T., *op.cit.*, « l'immunité du détective », p. 11.

[24] BORGES J. L., « La forma de la espeda / La forme de l'épée », in *Fictions / Ficciones*, Paris, Gallimard, 1994 (folio bilingue), p. 234-249.

[25] Traduction de G. Rudent et B. Vergne-Cain, p. 167 : « wir sollten diese Geschichte sichern. Sichern, das soll heißen, ich alles einem fiktiven Erzähler in den Mund gelegt », « Der Brief », p. 165.

n'est pas, certes, un récit de cet Alikoos mou que je vais te faire, mais bien celui d'un homme solide, Er […][26] »

Le pronom personnel de la troisième personne s'émancipe ici de son rôle d'instrument grammatical et devient nom propre et personnage, existant par lui-même. Conjointement, l'organisation spatio-temporelle du récit « Der Brief » est récupérée au niveau de la fiction, thématisée et insérée dans la diégèse :

> [I]l se livra à des modifications destructrices et éprouvantes, pour situer en automne des événements qui remontaient au printemps, et ainsi de suite… il s'agissait toujours de *retarder* des épisodes reposant sur la réalité. Il est vrai que cela lui permit de se donner à lui-même une avance d'environ six mois sur le « je » de ses textes, intervalle qui lui suffit pour changer [de lieu][27]

L'écart entre le réel et l'écriture est décrit ici non pas comme une licence propre à la fiction littéraire ou encore une norme de la construction de tout récit, mais comme une transgression, une forme de délinquance, une manipulation frauduleuse destinée à permettre la fuite du coupable, tout à la fois auteur du texte et du crime. Cette conception 'naïve', mythique ou fantastique de l'écriture, qui fictionnalise et criminalise le geste même de l'écriture place sur un même plan logique fabrication et contenu du récit, et par-là, moi-écrivant, autrement dit fiction d'auteur du récit que nous lisons, et moi-personnage. De même, le lieu que s'efforce de quitter la figure d'auteur dans le texte est commun également à son personnage : la configuration narrative des lieux et les lieux présentés comme réels dans la fiction, la carte et le territoire[28], forment un continuum.

Métalepse, meurtre et institution postale

Ce passage sur le même plan de l'instance auctoriale et du personnage, le franchissement de la frontière entre le niveau où l'on vit et raconte (niveau extradiégétique) et le niveau de ce qui est raconté (niveau intradiégétique)[29], la création d'une continuité entre la carte et le territoire, caractérisent précisément la métalepse de l'auteur[30], dans laquelle l'auteur « prétend intervenir dans l'histoire qu'il ne fait réellement que présenter[31] ». La figure métaleptique sous-tend la réflexion auctoriale qui traverse les trois récits de notre corpus. A chaque fois, le

[26] Nous traduisons. « Doch ist was, was ich vortragen will, nicht etwa eine Erzählung des weichlichen Alkinoos, sondern die eines wetterfesten Mannes, des ER… », PLATON, *Der Staat. Zehntes Buch.* Hilbig reprend ici la traduction de Otto Apelt (1845-1932), *Der Staat.* Cf. REINEHR D., *Von der Wiedergeburt*. DR-Edition, Wiesbaden, 2010, p. 38.

[27] Traduction modifiée de G. Rudent et B. Vergne-Cain, *op. cit.* p. 165. « [E]r unternahm zerstörerische, anstrengende Umformungen, um Ereignisse aus dem Frühjahr im Herbst anzusiedeln, und so fort, immer hatte es damit zu tun, Geschehnisse, die auf Wirklichkeiten zurückzuführen waren, *später* unterzubringen. Damit gelangte es ihm zwar, seinem eigenen Ich vor dem Ich seiner Texte einen Vorsprung von ungefähr einem halben Jahr zu verschaffen, eine Zeit, die ausreichte, jedesmal den Schauplatz zu wechseln [...] », « Der Brief », p. 162-163.

[28] RYAN M.-L., « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », in Pier J., Schaeffer J.-M. (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 201-223, p. 212.

[29] GENETTE G., *op. cit.*

[30] GENETTE G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 10.

[31] *Ibid.*, p. 13.

récit suggère une interférence possible entre deux niveaux de récit et la « porosité de plusieurs mondes incompossibles[32] ».

Meurtre et métalepse

Le brouillage de la « relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre[33] », confusion définitoire de la métalepse selon Genette, se marque de façon emblématique dans « Er, nicht ich ». Le personnage y est présenté comme le « double » de son auteur à qui il fait concurrence au point que le rapport entre l'original et la copie s'inverse :

> De plus en plus souvent s'était vu confirmer le soupçon qu'il avait d'être une pâle apparition à côté de la figure humaine qu'il avait inventée, à côté du personnage principal de son histoire, que son double l'avait depuis longtemps relégué au second plan… si bien que lui, C., était en fait le double de l'autre.[34]

La concurrence entre l'auteur et son personnage est traduite dans la fiction par le thème de la rivalité amoureuse, le double emportant les faveurs d'une jeune femme au détriment de l'original. Le texte « Er, nicht ich » met en fiction le processus même de la métalepse, comprise ici comme l'inversion du rapport entre l'auteur et sa créature et comme ce qui met ainsi en question et problématise l'auctorialité :

> En tout dernier lieu il avait dû inventer un acte : […] seul un acte [pouvait] séparer les deux rivaux et établir lequel des deux était le véritable inventeur des ombres et de leurs histoires, et lequel, parmi ces ombres, avait eu l'outrecuidance de se croire véritable.[35]

Le meurtre, et sa sanction carcérale, apparaissent dans ce récit comme l'incarnation du seul acte véritablement à même de départager l'auteur du personnage, l'original de la copie, la cause de la conséquence, le réel de l'imaginaire. Le meurtre se fait preuve d'existence (p. 187). Ainsi, meurtre et métalepse se répondent : le meurtre transpose dans l'intrigue la métalepse qui transgresse l'ordre du récit et fait passer un personnage du niveau que l'on raconte, représentant le niveau fictif dans le récit, au niveau où l'on raconte, incarnant le niveau réel.

Lettre et métalepse

L'un des ressorts principaux de la métalepse dans « Der Brief », « Die Angst vor Beethoven » et « Er, nicht ich » est l'insertion de passages de textes étrangers, très souvent une lettre, mis en évidence par les italiques au sein du récit. Ces textes servent ainsi d'opérateurs métaleptiques, permettant la confusion des niveaux diégétiques. Comme un

---

[32] BARON C., « Effet métaleptique et statut des discours fictionnels », in Pier J., Schaeffer J.-M. (dir.), *op. cit.*, 2005, p. 295-310, p. 304.

[33] GENETTE G., *Métalepse*, p.14.

[34] Nous traduisons. « Immer öfter habe sich ihm der Verdacht bestätigt, daß neben der von ihm erfundenen Männergestalt, neben der Hauptfigur seiner Geschichte, eine blasse Erscheinug sei, daß er von seinem Doppelgänger längst in den Hintergrund gedrängt werde… so daß eigentlich er, C., der Doppelgänger des anderen gewesen sei », « Er, nicht ich », p. 182.

[35] Nous traduisons. « Zuguterletzt habe er eine Tat erfinden müssen : […] nur eine Tat [konnte] die beiden Rivalen trennen, und erweisen, welcher der beiden der wirkliche Erfinder der Schatten und ihrer Geschichte, und welcher einer dieser Schatten war, der sich anmaßte wirklich zu sein », « Er, nicht ich », p. 183.

ruban de Möbius, le texte contenant et le texte contenu, l'origine et la conséquence, s'enroulent sur eux-mêmes, échangeant à l'infini leurs positions et rendant le lecteur incapable de discerner quel niveau est à l'origine de l'autre, c'est-à-dire lequel incarne dans la fiction le niveau réel et lequel le niveau de l'imaginaire, de l'écriture.

Le motif de la lettre se situe à la croisée de la littérature et de la vie. Instrument de communication mettant en jeu aussi bien la sphère privée que la sphère publique, la lettre revêt tout d'abord une fonction pragmatique[36]. Dans « Er, nicht ich », la lettre que porte le personnage dans la poche intérieure de sa veste est destinée aux autorités de son pays. Et l'on reconnaît dans l'intitulé grotesque de l'adresse une parodie de la terminologie administrative en vogue en RDA : « *A l'administration exécutive de la capitale. Aux comités supérieurs du département des questions intérieures. Au tribunal*[37] ».

La communication institutionnelle avec le pouvoir apparaît comme l'une des fonctions privilégiée de la lettre[38]. Étudiant le lien entre institution postale et pouvoir, Bernhard Siegert explique l'émergence des systèmes postaux par la volonté des États de contrôler la parole de leur population. Dans les trois récits de Hilbig, la poste est assimilée à une instance de contrôle et à la surveillance par la Stasi. Le motif de la lettre disparue transpose en une figure littéraire une expérience est-allemande : le courrier est surveillé par le département M. de la Stasi et peut être intercepté[39]. De nombreux manuscrits d'écrivains disparaissent ainsi. Plusieurs passages de « Der Brief » et « Die Angst vor Beethoven » font allusion à des manuscrits du personnage qui auraient été perdus au cours de leur acheminement postal.

Dans le même temps, la lettre fonctionne comme une allégorie de la littérature, en particulier lorsqu'elle s'émancipe de sa fonction originelle et subvertit le modèle de la communication. Dans « Der Brief » et « Er, nicht ich », la lettre perdue ou volée, la lettre écrite à soi-même, ou encore la lettre écrite aux autorités mais que l'on n'envoie pas, incarne des modèles paradoxaux de la communication épistolaire. Ces figurations de mises en échec de la communication permettent un parallèle avec la fonction poétique du langage définie par Jakobson comme centration sur le message, forme d'autoréférence, en opposition aux fonctions expressive, conative et référentielle du langage[40]. Cependant, l'analogie entre la lettre et la littérature se fonde avant tout sur l'idée d'absence et d'ajournement, d'écart entre le destinateur et le destinataire, l'écriture et la lecture, qui paraissent définitoires de la littérature[41]. Bernhard Siegert a mis au jour la corrélation entre naissance de la littérature et

---

[36] FRANCALANZA É., « De la lettre à l'œuvre: approches épistolaires de la notion d'œuvre au XIX^e siècle », in Auraix-Jonchière P., Croisille Ch., Francalanza E. (éd.), *La Lettre et l'Œuvre. Perspectives épistolaires sur la création littéraire et picturale au XIX^e siècle*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009, p. 5-18, p. 6.

[37] Nous traduisons. « *An die regierende Verwaltung der Hauptstadt. An die Oberen Ausschüsse der Abteilung für Innere Fragen. An das Gericht* », « Er, nicht ich », p. 176.

[38] Cf. le volume coordonné par CHARTIER R. (dir.), *La correspondance. Les usages de la lettre au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1991. Les passages suivants sur la lettre s'inspirent de ma thèse de doctorat « Figures et fictions de l'auteur. Scénarios de la vocation dans l'œuvre de Wolfgang Hilbig » (Paris-Sorbonne, 2012).

[39] Cf. LABRENZ-WEIß H., *Abteilung M (MfS Handbuch)*, édité par Behörde des Bundesbeauftragten für die Stasi-Unterlagen, Berlin, 2005, p. 3-6 et p. 15, URL : http://www.nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0292-97839421301720 [consulté le 4 mai 2012].

[40] JAKOBSON R., « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 209-248.

[41] NEUMANN M., « Sendung und Lektüre. Epistolare Denkfiguren in Texten Franz Kafkas », in Strobel J. (éd.), *Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern. Figuren der Autorschaft in der Briefkultur*, Heidelberg,

système postal, montrant comment la métaphore épistolaire de la littérature trouve son origine dans une réalité historique et matérielle. L'existence du système postal conditionne, selon lui, l'émergence et la possibilité de la littérature, celle-ci n'existant que par ce décalage entre l'envoi et l'arrivée à destination dû au fonctionnement de l'institution postale. L'autonomisation de cet ajournement conduit aux conceptions autoréférentielles de la littérature[42]. Dans « Der Brief », la lettre se fait synonyme de littérature lorsque le narrateur déclare « Et c'est dans ce style que j'écrivais mes lettres (*Lettern*) au monde[43] ». Cet emploi du mot « Letter », dans une graphie et une acception proche du français, est inusitée en allemand, qui ne voit habituellement dans ce mot que le caractère d'imprimerie. De plus, le titre du récit, « Der Brief », contribue à nourrir l'ambiguïté créée par la métalepse, dans la mesure où il peut désigner aussi bien le sujet ou le thème du récit (son contenu) – Genette propose dans ce cas l'appellation « titre thématique » –, que le récit lui-même (le contenant), au sens de son genre littéraire, le titre est alors « rhématique[44] ». Dès lors, nous allons le voir, la lettre s'interprète comme le terme générique choisi par Hilbig pour désigner le statut ambigu de ses textes littéraires d'avant la chute du Mur, à mi-chemin entre l'œuvre d'art et la vie.

La circulation des textes, une histoire est-allemande

Car ces textes gardent les traces de leur combat pour exister. Captifs des conditions politiques et historiques de leur émergence, ils ne parviennent pas à se dégager entièrement ni de leur fonction pragmatique et communicationnelle, ni de leur réception référentielle, ne pouvant empêcher qu'ils soient lus en premier lieu comme des messages politiques. Ainsi, dans « Er, nicht ich », l'histoire de la lettre est décrite comme ayant été élaborée en prison (p. 184). De même le lien entre écriture et expérience carcérale est évoqué dans « Der Brief » (p. 112). Les textes ainsi composés portent les stigmates des conditions aliénées de leur élaboration, c'est-à-dire de leur hétéronomie, et c'est à ce titre qu'ils relèvent davantage du genre épistolaire que de l'œuvre d'art autonome. La lettre désigne alors cette 'œuvre' à la littérarité impure, œuvre politique ou 'engagée' malgré elle.

Les trois récits peuvent se lire comme des mises en fiction des conditions réelles ayant présidé à leur existence. Le texte « Er, nicht ich » a été écrit deux fois, la première en 1981 en RDA, et la deuxième en 1991, en RFA, et il n'est paru qu'en 1992. La mention des deux dates met en scène l'ajournement de la publication du texte. « Der Brief » et « Die Angst vor Beethoven », datés de 1981, ont été écrits à l'Est et publiés à l'Ouest en 1985. Ces textes semblent anticiper et thématiser l'échec de leur circulation, l'incertitude de leur destination, car le contexte est-allemand dans lequel ils s'originent ne correspond pas à celui de leur

Universitätsverlag, 2006, p. 255-279. On retrouve aussi des thèmes chers à Derrida, développés dans *La Carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.

[42] SIEGERT B., *Relays. Literature as an Epoch of the Postal System*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 12, p. 246.

[43] Nous traduisons. « Und in diesem Stil verfaßte ich meine Lettern an die Welt », « Der Brief », p. 114.

[44] GENETTE G., *Seuils*, Paris, Seuils, 1987, p. 82-83.

réception, ce qui est susceptible de mettre en échec la communication littéraire. Le recueil *Der Brief* n'obtient pas d'autorisation de publication[45], paraissant dans l'illégalité en 1985.

Or, c'est précisément contre cette lecture politique qui domine de nombreuses recensions en particulier ouest-allemandes que s'insurge Hilbig, désespérant de voir ces textes lus comme des prises de position contre la RDA au détriment de la reconnaissance de leur statut littéraire. Dans ses interviews, Hilbig n'a de cesse de revenir sur le malentendu qui domine, selon lui, la réception de ses recueils. Le paradigme de cette réception malheureuse est à ses yeux celle de son premier recueil, *abwesenheit*, lu, dans le sillage du commentaire qu'en livre Franz Fühmann en 1979[46], comme une réaction à l'affaire Biermann, alors qu' « absence » est pour Hilbig une référence à Mallarmé[47]. Les lectures par trop référentielles de son œuvre reconduisent paradoxalement la confusion opérée par les organes de la censure de la Stasi entre, d'un côté, la personne biographique de l'auteur, qu'avec Jean-Baptiste Amadieu on peut appeler *persona auctoris*, et, de l'autre, l'être de papier à l'origine d'une œuvre, ou *institutum auctoris*[48]. Dès lors, en ayant recours à la métalepse qui montre la contamination par la fiction du personnage de l'auteur, les récits de Hilbig mettent en scène la différence essentielle entre la personne réelle, biographique de l'écrivain et l'auteur de fiction, plus proche, au contraire, de ses personnages. Citons pour exemple ce passage de « Die Angst vor Beethoven » :

> Je suis déjà dans un monde parallèle, murmurai-je ; le vol de mes manuscrits ne peut plus servir à rien… après m'avoir subtilisé les originaux dans le courrier, on dispose maintenant aussi des copies. Peut-être croit-on avoir toutes les preuves… mais voilà, celui qu'on veut accabler grâce à elles s'est éclipsé… il n'est plus là… il a été volé dans les tiroirs du bureau en même temps que ces textes… et c'était déjà un mort, cela fait déjà longtemps qu'il erre quelque part dans une nuit fantastique… ce texte étrange écrit sans doute par un autre, par une seconde personne, en donne une excellente description.[49]

En confisquant les manuscrits de l'auteur, la Stasi trahit sa lecture biographique et référentielle des textes fondée sur l'assimilation abusive du réel à la littérature, de la personne biographique de l'écrivain avec son « moi de papier ».

La métalepse existentielle

[45] Brouillon de lettre du 21 mars 1985 de Wolfgang Hilbig à la librairie Kohl. Akademie der Künste, Berlin, Wolfgang-Hilbig-Archiv, Nr. 247.

[46] FÜHMANN F., « Praxis und Dialektik der Abwesenheit. Eine imaginäre Rede » in Wittstock U. (éd.), *op. cit.*, p. 41-56.

[47] HILBIG W., « Zeit ohne Wirklichkeit. Ein Gespräch mit Harro Zimmermann », in *Text und Kritik* 123, juillet 1994, München, p. 11-18, ici p. 17.

[48] AMADIEU J.-B., « L'Auteur entre *persona* et *institutum*. Variations dans l'usage censorial de la notion d'auteur au XIXe siècle », in Bouju E. (éd.), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 59-70, p. 62-63.

[49] Traduit par G. Rudent et B. Vergne-Cain, HILBIG W., « Ce Beethoven qui fait peur », in *La Lettre*, Paris, Flammarion, 1988, p. 194-195. « Ich bin schon in einer Nebenwelt, murmelte ich, der Raub meiner Manuskripte kann nichts mehr nützen… nachdem man mir auf dem Postwege die Originale stahl, verfügt man nun auch über die Durchschläge. Man glaubt vielleicht, alle Beweise zu haben… nur dass der, den man damit belasten will, nicht mehr da ist…er ist verschwunden, er wurde mit diesen Texten zusammen aus den Schreibtischfächern geraubt… und war doch schon ein Toter, er wandert längst irdgendwo durch eine phantastische Nacht… dieser merkwürdige Text, den ein anderer, ein zweiter geschrieben haben muss, schildert es glänzend. », « Die Angst vor Beethoven », p. 191.

Dès lors, il faut lire le recours à la métalepse et au fantastique comme des protestations de fictionnalité et de littérarité visant, d'une part, à répondre par la fiction à l'usage abusif que fait le pouvoir discrétionnaire est-allemand des textes littéraires et, d'autre part, à transmuer en œuvre d'art – et à se réapproprier par là – une expérience de vie située dans un contexte historique et biographique particulier. Il s'agit paradoxalement, pour Hilbig, de convertir l'hétéronomie qui caractérise les conditions d'écriture et de publication de ses textes en autonomie, en faisant précisément de cette hétéronomie le ferment de la fiction. En ce sens, la métalepse est ici bien davantage qu'un « truc de métier d'écrivain qui se veut d'avant-garde » ou un « jeu strictement postmoderne[50] » : le procédé narratif revêt une signification existentielle.

[50] RYAN M.-L., *op. cit.*, p. 222-223. Elle oppose la métalepse comme procédé narratif « qui met en scène une fusion paradoxale des niveaux de réalité » et « où l'intrigue transgresse la logique narrative » (p. 222) à la métalepse existentielle qui n'affecte pas le monde fictionnel. Chez Hilbig, les deux formes de métalepse se rejoignent.

Le parti pris de la fiction

La métalepse inscrit la mise en fiction de l'auctorialité dans un questionnement plus large qui porte sur la notion même de fiction, conférant une dimension ontologique (et non plus seulement rhétorique)[51] à la problématique auctoriale. De fait, en faisant vaciller la frontière entre « deux niveaux clairement séparés : le niveau de la narration et celui des événements narrés », « distinction » « spécifique au récit », conçu comme « narration d'événements[52] », la métalepse met en jeu les catégories mêmes du « pacte représentationnel[53] », « remet[tant] radicalement en question la frontière entre l'imaginaire et le réel[54] ».

Dans les trois récits qui forment notre corpus, Hilbig reconduit le questionnement ontologique inhérent à la métalepse dans les termes d'une interrogation existentielle qui concerne le rapport entre l'art et la vie et joue la mise en fiction de l'auctorialité contre l'autobiographie. En effet, si de nombreux biographèmes – unités tirées de la vie de personnes réelles, fonctionnant comme des fragments factuels insérés à l'intérieur d'un récit fictionnel[55] – tels que le vol de manuscrits, la surveillance par la Stasi, la correspondance avec le pouvoir, le séjour en prison, et le passage de la condition d'ouvrier à celle d'écrivain, hantent la prose de Hilbig, les trois récits, loin de recourir au genre de l'autobiographie, se lisent comme des formes hyperboliques de fiction, dont ils mettent en lumière les rouages à travers la métalepse. Les textes de notre corpus se confrontent explicitement à cette question. La métalepse, à laquelle ils ont tous trois recours, met en question l'ordre de la relation entre l'œuvre et l'auteur, l'imaginaire et le réel, l'art et la vie. La première partie de « Der Brief » prend la forme d'une interview ou d'un interrogatoire dans lequel un « je » s'adresse à son *alter ego* et évoque les difficultés de ce qui s'apparente à une trajectoire de transfuge de classe, puisque le protagoniste passe de la classe ouvrière à celle de la *Bildungsbürgertum* (p. 87) en devenant écrivain. Le rapport entre biographie et écriture forme ainsi le cœur de ces considérations qui se cristallisent dans le passage où le narrateur commente la formule « *Keine Gnaden !* » du texte de Kafka *Kinder auf der Landstraße* :

> *Pas de pitié !* – Je pâlis. Je me vis soudain : *moi*-même ; pour la première fois de ma vie, je *me* trouvais décrit. Et je compris sur-le-champ ce qui se passait : la *littérature* répondait à la *vie : pas de pitié !* – Ce fut ma dernière expérience avec la langue, et je renonçai à écrire *comme la vie*, étant donné que le voulais de la littérature[56]

[51] PIER J., SCHAEFFER J.-M., « Introduction. La métalepse, aujourd'hui », in *op. cit.*, p. 7-15, p. 12, 13 ; RYAN, *ibid.*, p. 205.
[52] PIER J., SCHAEFFER J.-M., *ibid.*, p. 11.
[53] *Ibid.*, p. 12.
[54] RYAN M.-L., *op. cit.*, p. 207.
[55] Cf. NIEFANGER D., « Biographeme im deutschsprachigen Gegenwartsroman (Herta Müller, Monika Maron, Uwe Timm) », in Braun P., Stiegler B. (éd.) *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*, Bielefeld, transcript Verlag, 2012, p. 289-306, p. 289-290. Le mot semble avoir été forgé par R. Barthes, « Sade, Fourier, Loyola », in Barthes R., *Œuvres Complètes III*, Paris, Seuil, 2002, p. 711-868, ici p. 705-706.
[56] Traduction modifiée de Rudent, Vergne-Cain, p. 118. « Keine *Gnaden !* – Ich erbleichte. Ich sah plötzlich : *mich* ; das erste Mal in meinem Leben fand ich *mich* beschrieben. Und ich erkannte auf der Stelle, was hier geschah : die *Literatur* antwortete dem *Leben : Keine Gnaden !* – Dies war meine letzte Erfahrung mit der Sprache, und ich gab es auf, *wie das Leben* zu schreiben, da ich doch Literatur wollte. », « Der Brief », p. 114.

De cette mise en scène du dialogue entre la littérature et la vie résulte le refus du mimétisme comme principe de l'écriture littéraire (« ich gab es auf, *wie das Leben* zu schreiben ») et le constat de l'antécédence de l'art sur la vie : le narrateur reconnaît son « moi » dans un texte littéraire qui lui préexiste. Cette double prémisse signifie l'abandon de l'écriture autobiographique qui suppose mimétisme et antériorité de la vie par rapport à l'écriture. Plus loin, le narrateur emploie les expressions « selbsterschaffene[…] Autobiographie » et « rückerschaffene[s] Leben » (p. 147) pour désigner le rôle que joue une l'œuvre d'un artiste par rapport à sa vie : l'œuvre d'art y est interprétée comme un geste émancipateur et auto-créateur par lequel l'individu « répond » à sa vie passée, c'est-à-dire se l'approprie et l'assume dans une forme inventée par lui et abolissant l'aliénation constitutive de toute biographie (p. 147)[57]. On peut lire dans la structure métaleptique de la deuxième partie de « Der Brief », qui succède à la première partie dialoguée, la forme que prend cette « réponse » : au modèle téléologique d'une existence hétéronome (p. 83) et prédestinée (p. 96) que traduirait l'écriture autobiographique, elle oppose le ruban de Möbius de la fiction métaleptique.

Fiction et « revenances de l'histoire[58] »

C'est avant tout par son dispositif temporel reposant sur l'anachronie que « Die Angst vor Beethoven » poursuit quant à lui la réfutation du modèle mimétique de l'écriture. Le bouleversement de la linéarité du temps est lié à la métalepse, en ce que la relation causale, perturbée par la métalepse, est pensée en analogie avec l'ordre chronologique d'un avant et d'un après. « Die Angst vor Beethoven » relate l'expérience fantastique que vit le personnage né en 1941 censé avoir été membre des SS en 1942 et s'être rendu coupable de la déportation et de la mort de la jeune juive, fille du fleuriste. Le personnage de fleuriste prétend en outre avoir été contemporain de Beethoven. Inversant l'ordre logique et temporel des choses, comme le suggère le titre dont la préposition « vor » place la figure du musicien de la fin du XIX^e^ siècle en aval du texte, le récit défie la conception linéaire et limitée du temps et de la vie, en remettant en cause les notions de début et de fin (p. 218, 219), considérées comme des inventions de la science destinées à soumettre la vie à ce qui s'apparente à une forme de raison instrumentale :

> La pensée scientifique oscillait entre deux pôles, nommés commencement et fin. Dans sa substance profonde, la science, je vous le dis, est faite uniquement pour donner une vision globale, bien ronde, des phénomènes vitaux : la vie utile à la biographie. Tout ce qui s'écrit n'est-il pas de l'ordre de la *Bio… Graphie* ? Ce que l'on appelle la vie [tomberait] dès lors sous le coup d'une falsification.[59]

Dans ce discours mâtiné de nietzschéisme, le personnage de fleuriste défend une conception emphatique de la vie opposée à la raison comptable dont l'incarnation semble être

[57] Cf. HILBIG W., « Vorblick auf Kafka », in *Zwischen den Paradiesen*, *op. cit*, p. 211-222.
[58] HAMEL J.-F., *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité et modernité*, Paris, Minuit, collection « Paradoxe », 2006.
[59] RUDENT G. et VERGNE-CAIN B., « Ce Beethoven... » p. 222 : « Das Denken der Wissenschaft fand zwischen zwei Polen statt, die Anfang und Ende hießen. Wissenschaft, sage ich ihnen, ist in ihrem innersten Grund zu nichts anderem erschaffen, als die Phänomene des Lebens ja rund und überschaubar darzustellen: das Leben, das der Biografie dient. Oder ist nicht alles *Bio… Grafie*, was geschrieben wird. Womit das, was man das Leben nennt, der Fälscherei anheimgefallen wäre. », « Die Angst vor Beethoven », p. 218-219.

la « science ». La mesure du temps lui-même telle qu'elle s'incarne dans l'heure d'Europe centrale (« Mitteleuropäische Zeit, MEZ », p. 223) est qualifiée de « falsification » (p. 223). A la manière de Bergson, le récit oppose au temps scientifique des horloges, la durée mythique d'une matière-temps extensible à l'infini, qui désignerait la qualité du temps des œuvres d'art (p. 223). L'anachronisme et la conception mythique du temps se lisent comme des manières paradoxales d'aborder l'Histoire, en particulier de se confronter au passé national-socialiste (« Vergangenheitsbewältigung », p. 210), en prenant le parti de la fiction. « Die Angst vor Beethoven » met en scène les répercussions du passé sur le présent – en particulier la question de la culpabilité qui lie le citoyen allemand contemporain à la shoah – comme des « revenances de l'histoire » « transgress[ant] la ligne du temps[60] ». Celles-ci s'accomplissent dans l'intrigue fantastique, dans une forme de performatif dont l'efficacité sur le lecteur l'emporte sur le recours au registre descriptif ou évocatoire, inhérent aux textes référentiels et historiques. « Revenances de l'histoire », cependant, s'entend aussi au sens de « revenances de la littérature », dans la mesure où le revenant, au même titre que le double, est un motif littéraire. Prendre le parti de la fiction implique dès lors, pour Hilbig, de montrer la porosité de la frontière entre la littérature et la vie et de mettre en scène la suprématie de l'art et de l'artifice. Ainsi, « Die Angst vor Beethoven » suggère que la vie copie la littérature : l'histoire relatée dans l'un des manuscrits qui a été dérobé au narrateur est devenue réalité (p. 210). Le texte s'ouvre sur une profession de foi pour l'artifice, conçu en opposition à la réalité et à ce qui a une utilité et une fonction (p. 169). La musique et l'art floral se font les emblèmes de ce camp de l'artifice et de la beauté inutile (p. 170), secondées par la grande densité de références artistiques, exposées comme telles dans le texte. A l'œuvre de Beethoven, notamment la 5e symphonie (p. 216), s'ajoute l'amaryllis formosissima citée en italiques (p. 177). Cette mention potentialise l'artifice en ce qu'elle superpose la référence aux fleurs et à la littérature, car ce nom de fleur apparaît dans « Datura fastuosa » d'E.T.A. Hoffmann[61]. Du reste, le texte entier condense les références à cet écrivain qui joue un rôle majeur dans les trois récits et est, par ailleurs, un maître de la métalepse[62]. « Die Angst vor Beethoven » importe ainsi dans le contexte de l'après-guerre et du thème de la « Vergangenheitsbewältigung » (p. 210) l'intrigue de « Ritter Gluck », c'est-à-dire l'histoire de ce musicien du XVIIIe siècle errant comme un revenant dans le Berlin du XIXe. L'insistance sur les motifs des yeux et du feu, ainsi que la présence de l'alchimie à travers la potion que prépare le fleuriste, suggèrent, quant à elles, le rapprochement avec « Der Sandmann ». Enfin, à plusieurs reprises, le narrateur note la ressemblance de ce qu'il vit avec un vieux film des années 1930 (p. 168, 227 par ex) qui pourrait être le film de 1931 de Fritz Lang *M. Le Maudit*, le rapprochement étant permis par la thématique de l'infamie, le recours à l'initiale, la pratique de la lettre anonyme et le contexte de la montée du nazisme. La référence cinématographique complète ainsi le spectre des références artistiques et les mises en scène des revenances de l'art pour dire celles de l'histoire.

[60] HAMEL J.-F., *op. cit.*, p. 10.
[61] BORDAUX S. M., *Literatur als Subversion. Eine Untersuchung des Prosawerks von Wolfgang Hilbig*, Göttingen, Cuvillier Verlag, 2000, p. 239.
[62] COHN D., « Métalepse et mise en abyme », in Pier J., Schaeffer J.-M. (dir.), *op. cit.*, p. 121-130, p. 124-125.

Il est donc possible de lire les trois récits « Der Brief », « Die Angst vor Beethoven » et « Er, nicht ich » comme trois réponses que fait Hilbig à sa vie sous la forme de la littérature, c'est-à-dire en prenant le parti de l'art et de la fiction pour « surmonter » l'hétéronomie d'une vie passée en RDA. La métalepse est le procédé fondamental sur lequel repose cette articulation du rapport entre l'art et la vie comme 'réponse', faisant pièce au mode de la 'représentation'. Sur le plan du récit, la métalepse d'auteur opère la transformation de l'auteur en fiction, remet en cause la relation causale entre auteur et texte, ainsi que la relation chronologique qui préside à la pensée biographique soumettant la vie à la logique aliénante de la prédestination. Par là, la problématique auctoriale se substitue à l'écriture autobiographique. Elle s'accomplit à travers le motif du meurtre et la figure de l'auteur infâme, du pédophile au nazi, qui transposent dans la fiction la criminalisation de l'écrivain est-allemand. Ainsi, Hilbig reprend à son compte l'assignation d'un destin infamant dont il fait le point de départ de son geste créateur. La littérature répond à la vie.

Les trois récits réunis dans notre étude cristallisent de manière particulièrement visible un ensemble de caractéristiques structurelles d'ordre thématique, motivique et narratologique qui informent une grande partie de la prose de Hilbig des années 1980-1990, du récit « Der Heizer » (1980) au roman « *'Ich'* » (1993). Ce geste obsessionnel témoigne de la dimension existentielle de cette écriture.

Bibliographie

– AGAMBEN Giorgio, « L'auteur comme geste », in *Profanations*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2006 (2005), p. 75-90.
– AMADIEU Jean-Baptiste, « L'Auteur entre *persona* et *institutum*. Variations dans l'usage censorial de la notion d'auteur au XIX^e^ siècle », in Bouju E. (éd.), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 59-70.
– ARTIERES Philippe, « Ces lettres démunies de signatures. Représentations et pratiques sociales de l'écriture anonyme fin de siècle », in Margairaz D., Tsikounas M. (dir.), *Sociétés & Représentations. Ce que signer veut dire*, Paris, Numéro 25, mai-juin 2008, p. 157-170.
– ARTIERES Philippe, *Police de l'écriture. L'invention de la délinquance graphique. 1852-1945*, Paris, La découverte, 2013.
– AUEROCHS Bernd, *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2009 (2006).
– BARON Christine, « Effet métaleptique et statut des discours fictionnels », in Pier J., Schaeffer J.-M. (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 295-310.
– BARTHES Roland, « Sade, Fourier, Loyola » (juin 1971), in Barthes R., *Œuvres Complètes III*, Paris, Seuil, 2002, p. 711-868.
– BORDAUX Sylvie Marie, *Literatur als Subversion. Eine Untersuchung des Prosawerks von Wolfgang Hilbig*, Göttingen, Cuvillier Verlag, 2000.
– BORGES Jorge Luis, « La forma de la espeda/ La forme de l'épée » (1942), in *Fictions/ Ficciones*, Paris, Gallimard, 1994 (folio bilingue), p. 234-249.
– CHARNEY Hanna, « Pourquoi le 'Nouveau Roman' policier ? », in *The French Review*, vol. 46, n° 1 (Oct. 1972), p. 17-23.
– CHARTIER Roger (dir.), *La correspondance. Les usages de la lettre au XIX^e^ siècle*, Paris, Fayard, 1991.

– CHARTIER Roger, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIVe – XVIIIe siècle)*, Paris, Albin Michel, 1996.
– COHN Dorrit, « Métalepse et mise en abyme », in Pier J., Schaeffer J.-M. (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 121-130.
– DAHLKE Birgit, *Wolfgang Hilbig*, Hannover, Wehrhahn Verlag, 2011 (Meteore Bd. 8).
– DERRIDA Jacques, *La Carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.
– FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), in *Dits et écrits 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001 (Quarto), p. 817-849.
– FOUCAULT Michel, « La vie des hommes infâmes » (1977), in *Dits et écrits II 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001 (Quarto), p. 237-253.
– FRANCALANZA Éric, « De la lettre à l'œuvre: approches épistolaires de la notion d'œuvre au XIXe siècle », in Auraix-Jonchière P., Croisille Ch., Francalanza E. (éd.), *La Lettre et l'Œuvre. Perspectives épistolaires sur la création littéraire et picturale au XIXe siècle*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009.
– FÜHMANN Franz, « Praxis und Dialektik der Abwesenheit. Eine imaginäre Rede », in Wittstock U. (Hrsg.), *Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1994, p. 41-56.
– GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuils, 1987.
– GENETTE Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.
– GENETTE Gérard, *Discours du récit. Essai de méthode*, Paris, Seuil, 2007 (Points).
– HAMEL Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité et modernité*, Paris, Minuit, collection « Paradoxe », 2006.
– HILBIG Wolfgang, « Der Brief », in *Der Brief. Drei Erzählungen*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1985, p. 77-167.
– HILBIG Wolfgang, « Die Angst vor Beethoven », in *Der Brief, Drei Erzählungen*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1985, p. 168-234.
– HILBIG Wolfgang, « La Lettre », dans *La lettre. Trois récits*, traduit par Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent, Paris, Flammarion, 1988, p. 165.
– HILBIG Wolfgang, « Ce Beethoven qui fait peur », in *La Lettre*, Paris, Flammarion, 1988.
– HILBIG Wolfgang, « Vorblick auf Kafka » (1983), in *Zwischen den Paradiesen*, Leipzig, Reclam, 1992, p. 211-222.
– HILBIG Wolfgang, « Er, nicht ich », in *zwischen den paradiesen*, Leipzig, Reclam, 1992, p. 134-189.
– HILBIG Wolfgang, « Zeit ohne Wirklichkeit. Ein Gespräch mit Harro Zimmermann », in *Text und Kritik* 123 (juillet 1994), München, p. 11-18.
– JAKOBSON Roman, « Linguistique et poétique », traduit par Nicolas Ruwet, in *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 209-248.
– LABRENZ-WEIß Hanna, *Abteilung M (MfS Handbuch)*, édité par Behörde des Bundesbeauftragten für die Stasi-Unterlagen, Berlin, 2005, URL : http://www.nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0292-97839421301720 [consulté le 4 mai 2012].
– LANGER Daniela, « 'Kommt es darauf an, *ich* im richtigen Raum zu sagen.' Zur Erzähltechnik von Wolfgang Hilbig am Beispiel von *Der Brief* », in *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 37, H. 4, 2004, p. 315-332.
– MASSOL Chantal, « Des paradoxes de la figure auctoriale », in Massol Ch., Montluçon A.-M., Ferrato-Combe B. (éd.), *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.

– NEUMANN Michael, « Sendung und Lektüre. Epistolare Denkfiguren in Texten Franz Kafkas », in Strobel J. (Hrsg.), *Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern. Figuren der Autorschaft in der Briefkultur*, Heidelberg, Universitätsverlag, 2006, p. 255-279.
– NIEFANGER Dirk, « Biographeme im deutschsprachigen Gegenwartsroman (Herta Müller, Monika Maron, Uwe Timm) », in Braun P., Stiegler B. (Hrsg.), *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*, Bielefeld, transcript Verlag, 2012, p. 289-306.
– PIER John, SCHAEFFER Jean-Marie, « Introduction. La métalepse, aujourd'hui », in *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 7-15.
– PLUVINET Charline, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
– RYAN Marie-Laure, « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », in Pier J., Schaeffer J.-M. (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 201-223.
– SCHULZ Genia, « Postscriptum. Zum Erzählband *Der Brief* », in Wittstosck U. (éd.), *Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1994, p. 137-152.
– SIEGERT Bernhard, *Relays. Literature as an Epoch of the Postal System*, translated by Kevin Repp, Stanford, Stanford University Press, 1999.
– TODOROV Tzvetan, « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1978, p. 9-19.
– WOLLE Stefan, *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989*, Bonn, Bundeszentrale für Politische Bildung, 1999.