Quelques traces littéraires de l'unification allemande
»Adam und Evelyn« d'Ingo Schulze,
»Der Turm« d'Uwe Tellkamp,
»Mit der Geschwindigkeit des Sommers« de Julia Schoch¹

Après le déferlement de textes, fictionnels ou non, rendant compte de l'événement et rédigés par des auteurs issus de l'ex-RDA², après »Ein weites Feld«, de Günter Grass (1995), considéré par certains critiques comme une forme d'aboutissement des romans sur la *Wende*³, on aurait pu penser que tout avait été dit en littérature sur ce sujet; mais force est de constater que tel n'est pas le cas; la littérature autour de la réunification (prose, mais aussi poésie et théâtre) et les études sur celle-ci fleurissent plus que jamais (sans parler des films), et il est peut-être même présomptueux de vouloir suivre pas à pas et presque en direct cette production. Pour cette raison, mais aussi parce qu'il nous a paru souhaitable de présenter des textes qui marquaient une évolution dans la relation à l'événement en n'étant plus »simplement« des romans de la séparation de l'Est et de l'arrivée à l'Ouest, encore très proches du témoignage, tels que le seraient, à lire la critique, les romans produits majoritairement par les auteurs de l'ex-RDA à partir de

¹ Ingo SCHULZE, *Adam und Evelyn*, Berlin 2008 (désormais AE); Uwe TELLKAMP, *Der Turm. Geschichte aus einem versunkenen Land*, Francfort/M. 2008 (désormais T); On lira aussi avec profit: Uwe TELLKAMP, *Reise zur blauen Stadt*, Francfort/M., Leipzig 2009; Julia SCHOCH, *Mit der Geschwindigkeit des Sommers*, Munich, Zurich 2009 (désormais GS). Les citations de ces romans seront suivies de la mention abrégée du titre suivi d'une virgule et immédiatement du numéro de page, le tout entre parenthèses. Pour respecter les limites imparties, nous ne donnons pas les citations dans la langue originale, mais uniquement en traduction. Toutes les traductions sont de nous.

² Volker Wehdeking parle à propos du décalage quantitatif entre la production littéraire de l'Est et celle de l'Ouest sur ce thème de »spirale de la discontinuité«. Volker WEHDEKING, *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990–2000)*, Berlin 2000 (Philologische Studien und Quellen, 165), p. 8. Pour un tableau assez exhaustif de cette littérature cf. Frank Thomas GRUB, »Wende« und »Einheit« im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Ein Handbuch, Berlin, New York 2003. Pour un bilan comparatif de la littérature mémorielle à l'Est et à l'Ouest après 1989, on lira aussi avec profit: Barbara BESSLICH, Katharina GRÄTZ, Olaf HILDEBRAND (dir.), *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*, Berlin 2006 (Philologische Studien und Quellen, 198).

³ C'est le cas notamment de Dirk SCHRÖTER, dont l'ouvrage se termine par un long chapitre consacré au roman de Günter GRASS, »Ein weites Feld«, dont il affirme qu'il s'agit du premier roman qui porte vraiment sur la réunification. Dirk SCHRÖTER, *Deutschland einig Vaterland. Wende und Wiedervereinigung im Spiegel der zeitgenössischen deutschen Literatur*, Leipzig, Berlin 2003. Pour un point (plus contrasté que cela) sur l'interprétation du roman de Günter Grass, nous nous permettons de faire référence à l'ouvrage que nous avons dirigé: Françoise LARTILLOT (dir.), *Günter Grass »Ein weites Feld«. Aspects politiques, historiques et littéraires*, Nancy 2001.

1989, nous nous concentrerons sur les trois romans cités dans le titre. On ne lira pas ces textes comme étant des romans du tournant ou de l'unification, bien qu'ils soient le produit d'auteurs qu'on appelle dans la presse des auteurs de la génération de la *Wende* et bien qu'on puisse, au prix de certaines distorsions, retrouver certains des critères typiques énoncés par Frank Thomas Grub. Ainsi, bien qu'ils présentent »un lien thématique et matériel au tournant«, ils n'en font pas leur sujet principal⁴. En revanche, il paraît utile de les aborder relativement à la question de la trace. En effet, d'une part, cela permet de rendre compte du positionnement générationnel des auteurs en question. Ils avaient environ 20 ans au moment des événements et, en outre, vingt années, c'est-à-dire le temps d'une génération, se sont écoulées depuis (Ingo Schulze est né en 1960, Uwe Tellkamp en 1968 et Julia Schoch en 1974). Les souvenirs ont pu se constituer en socle d'une mémoire dite »collective« (suivant les définitions de Maurice Halbwachs et Aleida Assmann) dont les romans saisiraient précisément la trace⁵. D'autre part, considérés dans leur individualité, et si l'on suit sur ce point les réflexions de Paul Ricœur sur les liens entre temps et récit, ces textes présenteront forcément des moments d'une tension entre différents modes d'appréhension de l'événement, qui se subsument dans la représentation de la trace événementielle hésitant entre effet et signe et donnant pour cette raison à percevoir de manière nouvelle et poétiquement individualisée la relation au temps⁶.

La thèse que nous voudrions défendre ici est donc que ces textes figurent une trace de l'événement plutôt qu'ils ne la figent et qu'ils s'insèrent ainsi dans la littérature romanesque européenne sans renier non plus la scène littéraire allemande. De cette manière paradoxale, ils traduisent un certain sentiment face au »tournant« que nous nous attacherons à saisir en deux temps: un temps relatif à l'événementiel comme grille éventuelle de lecture et un temps centré sur la question de la trace comme lieu constitutif de l'identité littéraire de ces textes.

L'ÉVÉNEMENTIEL COMME GRILLE DE LECTURE

Si l'on part de l'événementiel comme grille de lecture de ces textes, on observera en effet que les événements sont présents, qu'ils forment la charpente chronologique de l'histoire racontée, ils semblent en outre livrer les clefs du sociogramme, voire du tableau analytique présenté par les textes; enfin, en lien à leur évocation, les textes font

⁴ GRUB, »Wende« und »Einheit« (voir n. 2), p. 71.

⁵ Dans l'ouvrage dirigé par Silke Arnold-de Simine, l'on retrouve les principales définitions, en particulier celles d'Aleida Assmann établissant la distinction entre la mémoire culturelle se nourrissant de sources empruntées à différents collectifs, qui est construite, et la mémoire sociale constituée à partir des souvenirs d'une génération. Silke, ARNOLD-DE SIMINE (dir.), *Memory Traces. 1989 and the Question of German Cultural Identity*, Oxford, Berne 2005 (*Cultural History and Literary Imagination*, 5).

⁶ Paul RICŒUR, *Temps et récit. t. I: L'intrigue et le récit historique*, Paris 1983; ID., *Temps et récit. t. II: La configuration dans le récit de fiction*, Paris 1984; ID., *Temps et récit. t. III: Le temps raconté*, Paris 1985.

intervenir des lieux de mémoire identifiables. Mais cette grille est mise en jeu par les effets de narration différée.

L'ÉVÉNEMENTIEL COMME GRILLE CALENDRAIRE ET LIEU STÉRÉOTYPÉ

Les trois textes ont pour cadre temporel les événements de 1989. L'intrigue principale d'«Adam und Evelyn» se déroule entre le 19 août 1989 et la fin novembre de cette même année. Durant cette intrigue, le couple nommé passe de RDA en RFA par la Hongrie. L'intrigue de «Der Turm», centrée sur l'évolution du jeune Christian Hoffmann, commence durant l'hiver 1982 (suivant la critique même du 10 novembre 1982, qui est la date de la mort de Leonid Brejnev) et se termine le 9 novembre 1989, l'ensemble a lieu en RDA. L'intrigue de «Die Geschwindigkeit des Sommers» se déroule durant l'été 1989 et prend fin après la chute du Mur. L'intrigue (une histoire d'amour qui se termine par un suicide et dont la trame est revue a posteriori par la sœur de la défunte, qui vit pour sa part à New York) se déroule en RDA.

Les trois textes font intervenir des éléments de la perception type des individus et des mécanismes composant la société de la RDA. Sans reprendre le descriptif du psychiatre Hans-Joachim Maaz, qui parle de «bouchon affectif» caractérisant selon lui dans un premier temps le comportement de l'ex-habitant de RDA, une perception qu'il a lui-même ensuite corrigée en utilisant d'autres notions telles que celle du «syndrome de la perte», on découvre dans nos textes certaines constantes caractérisant la vie en RDA, voire dans les pays soumis à des dictatures de manière plus générale⁷.

Les romans mettent en scène la tension entre pouvoir et autorité, pour le dire dans les termes d'Alexander Kluge interviewant Uwe Tellkamp⁸ et suivant lesquels la vie en RDA était marquée par l'omniprésence d'une administration qui n'avait pas l'autorité réelle, mais produisait justement a contrario les efforts que l'on sait pour donner à penser qu'elle l'avait; cela se traduisait par l'omniprésence des formulaires, qui scandent en effet les trois textes romanesques: demande d'autorisation pour partir en vacances en Hongrie d'Adam et Evelyn; demandes d'autorisation pour déposer au clou un violon et son archet; formulaires destinés à ravitailler l'hôpital où travaille le père de Christian Hoffmann en médicaments et appareils divers; lourdeur du système éducatif, sans parler du système militaire. La question du pouvoir se matérialise en outre en particulier dans la soldatesque (la fameuse Armée du peuple est-allemande – Natio-

⁷ Nous faisons allusion à son premier ouvrage: Hans-Joachim MAAZ, *Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR*, Berlin 1990. Il a lui-même corrigé le tir ensuite dans un ouvrage suivant: ID., *Das gestürzte Volk oder die unglückliche Einheit*, Berlin 1991. Cf. également la critique formulée par Brigitte Burmeister suivant laquelle dans ce genre de représentation c'est toute la société de la RDA qui est «pour ainsi dire psychiatisée [...], comme si elle n'était composée que d'individus fréquentant tous une institution où ils sont enfermés». Margarete MITSCHERLICH, Brigitte BURMEISTER, *Wir haben ein Berührungstabu*, Hambourg 1991, p. 49, cité d'après GRUB, «Wende» und «Einheit» (voir n. 2), p. 247–248.

⁸ Il s'agit d'une interview intitulée: *Turm in der Schlacht: Uwe Tellkamp, Ein Biotop von Menschen verteidigt sich blind*. Uwe TELLKAMP im Gespräch mit Alexander KLUGE, Düsseldorf 2009. 25mn. (d'après RTL, émission du 24/2/2009).

nale Volksarmee, souvent abrégée NVA), qui est comme la partie émergée de l'iceberg. Cette armée est représentée dans chacun des romans de manière plus ou moins insistante: de l'évocation brève du service militaire d'Adam, auquel (ironie de l'histoire?) le fonctionnaire de l'Ouest accorde de l'importance, à celle qui s'étale sur cinq cents pages du service de Christian Hoffmann, qui passe quatre années de sa vie sous la férule des adjudants et dans les geôles de l'armée, en passant par la présence du soldat montré presque comme une relique du temps passé dans la ville de béton elle-même d'aspect martial de »Mit der Geschwindigkeit des Sommers«. Le fonctionnement pyramidal et éclaté en même temps de cette société artificielle est très bien illustré par le motif de la tour, dont Tellkamp souligne la polysémie dans l'échange avec Kluge⁹.

On retrouve ce mécanisme au niveau d'une lecture non pas »psychogrammatique« mais analytique de la société représentée. On lit donc dans chacun des romans, mais de manière différente, l'alliage de la peur, de la soif de pouvoir et d'une forme de libido désespérément débridée (comme le montre aussi très bien Herta Müller pour ce qui concerne la Roumanie de Ceausescu, mais à une autre échelle), le liant étant le mensonge et la fausseté, ce qui fait dire à Uwe Tellkamp dans son entretien avec Alexander Kluge que ceux que l'on chassait prenaient bien souvent les traits des chasseurs. C'est Adam qui trompe Evelyn avec ses clientes, c'est le père de Christian Hoffmann qui entretient la fille qu'il a eue d'une autre liaison, mais ne l'avoue pas à sa femme, c'est la petite copine de Christian Hoffmann qui le séduit pour mieux le tromper, c'est la femme qui vit une dernière étreinte débridée avec le soldat alors qu'elle sait qu'elle va le quitter, mais ne le lui a pas annoncé, et qui se figure presque avec délectation la manière erronée avec laquelle il interprète ses gestes.

Par ailleurs, sous la plume de ces auteurs, il semble que l'on trouve aussi la description de »lieux de mémoire«, lieux spécifiques de la RDA, faisant le lien comme malgré eux entre l'histoire nationale et la vie quotidienne. C'est l'atelier du tailleur chez Ingo Schulze, une figure de la vie de tous les jours en RDA; les personnages du milieu littéraire et intellectuel bourgeois de Dresde, véritable microcosme typique, chez Uwe Tellkamp, personnages que la critique journalistique¹⁰ a pu identifier en partie: le vieux de la colline (*der Alte vom Berg*) serait Franz Fühmann; Arbogast, Manfred von Ardenne, un chercheur polyvalent de renom international également très impliqué dans la vie politique; Groth aurait la même façon de parler que Stefan Heym; Paul Schade serait à rapprocher du poète prolétaire Kuba; Mellies de Hermann Kant; Viktor Hart de Marcel Reich-Ranicki; le vieux Londonien de Jürgen Kuczynski; Eschloraque de Peter Hacks. Le prince du parti (*Parteifürst Barsano*) serait peut-être le double de Hans Modrow, pourtant là, au plus tard, les rapprochements atteignent leurs limites. Il y a aussi, bien entendu, des lieux de Dresde que l'on repère. Certaines boutiques, telles que celle du vieux bouquiniste du chapitre 11 existent vraiment¹¹, sans parler du quar-

⁹ Dans cet échange (voir n. 8), Uwe Tellkamp indique qu'il y a plusieurs sens possibles au motif de la tour, outre la tour d'ivoire où se retranchent certains écrivains, il y a aussi le quartier de la Tour dans le roman, la tour de Babel (qui renvoie à l'usage pervers du langage et au projet babylonien de la RDA), et enfin la tour que peut représenter l'individu.

¹⁰ Die Zeit, 17/10/2008.

¹¹ Berliner Zeitung, 15/3/2009.

tier des villas du Cerf blanc (Weisser-Hirsch-Viertel), qui a servi de modèle au quartier de la Tour. La ville de béton chez Schoch, certes, ne porte pas de nom, mais, suivant Katrin Hillgruber, «il doit pourtant s'agir de la ville fantomatique de garnison en préfabriqué d'Eggesin, qui était en RDA le symbole de l'Armée du peuple est-allemande tant détestée. Environ neuf cents logements en béton pour les familles des soldats de métier ont surgi de ce sol ingrat; depuis, cette contrée jouxtant la lagune, cette fausse mer, ne cesse de se dépeupler»¹².

Pourtant, les auteurs ne souhaitent pas voir leurs textes confinés à ces effets. Autant Tellkamp que Schoch soulignent que la question n'est pas celle de la reconstruction d'un univers passé et existant. Schoch affirme ceci: »Ce que je cherche, c'est toujours l'individu placé devant un décor historique«¹³. Tellkamp, quand on lui pose la question biographique, répond très finement en disant qu'évidemment il a ressenti toutes les sensations et a perçu toutes les perceptions que transmet le roman, mais sans qu'il y ait identification stricte. Dans une entrevue publiée en janvier 2010, il souligne l'écart qui oppose »la date que posent les médias« et l'importance dans la réflexion sur soi et sur son époque d'une profondeur donnée par la compréhension de sa situation mais aussi par une distance que favorise la fiction et l'invention de personnages¹⁴. Schulze indique dans une interview qu'il est toujours désagréable de voir son texte réduit à un sujet ou à un matériau, demandant même si, quand on lisait Proust, on le faisait par intérêt pour les problèmes d'insomnie des jeunes garçons issus de la haute bourgeoisie. Il insiste sur le fait que ce qui l'intéresse au fond, ce sont la déchéance de l'Ouest, dans laquelle nous nous trouvons *tous* ainsi que la question du mythe, dont il dit de manière très significative dans un essai: »Quiconque falsifie le symbole pour en faire une équivalence stricte détruit le mythe et le remplace par la folie«¹⁵, le mythe étant à comprendre comme le noyau narratif où s'exprime une série de paradoxes ou de différends qu'il est malsain de forclorre.

LA VACUITÉ DU POLITIQUE ET L'OBLIQUE DU MYTHE

Certes, pour des raisons de commodité dans la présentation, il a été question plus haut de l'armature chronologique de l'histoire dans chacun des romans; toutefois, à y regarder de plus près, l'on constate que le temps calendaire n'est pas au cœur du récit.

¹² Frankfurter Rundschau, 26/3/2009.

¹³ Julia SCHOCH citée par Elmar KREKELER dans son commentaire intitulé: Verlierer in der Blau-beerstadt. Julia Schochs großartiger Roman »Mit der Geschwindigkeit des Sommers«, dans: Die Welt, 7/3/2009.

¹⁴ »Ich wusste nicht, wer ich war, bevor ich schrieb«, Uwe Tellkamp über fallende Dominosteine, den spaßsüchtigen Westen und tadelnde Romanfiguren. Interview mit Sonja HARTWIG und Kilian TROTIER anlässlich der Verleihung des Literaturpreises der Konrad-Adenauer-Stiftung an Uwe Tellkamp, dans: Deutschland Archiv 43 (2010) 1, p. 123–126, ici surtout p. 123, 125.

¹⁵ Ingo SCHULZE, Nachtgedanken. Essai diffusé le 3/5/2006 sur le canal de MDR Figaro. Concernant le mythe, Ingo Schulze s'en réfère à Franz Fühmann. Nous ne pouvons malheureusement pas suivre ici cette direction. Cf. notamment Franz FÜHMANN, Das mythische Element in der Literatur, dans: ID., Essays. Gespräche. Aufsätze 1964–1981, Rostock 1993, p. 82–140.

Chez Ingo Schulze, l'événement est à la fois au centre du roman et à sa périphérie. Il est au centre du roman si on lit l'histoire d'Adam et Evelyn comme une sorte de parabole de la chute du Mur, mais il se pourrait tout aussi bien que ce soit l'inverse. La chute du Mur serait le symbole de la séparation puis de la retrouvaille, la séparation puis la retrouvaille serait le symbole de la chute. Y a-t-il un niveau de sens qui l'emporte? Le narrateur ne nous aide pas, au contraire, il sème le doute. D'autres éléments de structuration interviennent. La chute du Mur comme événement intéresse surtout les personnages secondaires (Michael, Marek), les personnages principaux semblent à la fois aimantés par cette question et indifférents à tout cela. Deux exemples: Michael, un cousin de l'Ouest, venu rendre visite à Evelyn, dont il est amoureux, et qui est parti avec elle en Hongrie, essaie de faire comprendre la joie qu'il a ressentie au moment où il a appris qu'une sortie était possible. Alors qu'il est au volant, il s'exclame:

J'ai cru vivre un conte. Je ne peux absolument pas décrire à quel point je me sens *happy*. Quand le gars m'a dit que je n'avais pas besoin de m'en faire, que dans quelques jours tout cela serait fini; je suis si heureux de ne pas être obligé de te laisser seule... – Je t'en prie, dit Evelyn, regarde plutôt où tu vas (AE, 187).

Quelques pages plus loin, c'est au tour de Marek, un ami du couple, de faire savoir sa joie, il vient d'apprendre que le Mur est tombé: »Vous n'avez pas vu ça dans le journal? Tout le monde en parle, ils ne font plus que cela, en parler. – Mais, de quoi donc? demanda Katja. Dis-le nous à la fin! – Tu n'as pas vu Adam? demanda Evelyn« (AE, 288). Du point de vue du récit, le texte en réalité présente deux strates. Il y a une strate dialoguée, très vive (le roman est presque uniquement constitué de dialogues, et Ingo Schulze dans une interview indique qu'il s'est inspiré des textes d'Hemingway¹⁶), qui donne l'impression que l'on suit les personnages pas à pas et les événements jour après jour comme si on était collé à l'immédiateté. Il y a une strate cosmique, adossée à la question de l'image qui encadre le roman [chapitre 1 et chapitre 55] et articulée autour d'une lecture que donne Adam du récit de la chute dans la Bible (au chapitre 42).

Ainsi, le roman, du point de vue du récit, s'inscrit dans une tension entre l'immédiateté et le cosmique, que ne relie aucun niveau intermédiaire si ce ne sont les phrases rituelles de la presse reprises par les individus. Cette tension est redoublée au plan de la technique romanesque par une relation particulière de l'analepse (récit rétrospectif) et de la prolepse (récit par anticipation). La chute du Mur n'est pas vraiment conçue par anticipation, mais les leçons que l'on peut en tirer ont manifestement déjà été déduites par le narrateur, parce que pour lui l'événement *est* passé, d'une part,

¹⁶ Il existe une étude sur cette question, mais relativement à »Simple Storys«, où l'auteur montre en effet que Schulze a imité non seulement le style d'Hemingway mais même par instant ses intrigues, pourtant il n'en déduit rien d'autre que la présence d'une certaine »adéquation« des deux univers (*Angemessenheit*). Friedhelm MARX, Die »richtige Frequenz«: Ernest Hemingway und Raymond Carver in Ingo Schulzes Roman »Simple Storys«, dans: Zeitschrift für deutsche Philologie 124/4 (2005), p. 595–608.

d'autre part, il le lit depuis le point de vue du mythe (de la chute), ce qui lui donne cette souveraineté (paradoxale) et nous dérouté en permanence.

Chez Uwe Tellkamp, tout d'abord, le temps événementiel est distribué relativement à une intensité ressentie mais paradoxale, les dates clefs de l'histoire ne revêtent une importance qu'en cela qu'elles coïncident avec des dates individuelles. Les cinq cents premières pages du roman – c'est-à-dire l'ouverture et les deux premiers chapitres – sont consacrées aux deux premières années (1982–1983), qui vont jusqu'à l'interlude de l'année 1984, les trois cents pages suivantes aux années 1984–1986. Ici, le rythme s'accélère relativement. Puis cent pages correspondent aux années 1987, 1988, 1989, où l'on observe que le temps se comprime. Pourtant, l'étalement du temps ou au contraire sa compression n'a rien à voir avec une accélération explicite de l'histoire événementielle. En effet, de 1982 à 1984, le narrateur nous fait part de la vie de la famille Hoffmann et nous fait découvrir l'univers de la Tour qui reste relativement bourgeois, non sans jeter des coups de projecteur sur ses corollaires, l'univers du château d'Arbogast et celui de la Rome de l'Est, c'est-à-dire l'univers des bonzes du parti. De 1984 à 1986, nous sommes dans l'intrigue familiale qui affecte le père et par voie de conséquence la vie de la famille; de 1987 à 1989, nous suivons pas à pas Christian Hoffmann dans l'univers militaire, où aucun événement extérieur ne vient interrompre le long enchaînement, monocorde, d'humiliations, de tortures, de faux pas presque inévitables, en un mot: de perversions. Dans cet univers où Christian a entièrement perdu son identité pour ne plus être nommé que par le sobriquet de Nemo (personne), le temps ne passe plus du tout. Les dates que mentionne le texte sont des dates qui intéressent les personnages pour des raisons privées, sauf pour la mort d'Andropov, mais où l'on observe justement que les habitants intellectuels de la Tour, qui devraient pourtant être éclairés, ne comprennent pas qu'un tournant se dessine. »Andropov est mort. »Et maintenant?«, demandaient les habitants de la Tour, tout en faisant la queue chez le boulanger, chez le boucher ou devant l'épicerie Konsum. »Ce sera au tour du prochain héros juvénile!«, disaient-ils sous cape tout en haussant les épaules en tremblant« (T, 499). Le 25 avril 1983, Christian apprend qu'il devra faire trois années de service militaire. Le 9 novembre 1984, il écrit une lettre à ses parents pour signaler qu'il vient de commencer son service (T, 534); Le 6 juin 1986, il passe en jugement devant une cour martiale après avoir réagi violemment à la mort provoquée d'un de ses compagnons d'arme et il est condamné à un an de travaux forcés. Le 29 décembre 1988 (T, 892), il est toujours en prison. Ce jour-là, on assiste à la télévision à la retransmission en direct du 70^e anniversaire de la fondation du KPD organisée par le comité central du SED. Le 3 octobre 1989, les masses veulent passer la frontière. Le 5 octobre 1989, on arme les soldats (dont Christian) pour qu'ils donnent l'assaut aux manifestants à Dresde. Puis finalement on leur retire leurs armes. Christian, qui ne supporte plus la pression de l'armée, est pris d'une crise de démence, mais il fait l'objet d'une clémence exceptionnelle et est libéré de ses obligations de service de manière anticipée. Le 9 novembre le Mur tombe, mais on n'apprend rien de plus sur cela. Ici aussi, on pourrait considérer que la vie des Hoffmann est une sorte de vie »exemplaire«, à partir de laquelle se constitue ou, se reconstitue l'histoire de la RDA, mais qui formerait aussi le noyau d'une existence nouvelle après, sans qu'il soit certain

que cela soit véritablement le cas. On pourrait plutôt affirmer que du fait des bornes temporelles, qui sont clairement posées, du moins pour le *terminus ad quem*, on a l'impression d'être enfermé dans cette partie de l'histoire de la RDA, ce qui correspond d'ailleurs au genre du conte qui est sollicité par le sous-titre, un conte inversé. On est dans un pays soumis à un sortilège maléfique. Uwe Tellkamp souligne l'analogie entre la structure musicale de son texte et certains textes d'E. T. A. Hoffmann; on pense plus précisément au «Vase d'or», dont la topographie est également liée à la ville de Dresde, un texte où règne une inversion, dont il semble qu'on ne puisse sortir.

En même temps, le récit ne cesse de remettre ces frontières en cause. Tout d'abord il se termine par trois petits points. Ensuite, il serait difficile de parler d'une seule intrigue, car parallèlement à la vie de Christian Hoffmann se déroule, parfois même dans une relative indifférence et autonomie, presque curieuse sinon cruelle, l'existence d'autres personnages tout aussi importants, dont le fameux Meno Rohde, oncle de Christian, éditeur fêru de zoologie, qu'il a étudiée dans sa jeunesse, relativement soumis aux exigences du parti tout en préservant par devers lui un espace de pseudo-liberté intérieure incarnée aussi par les descriptions de son cabinet de travail et par ses écrits qui non seulement entrelardent le roman, mais même en constituent l'ouverture et presque la clôture. Tous les écrits de Meno Rohde sont en italique, ils sont facilement repérables typographiquement et stylistiquement et suscitent d'autant plus facilement une disjonction temporelle. Par ailleurs, tous les personnages ayant leur biographie, le texte est relié par chacun de leurs fils à des époques antérieures. C'est en particulier également le cas pour Meno Rohde, qui a connu les années 1920, la montée du nazisme, l'extermination des Juifs¹⁷..., mais aussi pour le vieux de la colline, qui a cru aux idéaux socialistes et dont Meno Rohde justement dit: «Vous m'avez beaucoup apporté – et ne le savez pas, jamais je n'ai osé vous le dire, car je ne peux faire comme si je vous comprenais. Trop grand est l'écart, supposé-je, qui sépare nos perceptions existentielles que je répugne à nommer nos expériences, tant je suis dans le doute quant à savoir si quelque chose jamais peut se répéter» (T, 138–139). La relativité de toute chose est posée par Meno, ou presque.

Ainsi entre ce retrait proche de l'indifférence et l'implication presque maléfique de Christian Hoffmann dans le flux des événements, pour n'évoquer que cette faille-là, s'ouvre toutefois une brèche perceptive qui diffracte le temps qui passe et la compréhension de celui-ci. Cette diffraction est incarnée en fait par la ville de Dresde elle-même. On entre donc dans un monde du brouillage temporel sous couvert de linéarité chronologique; il s'agit d'une méditation sur le temps politique, historique et existentiel: dans sa dimension politique inversée, le temps est figé ou est en passe de l'être, et l'épreuve que cette sensation inflige aux individus est perceptible à travers l'étirement du texte; dans sa dimension historique, le texte tisse différents fils reliant les époques de l'histoire allemande entre elles, dans une continuité pourtant distendue. À cela

¹⁷ Ce qui illustre peut-être le fait que la société de RDA soit le prolongement de l'Allemagne des années 1920–1930, mais dans tout ce que ce prolongement a de spécifique. *Turm in der Schlacht*: Uwe Tellkamp, *Ein Biotop von Menschen verteidigt sich blind*. Uwe TELLKAMP im Gespräch mit Alexander KLUGE (voir n. 8).

s'ajoute une conception presque organique du temps, qu'incarne, comme on le verra plus loin, la ville de Dresde, dans une forme d'extériorité superbe.

Chez Julia Schoch, les choses sont encore plus nettes; en effet, d'une part, l'histoire est en fait terminée avant d'être commencée puisqu'on apprend dès le début que le personnage principal, la sœur de la narratrice, s'est suicidé à peu près au moment de la chute du Mur, après avoir connu une ultime étreinte avec son amant soldat (elle était mariée, par ailleurs, et mère d'un enfant). La narratrice, sœur de la défunte, essaie de comprendre ce suicide, ou plutôt elle tisse autour de ce suicide, depuis le lieu où elle se trouve, New York, un tissu hypothétique à partir de lettres, de photos, d'extraits de conversations qui lui reviennent. Elle le fait de manière assez méthodique et quasi linéaire au plan de la chronologie, si bien que le roman tout en étant marqué par l'analepse se construit en même temps quasiment en prolepse toutefois constamment sur le mode hypothétique. Ainsi, différentes dates sont citées à différents moments. »À la fin de l'été 1989, alors que des milliers de personnes s'étaient mises en route pour Prague et Budapest, pour aller arracher dans les jardins des ambassades de l'État ouest-allemand leur visa de sortie, ma soeur avait quitté la maison, pour emménager dans un appartement à elle à l'autre bout de la cité« (GS, 48). Puis, un peu plus loin, elle décrit en ces termes l'Est de l'Allemagne après la chute du Mur:

La nouvelle configuration: son mari redevint propriétaire du magasin d'optique qui appartenait à la famille et se trouvait dans le chef-lieu du district. Les gens se mirent à se congratuler mutuellement quand ils avaient trouvé un travail. On tenait ferme ce que l'on trouvait. Les visages redevinrent à nouveau plus évanescents, les gestes trahissaient la méfiance. Il n'y avait plus personne pour parler de blocs ou de guerres chaudes ou froides, de cause à défendre ou à désavouer. Dans un tel instant, il est possible de connaître clairement toute chose. Les êtres humains traversent telles les particules d'une masse informe et toujours de la même manière les événements qui font l'histoire, ils sont entraînés avec les autres, parviennent parfois à faire un bout de chemin seuls, pour être à nouveau emportés dans une autre direction. Leur existence: une perpétuelle errance à travers un espace obscur, où ils apprennent pourtant, tous, à s'orienter de manière à ne pas s'effondrer immédiatement (GS, 53).

Conformément à cette vision de l'histoire, très déterministe et aléatoire en même temps, les dates émaillent ce texte prospectif et hypothétique sans l'ancrer véritablement. Le roman se termine sur »une perspective d'avenir« qui est la véritable cible et orientation de tout le texte, celle d'un temps »qui n'a pas commencé depuis très longtemps et où il ne s'est encore rien passé du tout. Absolument rien« (GS, fin). Là aussi, on observe le ballet de l'analepse et de la prolepse guidé en outre par une perspective nihiliste qui est un point de fuite oblique du texte.

Dans les trois cas, nous avons donc un jeu temporel raffiné, donnant à voir le jeu de la conscience face au temps qui passe, et qui nous invite à sortir d'une lecture stéréotypée des textes. Les scènes dialoguées chez Schulze, les changements de perspectives chez Tellkamp, la reconstruction hypothétique du récit chez Schoch constituent le texte comme un lieu où le temps événementiel est une enveloppe presque aléatoire et facultative d'une existence incapable d'en lire véritablement la portée. Peut-être pourrait-on même y voir comme l'envers d'une vacuité du politique. Ce qui n'est pas vécu comme étant l'effet d'une décision n'est pas non plus traductible en termes de trajec-

toire pour les personnages. Le narrateur, ou la narratrice, situé en un point de fuite, parfois aussi en un point de rupture (temps du mythe paradoxal, temps de la ville retrouvée, temps du hors-temps), ouvre une autre saillie dans l'entrelacs de l'événement et du ressenti immédiat.

EFFETS DE LA MÉMOIRE – EFFETS DE LA PERCEPTION

Dans cette laie se manifestent les effets de la trace. Tout d'abord, la trace oscillant entre signe et effet porte un diagnostic sur la question de la raison et permet de mener une confrontation à l'effet de la raison dans l'histoire. Ensuite, elle ouvre les portes de la perception au-delà du socius, elle permet d'enquêter sur la saisie de la trace incluse dans l'image que l'homme se fait de lui-même.

SCHULZE

LES JEUX DE LA RAISON SONT DES JEUX DE DÉRAISON ET VICE VERSA

Chez Ingo Schulze, le jeu qui est mené est celui d'une forme d'inversion perpétuelle. Les jeux de miroir renvoient dos à dos RDA et RFA, mais ils sont tout de même plutôt destinés à remettre en cause le fonctionnement capitaliste d'une société, où l'on se trouve de facto, c'est ce que Schulze affirme dans un recueil de textes théoriques: »Mon problème n'était pas et n'est pas d'avoir quitté l'Est mais plutôt la disparition de l'Ouest, d'un Ouest à visage humain«¹⁸.

La double présence de la tablette, par exemple, est un élément de cette relecture prospective de la trace événementielle. D'un côté, l'on a l'atelier du tailleur avec son ordre à lui; c'est l'un des rares moments descriptifs dans le roman de Schulze où l'on sent néanmoins une autre qualité de temps installée, le temps du bonheur domestique:

Quelques heures plus tard, ce 19 août 1989, un dimanche soir, Adam était agenouillé, une demi-douzaine d'épingles à tête dans la bouche, le mètre mesureur autour du coup, aux pieds d'une femme, de 45 ans environ. Elle avait défait son chemisier et s'éventait avec la revue »Magazin«. La chaleur se nichait dans les recoins du grenier aménagé bien que le chien-assis et l'œil-de-bœuf fussent ouverts. La machine à coudre était déjà recouverte, la table sur laquelle il faisait ses coupes débarrassée, les ciseaux étaient à leur place, rangés par ordre de taille, à côté les rouleaux de fil et les rubans, triangles, règles, patrons, la craie du tailleur, la boîte à cigares avec les lames de rasoir et la cassette aux boutons à laquelle était adossée une photo. Même la tablette, avec ses deux verres de thé à demi pleins et sa boîte à sucre, était alignée parallèlement au rebord de la table. Sous la table s'entassaient des ballots d'étoffes. Des baffles du tourne-disque sortait une musique entrecoupée de grésillements (AE, 18).

De l'autre se présente la tablette de l'Ouest dans une sobriété presque glaçante:

¹⁸ Ingo SCHULZE, *Was wollen wir? Essays, Reden, Skizzen*, Berlin 2009, p. 238.

Quand les deux femmes [Evelyn et Gabriela] en eurent terminé avec les pommes et que la théière avec la vaisselle en verre fut sur la tablette, Gabriela retira son tablier et proposa une cigarette à Evelyn. Elles prirent place autour de la table pour fumer (AE, 313)¹⁹.

En principe, il s'agit du même objet et du même mot, mais à l'atmosphère chaude et enveloppante, ordonnée et pourtant érotique suggérée dans la scène initiale se substituent la possession matérielle et la fonctionnalité: peu importe les objets, puisqu'on peut tous *les avoir*. Peu de temps avant, Evelyn indique qu'elle rêve d'«avoir» un service entier, peut-être de porcelaine de Chine ou d'ailleurs.

Ces jeux de miroir se retrouvent dans le langage renvoyant dos à dos les deux parties de l'Allemagne. Ainsi, tout d'abord, les directions que prennent les personnages au volant semblent toujours en même temps se rapporter à l'histoire, mais de manière carnavalesque. Le tournant est lui-même comme réifié, effet d'un signe ou d'un jeu de mot... De l'autre côté, les personnages sont pris dans un rapport au langage beaucoup plus contraignant, soit politiquement, soit économiquement. Quand Evelyn annonce à son amie (elles sont à l'Ouest), d'abord avec quelque hésitation et mystère, qu'elle est enceinte, celle-ci, suivant un réflexe de l'Est qu'elle s'est appropriée, croit qu'elle veut lui parler à mot couvert de la Stasi, ce qui révèle évidemment à quel point tout le rapport au langage était biaisé en RDA (AE, 276). Mais, quand les «évadés» de l'Est dégustent un petit gâteau au bord du lac de Zurich, ils semblent obéir au mot d'ordre publicitaire «Sofort zu geniessen» («Pour un plaisir immédiat»), qui n'est pas moins biaisé que le précédent.

À l'opposé de cette interrogation quant à la réification du langage, les détours des conversations font apparaître une forme d'incohérence associée à une certaine vitalité. En quête apparente de logique, les dialogues se concluent souvent de manière abrupte et inattendue. Ainsi Adam et Evelyn ne parviennent-ils presque jamais à un accord, comme si, malgré eux, le dialogue déraillait. L'échec de la raison instrumentale est fort bien démontré. La quête d'une logique définitive n'a aucune chance d'aboutir. En revanche, les chausse-trapes du raisonnement et autres codicilles ouvrent de nombreuses portes. Cela est ressaisi au prisme d'une lecture de la Bible et du passage sur la chute, que pratique Adam, où ce dernier constate d'ailleurs irrité que la Bible n'est pas tout à fait ce que l'on croit et qu'elle n'apporte pas de réponse toute faite. La quête d'une raison dernière («letzte Gründe» est le titre du chapitre antépénultième) apparaît comme parodique, mais peut-être aussi comme le fruit d'une logique existentielle qui prend conscience d'elle-même. Le narrateur dira alors: «Evelyn ne connaissait personne qui lui ressemblât, personne qui essayât de s'habituer à la mort» (AE, 289).

À ce moment, le texte quitte le niveau carnavalesque de l'inversion²⁰ pour aborder celui de sa propre ironisation dont la finalité est critique (il s'agit de prendre ses dis-

¹⁹ Ce type de construction est déjà également absolument flagrant dans l'un des premiers textes de fiction du même auteur: Ingo SCHULZE, *Eine Nacht bei Boris*, Berlin 2007, Munich ²2009. Il existe d'ailleurs d'innombrables liens structurels entre ce texte bref et le roman «Adam und Evelyn», dont nous ne pouvons faire état dans l'espace imparti.

tances, au plan esthétique redoublant le politique, relativement au scylla d'un réalisme simple et orthodoxe sans non plus tomber dans le charybde de la jonglerie maximale avec les simulacres) mais aussi cosmique, ouverture d'une méditation sur le lieu de l'humain en lien avec la représentation d'une forme de raison indirecte.

EN QUÊTE D'IMAGE

Cela est confirmé par l'usage que fait Schulze dans ce roman du motif de l'image ou de la photographie. Tout part en fait de l'atelier de photographe d'Adam, de la chambre noire (ainsi est intitulé le premier chapitre), comme d'un lieu où Adam peut recréer son lien à Éros et aux premières femmes telles que cette Lili qui n'est autre qu'un double de la première femme, Lilith, la femme à l'éros tout puissant qui occupait le devant de la scène mythique avant que n'arrive Ève, qui n'est qu'un double coupable d'Adam. À l'époque où il créait ses photographies, Adam était en fait en quête d'une trace de l'origine, alors que »l'instant qui séparait le rien du quelque chose ne se laissait pas saisir« (AE, 11), il cherchait le moment où surgit la trace, qui est certes l'effet de quelque chose, mais n'est pas encore le signe, qui est pure effectivité. Par ailleurs, il avait le don de faire voir précisément le réel (les femmes) dans sa densité sensible. »Adam posa son cigare sur le rebord de la fenêtre, le bout du cigare dépassait du rebord. »Tu peux en être certaine, dit-il, il y aura de quoi voir pour tout un chacun, de devant, de derrière et de profil...« (AE, 21) et Lili de s'exclamer quelque temps avant: »J'ai vraiment du mal à croire que ce soit moi là. Avec toi, même moi je deviens photogénique!« (AE, 20).

Or cette quête est entièrement enrayée, placée sous la chape d'un trop plein de confort matériel et d'aspiration au matériel. Du coup, on perd Adam de vue lors du passage de frontière, Adam perd son appareil photo à Zurich (il l'oublie dans le tram), enfin, il brûle lui-même les photos qui avaient surgi du néant. À l'occasion d'une interview, Ingo Schulze fait le lien avec une autre scène, où Adam indique qu'il préférerait brûler le drapeau symbolisant la liberté des rebelles hongrois plutôt que de le remettre à un quelconque représentant de l'ordre socialiste. Du coup, l'on comprend que cet acte pour partie d'automutilation est en même temps un moyen de préserver une forme vraie de perception, étant donné que, comme l'affirme Ingo Schulze, »la résistance commence avec la perception«²¹. Dans notre roman, au moment où l'histoire rejoint le néant, quand Adam brûle les photos qu'il avait faites de ses modèles, qui véhiculaient tant d'Éros, pour la première fois Evelyn est inquiète et ne cherche plus à minimiser les soucis d'Adam. Et, pour la première fois aussi, elle s'intéresse à la question de l'image comme une trace restant de l'art premier d'Adam, une seule photo a été sauvée, la représentant: »La lampe se refléta dans la vitre. En dessous Evelyn se reconnut elle-même et, autour d'elle, toute la pièce qui semblait encore bien plus grande

²⁰ Markus SYMMANK, *Karnevalische Konfigurationen in der deutschen Gegenwartsliteratur. Untersuchungen anhand ausgewählter Texte von Wolfgang Hilbig, Stephan Krawczyk, Katja Lange-Müller, Ingo Schulze, Stefan Schütz, Würzburg 2002.*

²¹ *Widerstand beginnt mit der Wahrnehmung. Der Schriftsteller Ingo SCHULZE im Gespräch mit Dorte Lena EILERS und Thomas FLIERL, dans: Theater der Zeit, »Welten Wende 8909« Arbeitsbuch 18 (2009), p. 27–30.*

qu'elle ne l'était en réalité, presque géante, et au beau milieu, elle vit, petite et colorée, sa propre image» (AE, 314), une perception vraie et réfléchie en même temps, donc à la mesure de l'humain.

TELLKAMP

Chez Uwe Tellkamp, on observe un phénomène similaire encore qu'il soit présenté sous une forme très différente. Les personnages ne savent pas du tout ce qui se passe. Ils observent bien entendu le délitement de tout, mais le narrateur, lui, le sait, et c'est donc bien un récit où les détails bloquent la perception du temps et en même temps la donnent à lire. C'est de cette manière qu'ils s'articulent aussi autour d'une réflexion sur les effets de la raison et de l'image.

LA DÉMULTIPLICATION DE LA RAISON

On assiste à une démultiplication des formes de raison à l'œuvre. Christian, qui se tient entre les mondes tel Anselmus dans »Le vase d'or« d'E. T. A. Hoffmann, qui est l'un des modèles de Tellkamp, est pris entre plusieurs types de rationalité: celle du monde bourgeois des habitants de la Tour, celle du château et celle du monde administratif des fonctionnaires et hauts fonctionnaires du parti représentés de manière métonymique par la »Rome de l'Est«²². Chacun de ces univers éclate à son tour en plusieurs strates.

Ainsi, suivant Meno Rohde, il semble que l'univers des habitants de la Tour soit axé autour d'une sorte de principe unique dont le visage est changeant, mais qui ordonne en effet la métaphorique des textes: »Les habitants de la Tour [...] voulaient-ils un monde aux articulations imperméables? Leur dieu était-il celui de la sphère, des cadrans, des bateaux?« (T, 370). Cette raison »suprême« est d'ordre poétique, mais d'une poésie en même temps surannée dont on retrouve une trace dans la description du magasin de livres anciens, dans lequel on n'entend plus que »*le murmure de ses propres souvenirs*« (T, 137; italique U. T.) et où l'écriture devient redondante (dans ce magasin, par exemple, il y a des étiquettes pour tout, et l'on peut lire que sur l'écriteau portant la mention »on est prié d'essuyer ses pieds soigneusement«, »le mot »soigneusement« était soigneusement souligné« [T, 136]); à cette raison poétique presque fossilisée se substituent d'autres types de raisonnements plus polyvalents, raisonnements bien connus de la double morale bourgeoise en outre assujettie ici à celle de la structure administrative et politique et instrumentalisée par elle, faisant du mensonge le principe essentiel sur lequel reposent les relations humaines, aussi bien dans le domaine de l'hôpital que dans celui du château.

C'est là probablement le lien à l'autre univers auquel est confronté Christian: l'univers de la soldatesque. Là aussi, tout n'est apparemment que *raison*, en particulier raison d'état, au service du bien commun, mais là aussi, en réalité, tout n'est que per-

²² Cf. le croquis d'Uwe Tellkamp figurant sur les pages de couverture du livre et présentant la topographie très complexe de la ville semblant être en même temps un corps dont on verrait l'anatomie.

version, d'une forme plus rude, de celle qui se cache derrière la discipline la plus brutale et la plus superficielle en même temps. Là aussi, le langage est une sorte de paravent, dont la disposition montre toute la perversion du dispositif, ainsi des extraits probablement d'une brochure remise aux soldats, que l'on peut lire au début de certains chapitres à partir du chapitre 39.

Christian se tient également et analogiquement au confluent de plusieurs univers littéraires. Il serait fastidieux d'énumérer tous les noms d'auteurs qui jalonnent le texte du roman et qui réclameraient à eux seuls une étude séparée. Pour ne citer que les modèles les plus prégnants et en même temps les plus divers, on évoquera Goethe, bien entendu, du fait de l'allusion à la Société de la Tour et à la province pédagogique du »Wilhelm Meister«, Kafka du fait de l'allusion au Château²³, mais aussi Thomas Mann, dont on pourrait reconnaître un double dans le personnage de Meno Rohde et auquel, au fond, Christian Hoffmann reproche sa scientificité, de même qu'Uwe Tellkamp reproche à Thomas Mann la sienne²⁴, tout en ayant l'idée d'hériter de son talent (Meno est aussi l'inversion de Nemo); on reconnaît même Jonathan Littell et ses »Bienveillantes« dont il semble que l'on puisse détecter quelques échos dans la description parfois assez détaillée des sévices que l'on fait subir de manière répétée aux soldats²⁵. Ces différentes raisons socio-historiques et poétiques s'affrontent, délivrant la vision kaléidoscopique d'une société privée de sextant et d'orientation et broyant de la sorte les individus, société sur le terreau de laquelle pourtant une écriture épique pourrait renaître.

IMAGES

Cet empilement de diverses strates rationnelles d'ordre différent est comme encadré par l'image de la ville de Dresde qui devient comme pour Schulze la scène de la chute dans la Bible, une sorte de lieu limite, quasi mythique.

Les images cadres, celles de la ville de Dresde, sont donc présentes au début du roman, où la ville est »dépeinte« dans sa verticalité, et à la fin du roman, où la ville est

²³ C'est ainsi que l'on nomme la demeure d'Arbogast (T, 224 et suivantes).

²⁴ Cf. les prises de position d'Uwe Tellkamp dans l'article qu'il a publié dans »Der Spiegel«, intitulé: Scharf geschnittene Kapitel. Der deutsche Bestseller Autor Uwe Tellkamp über seine kritische Liebe zum Roman »Buddenbrooks«, dans: Der Spiegel, 15/12/2008, p. 151. En particulier, cette affirmation: »Plus tard vinrent aussi les objections, je réfléchissais au regard empreint de biologisme que Thomas Mann reportait sur le phénomène de la décadence«. À la fin de l'article, Uwe Tellkamp souligne d'ailleurs son intérêt pour une écriture romanesque qui associe un »sentiment du monde qui relève de l'expérience vécue profondément inscrite dans la psyché et un art conscient« et qui fait du livre en question »un livre indestructible«, reprenant à son compte une pensée de Samuel Lublinski énoncée en 1902 dans un article du »Berliner Tageblatt«.

²⁵ Il est vrai que cette présentation fait fond aussi sur toute une tradition analytique qui décrit l'histoire allemande suivant le principe du »Sonderweg« et définit le »caractère allemand« comme un alliage de peur, de prétention et de sentimentalité, attitude »typique« dont le vieux de la colline fait état: »Prétention et peur, voilà, cela dit en passant, le mélange typiquement allemand. Pour le dire concrètement: sentimentalité et caserne... Ils aiment les lieder et les munitions, les Allemands...« (T, 130) et ce, suivant ce type d'analyse, depuis Frédéric II, voire parfois depuis Luther.

présentée dans son horizontalité, comme un matériau opaque où pourtant s'inscrit la trace d'une métamorphose.

Le premier passage est écrit par Meno Rohde, il s'agit d'un extrait de son journal. Là, le mythe de la ville bourgeoise est réduit à un cloaque méphitique.

[...] hésitant, le fleuve semblait se tendre au moment où la nuit commençait, sa peau craquait et crépitait, il semblait qu'il voulait anticiper le mouvement du vent qui se levait sur la ville, alors que la circulation sur les ponts s'était déjà étiolée, si ce n'étaient quelques voitures et de loin en loin un tramway, le mouvement du vent de la mer qui enserrait l'union socialiste, l'Empire Rouge, l'Archipel, irrigué, traversé, envahi par les artères, les veines, les vaisseaux capillaires du fleuve, nourris par la mer; la nuit, le fleuve qui emportait avec lui les bruits et les pensées sur sa surface scintillante, prenait dans ses sombres rets les rires, le sérieux et la légèreté, matériaux aériens emportés dans les abysses marins où se mêlaient les rus de la ville, dans l'obscurité des profondeurs marines rampaient les eaux usées des canalisations, le suint dégouttant des maisons, et des entreprises nationalisées (VEB), dans les profondeurs où creusaient les lémuriens s'accumulaient les eaux sales lourdes comme l'huile, métalliques, des bains galvaniques, l'eau qui venait des restaurants et des centrales électriques fonctionnant au charbon ainsi que des combinats, bains de mousse des fabriques de produits de nettoyage, eaux usées des aciéries, des hôpitaux, des usines sidérurgiques et des zones industrielles, les acides irradiés des mines d'uranium, les mélanges empoisonnés des usines chimiques de Leuna, Buna et Halle et des mines de potasse de Magnitogorsk et des zones d'habitation en préfabriqué, les toxines des fabriques d'engrais, les usines d'acide sulfurique; la nuit, le fleuve, avec toutes ses ramifications, les fleuves de boue, de suie, de pétrole, de cellulose, ces eaux se fondaient en un grand ruban lourd comme la poix, sur lequel les bateaux se déplaçaient, passant en dessous des toiles d'araignée rouillées des ponts, pour gagner les ports où l'on entreposait le métal, les céréales, les fruits exotiques, les ports des mille Petites Choses [...], écrivait Meno Rohde (T, 7, 8; italique U. T.).

On reconnaît bien entendu la critique du régime communiste, de la pollution incontrôlée qui s'exerçait «à l'Est», et du manque de tout qui découlait de l'économie planifiée dont l'image inversée est donnée par les ports où se font les arrivages des mille Petites Choses. Mais l'on voit aussi se dégager là, déjà, un autre monde, le monde des éléments naturels métamorphosés par l'action humaine en choses mortes et monstrueusement vivantes en même temps, où l'homme au fond n'a plus droit de cité.

Par ailleurs perçue à travers l'univers mental, intellectuel et sensitif de Rohde (le narrateur nous rend témoin d'une méditation visionnaire de Rohde, qui cette fois n'est pas écrite et ne se trouve donc pas en italique, comme si Rohde lui aussi évoluait au fil de ce temps dont le déroulement est presque imperceptible), la ville, à la fin du roman, est présentée comme le lieu où une microperception fait éclater, à la surface des choses, une diversité nouvelle; perception à laquelle parvient pourtant Meno Rohde en se remémorant les cours de botanique de sa jeunesse, recréant enfin un lien entre l'ancien et le contemporain.

Dresde était accroupie sur la rive du fleuve, un bernard-l'ermite arthritique, des fils de cocon couraient autour des bords des pierres de taille des nouveaux bâtiments, dont on avait augmenté la rugosité en les rabotant et dont le gris poudreux se soulevait sous les pas presque figés des passants et les enveloppant les faisait disparaître dans une sorte de fondu enchaîné comme sur les photos surexposées. La bâtisse craquait et soupirait. Meno marqua un temps d'arrêt, mais aucune déchirure ne fendit l'air. Cela fit qu'il renoua avec sa crainte, mais à présent, elle avait quelque chose d'élégant et d'amusant en même temps, la forme ovale d'une aile d'avion vue en coupe

avait relégué à l'arrière-plan le lourd broiement des bétonneuses du centre ville, elle flottait au vent comme les petites pattes d'un insecte expulsé par le dessin matriciel des courants qui tout à coup disséminait dans l'air divers signes, quoiqu'il fût par ailleurs aussi alenti qu'un escargot. Il vit le poste de pilotage d'un bateau, délabré, les aiguilles en forme de vipères de la boussole centrale s'étaient figées dans une posture qui rappelait les adorateurs du soleil. Les lèvres monstrueuses et herpétiques des navigateurs vomissaient des nénuphars qui parsemaient les vagues de chaleur caniculaire, parcourant le vieux marché et la prison ainsi que la clarté épaisse comme un sirop de la rue Thälmann (et des contes en almanach, une jeune fée en habits tirés du catalogue de mode pour dames de l'entreprise nationalisée répandait des glaïeuls sur les maisons en préfabriqué de la place Pirnaisch), les nénuphars s'enflaient, tendant vers les humains leurs fleurs molles, recuites par la chaleur, si bien qu'il cherchait à voir le fond de la mer dans le ciel crayeux et non pas en dessous, où les voitures en grappes lambinaient et ressemblaient à des flétans cherchant à avaler une goulée d'oxygène. L'Elbe avait déposé ses vêtements rayés par les quilles de bateaux, élimés par le halètement du vent, et offrait au soleil son corps métallique, qu'il n'avait encore jamais vu aussi lisse et nu. Cependant, le soleil, que zébraient les ondes émises par les semences d'oiseaux chargés de part en part d'électricité magnétique, était au zénith; des micro-impulsions tambourinaient incessamment sur la peau de mercure quoique tendue du fleuve, sur laquelle, d'une finesse qui semblait venir du trait d'un compas, des anneaux se formaient avec une noblesse abrupte semblable à celle qui accompagne l'éclosion des fleurs jaunes de l'onagre en une certaine seconde crépusculaire, ou qui entoure la métamorphose secrète et inexplicablement violente qui se produit dans le bathyscaphe du papillon (T, 936).

Ici, tout se passe comme si l'on pouvait anticiper la transformation à venir; Uwe Tellkamp nous donne un tableau quasi allégorique de la fin du régime et de ses timoniers, mais vue à travers une concentration perceptive sur le fleuve, et une métaphorisation culturelle en même temps à partir d'une compréhension intuitive et symbolique des microphénomènes modifiant le monde alentour et dont la conscience humaine participe sans le savoir. Bien entendu, il s'agit de la perception de Meno Rohde, zoologue de formation; bien entendu on trouve aussi là, confondus, l'art du conteur, qui renaît d'ailleurs de ses cendres figurées quant à elles par ces faux almanachs de l'Est; l'art ironique de Thomas Mann (cf. l'adjectif composé difficile à traduire d'ailleurs du »heiter-elegant«), avec lequel il est possible de renouer à présent que la crainte n'est plus liée à la pulsion de mort; et l'art de Goethe de produire une poésie de la nature prenant appui sur la notion de métamorphose (il est certainement fait allusion au fameux poème »Selige Sehnsucht« quand il est question de la métamorphose du papillon, quoique dans des termes beaucoup plus techniques que ceux de Goethe). Mais, au-delà de cela, on observe aussi comment l'écriture de l'histoire renaît parce qu'elle peut se dire à travers le tissu de la tradition littéraire comme forme de connaissance, perceptive, aux sens empirique *et* physique et inversement, le lien narratif ne renaît que parce que l'Histoire en mouvement redevient lisible.

Dans un cas comme dans l'autre il s'agit de Dresde et en même temps d'éléments qui dépassent la perception humaine et la transcendent et répondent à la quête de l'image vivante (celle aussi d'un tableau aux couleurs moins vives qui ne soit pas dictatorial, quête que mène la seule écrivain du roman qui paraît juste dans sa révolte, Judith Schevola), réalisant ainsi le programme que dictait la maison des habitants de la Tour, qui s'appelle la »maison aux mille yeux« (»Tausendaugenhaus«) et celui de la collection d'yeux d'Arbogast (T, 232), lequel aboutit dans une culture non seulement

de la vue mais aussi de l'ouïe. La dernière phrase de cette longue évocation de Meno Rohde, que nous ne pouvons citer entièrement, est qu'il »vit la ville devenir une oreille« (T, 937).

Cette construction savante de l'image de Dresde, qui est tout sauf une simple évocation nostalgique, forme une réponse très complexe à une interrogation qui court au long du roman quant aux images et qui reprend aussi toute la structure traditionnelle du roman de formation, mais pour l'adapter à la question qui hante Uwe Tellkamp de la représentation de toute cette histoire comme celle d'une histoire commune bien au-delà de la frontière Est-Ouest.

Sans retracer toutes les étapes de cette quête, l'on peut en mentionner quelques unes: il y a l'intérêt que Christian porte aux cartes postales ou aux timbres étrangers, qui lui permettent de se soustraire à la grisaille du quotidien, »Des cartes postales représentant des lieux dont les noms avaient des consonances exotiques qui excitaient l'imagination« (T, 114–115); les tableaux interviennent, mais pour incarner une culture bourgeoise en train de se figer, leur vocation est plutôt alors de signaler que le récit classique où tableau et récit s'entremêlaient pour figurer le travail de la conscience qui s'accomplit progressivement n'est plus d'actualité. Ils rappellent comment s'est fondée cette culture sur la base d'une révolution astronomique et marchande permettant à la culture bourgeoise d'éclore (le roman fait allusion aux Pays-Bas au XVII^e siècle). Pendant ce temps, le narrateur mène une réflexion sur le regard dans sa dimension anatomique à travers la présentation de la collection d'yeux d'Arbogast (T, 233–234). Chez une tante de Christian, on est surtout obnubilé par les cadres des tableaux, qu'elle époussette avec méticulosité sans plus voir les tableaux proprement dits (T, 269). Christian observe par ailleurs que Meno, qui est aussi entomologiste à ses heures, est passionné par les images fixes, celle des papillons épinglés, justement, bien que celui-ci manie un langage qu'il juge pour sa part approximatif (T, 271). Dans la deuxième partie du roman, on serait tenté de considérer que les images disparaissent entièrement; le personnage n'est plus personne (Nemo), et la perception visuelle s'annihile elle-même. Tout cela semble être la »vraie« réplique à la question du réalisme, notamment socialiste.

En même temps, il semble que le temps soit devenu en lui-même la seule image qui soit. Ainsi les chiffres qui marquent le passage du temps deviennent-ils lisibles et visibles. Les années écrites en toutes lettres au début du roman et se confondant ainsi avec le texte sont ensuite écrites en chiffres. Le motif des horloges (inévitablement repéré d'emblée par la critique puisqu'il marque fortement le début et la fin du roman) répond bien entendu à cette présence de plus en plus palpable du temps. Parallèlement se produit déjà l'aspiration à la nouveauté décrite par Arbogast en partant, là aussi, de l'image de Dresde et de ses habitants:

Oui, bien sûr, ces chers habitants de Dresde, déclara rêveur Arbogast, ils ne veulent jamais que revenir en arrière. Néogothique, néorenaissance, néomonarchies. Ils ne deviennent grands que là où ils peuvent »retrouver« quelque chose, »reconstruire«... Leur style est fait de pièces prises ici et là qu'ils mettent bout à bout, éclectique, rien qui ne soit premier... et pourtant, dans l'ensemble, il a quelque chose en propre, et il est aussi aimable. Peut-être est-ce là le style de l'avenir. Répéter quelque chose, même en payant son tribut à l'époque, à travers quoi ce qui a été devient pourtant

quelque chose de secrètement neuf, que l'on connaît possiblement jusque dans ses profondeurs et par quoi on lui reconnaît sa dignité (T, 585).

Dans ce discours d'Arbogast, Dresde apparaît comme éclectique, relevant d'une époque byzantine, peut-être même celle de la postmodernité, dont la conscience transparaît jusqu'en ce lieu, mais en même temps elle incarne une volonté de changement, qui ne reste pas prisonnière d'idéologies esthétiques propres à l'Ouest, dont le dépassement est déjà signé avant qu'elles aient même été éprouvées. En effet, la naïveté n'est pas de mise quant au monde »nouveau« où l'on est censé entrer, où le changement permanent est aussi le signe d'une platitude permanente, ce dont Eschloraque nous donne la recette:

Une époque viendra où ce sera diabolique, les rituels de l'uniformité – je manque de précision, Rohde, et vous ne me blâmez pas! La notion de rituel contient déjà en elle-même celle d'uniformité. Hé, hé! Diabolus: celui qui lance les choses pêle-mêle. Pour le dire plus platement: ce qui est diabolique, c'est le renversement perpétuel, la transformation éternelle de ce qui existe (T, 592).

SCHUCH

Chez Julia Schuch, le doute n'est définitivement plus permis. La raison à l'œuvre n'est pas la raison d'État, pas plus que la raison instrumentale et sa matérialité infernale.

LA »BELLE DÉRAISON«

Dans cette histoire, le monde bascule plutôt du côté de la »belle déraison« qui ne se laisse pas même reconduire à une tragédie. C'est du moins ce qu'affirme la sœur de la défunte: *»Je ne le reverrai pas*, avait-elle dit, une phrase toute simple. Pas de: *jamais plus* ou *plus jamais dans cette existence*, le drame n'en était pas un, rien qu'un simple fait« (GS, 16; italique J. S.). Le lieu d'observation est celui des passions et des pulsions auxquelles on n'a pourtant pas d'accès direct.

L'ACCÈS PAR LA LECTURE DE LA PHOTOGRAPHIE

Face à cela, les images ou les photographies donnent un accès au moins à une méditation sur le temps et on y retrouve quelques constantes. Tout d'abord, on est confronté là aussi à cette même idée déjà présente chez Tellkamp suivant laquelle les traces du passé (que l'on aurait étiquetées de RDA) préparaient celles du »futur« de notre monde du XXI^e siècle par leur uniformité même:

Je ne sais pas si cela n'avait pas déjà commencé là, aussitôt. Dès qu'on voyait pour la première fois la cité, que l'on avait construite pour les nouvelles familles arrivant. Mais je m'imagine que ma sœur n'avait pas pu regarder les quinze ou vingt blocs parfaitement identiques autrement qu'avec mépris. Là où il y avait eu une forêt ou un champ, on avait construit des maisons à cinq étages. Blanchbrungrus. Des boîtes empilées les unes sur les autres. C'est forcément dans cet univers cubique, fait de panneaux uniformes, qu'elle avait commencé à avoir ce regard fixe par lequel elle marquait son mépris. Au lieu de tenir un discours dédaigneux ou de se détourner, elle

regardait la personne ou l'objet méprisable fixement, serrant les mâchoires, si bien qu'on les voyait saillir. C'est ainsi qu'on la voit debout à mes côtés sur une photo, dans le carré bien délimité de maisons qui ont déjà l'allure du XXI^e siècle. L'empreinte première d'un avenir, dont le rayonnement nous parvenait déjà, émanant de cette pierre uniforme (GS, 19–20).

Pourtant, face à cet avenir uniforme, il est nécessaire d'apprendre un nouveau type de perception. D'ailleurs, suivant ce passage, immédiatement, une autre supposition quant à l'état d'esprit de la sœur défunte remet en cause l'hypothèse émise en soutenant au contraire qu'elle n'aurait pas aimé qu'on trace ainsi une ligne du passé au futur. La quête de la sœur endeuillée s'attache surtout à la question d'une perception première et indifférenciée (qui rappelle celle de l'Adam d'Ingo Schulze, mais en allant même au-delà de ce que cette interrogation représente, puisque véritablement l'écart au monde est effacé):

C'est cette image que je vois depuis. Cette lumière de midi. Et là sa tête incandescente de honte et de souvenir alors que la lumière ne permet plus aucune distinction. Quel sourire me renvoie cette tête, qui comprend soudain cette langue de l'étrangeté à la manière dont les enfants comprennent spontanément, sans étonnement, sans s'en rendre compte. Comme ça, d'un seul coup, et en cet unique instant, la distance au monde s'est effacée (GS, 145).

Dans cet univers, la nature reprendrait ses droits et exigerait aussi que l'on réapprenne à voir. Ici la résistance – déjà rencontrée chez Ingo Schulze, résistance de la perception – se fait également jour, mais précisément en tant qu'elle n'est pas résistance mais plutôt abandon:

Tout le vivant avait basculé d'un temps de l'artifice à un temps du naturel. Et ce temps naturel rampait lentement, en forme de sauvage prolifération et nous recouvrait – »nous tous!«, dit-elle deux fois. Elle cherchait ses mots afin que moi aussi je VOIE ce qui se passait. Résister n'aurait pas été seulement insensé, mais même une réaction complètement erronée (GS, 146; mise en relief J. S.).

Le résultat est double: la seule possibilité de penser ce qui est passé est de le considérer depuis la perspective de ce qui est achevé. Seule cette perspective peut transformer l'image que l'on s'est faite de quelqu'un. En même temps, le deuil paraît le seul moyen de conduire la narratrice à prendre en compte l'avenir comme une forme de blanc existentiel commandé au fond par la mélancolie à la Cioran²⁶, qui s'oppose aussi à toute forme d'utopie.

Dans les trois cas, on est frappé par la quête d'une autre raison que la raison monologique (raison d'État, raison du réalisme socialiste ou raison bourgeoise), la construction dans le texte d'une trace comme signe littéraire, inscrite entre les mondes et la quête d'une possibilité de figuration de soi par la lecture de la trace qui figure à chaque fois la fonction résistante (soit activement, soit passivement) de la perception dite par une langue inventive, inscrite en outre dans une histoire culturelle à chaque fois spécifique. Apprendre à lire la trace mémorielle de la RDA, c'est alors désapprendre la

²⁶ Cioran est évoqué au cours du roman.

lecture scopique identificatrice, qui est présente sur l'envers des textes, et apprendre une autre lecture, perceptive, sensible, qui pose la question de la continuité entre avant et après 1989, dans le sens d'une lecture très critique de notre postmodernité et de la quête d'une ouverture responsable.

CONCLUSION

Vingt ans après, ces romans qui évoquent la chute du Mur et éventuellement ses conséquences ne le font pas par référence stricte à l'événement historique, du moins devrait-on tenter de ne plus les lire strictement en ce sens, même s'il est sans doute encore trop tôt pour délimiter ici un groupe d'auteurs dont ils relèveraient au plan de l'histoire littéraire.

Leur construction autour de l'événementiel donne lieu à un jeu virtuose, où certes l'on retrouve certaines constantes, en termes de datation ou de représentation, qui rendent en particulier perceptible tout ce que la dictature est-allemande a eu d'insupportable. Mais, d'une part, le temps individuel et le temps historique ne semblent pourtant associés que de manière aléatoire, ce qui, à tout prendre, renvoie aussi au vide décisionnel du politique tel que peut le ressentir l'individu confronté à ce bouleversement; d'autre part, dans le brouillage qui caractérise la représentation temporelle dans les trois romans, on saisit souvent qu'est affirmée l'existence d'une forme de continuité sournoise des productions de la dictature est-allemande par rapport à celles des années 1920–1930 sans doute mais due aussi aux effets de la mondialisation. Enfin, l'interrogation porte in fine sur le statut de l'humain, y compris en société, mais aussi plus généralement sur sa relation au monde au XXI^e siècle, ce que de manière synthétique on pourrait nommer le rapport de la culture et de la nature. Adam n'est peut-être pas tant le citoyen type de la RDA qu'un personnage qui cherche à avoir une relation plus immédiate au monde. Christian n'est peut-être pas tant le personnage principal du roman qu'un Anselmus, lui-même vide de sens, comparable au portrait que donne Walter Benjamin de la figure de l'Idiot dans son essai sur le texte éponyme de Fedor Dostoïewski, qui par sa vacuité même fait percevoir les conflits opposant entre eux les univers alentour. La sœur défunte est celle qui s'est confrontée, dans l'imaginaire de la sœur vivante, à l'énergie la plus vitale du monde et dont le personnage permet de repenser toute la dynamique des pulsions à l'œuvre ici et maintenant. Ainsi, la ›leçon‹ de ces romans, s'il en est une, est certainement, à travers ces intrigues, multiples et remodelant des formes d'écriture traditionnelles, celle de la ›résistance de la perception‹ qui repose appui sur un renouveau esthétique qui se donne pour mission de la saisir. Dans ce but, Schulze prend appui sur une prose constituée de scènes dialoguées, héritée d'Hemingway et proche de l'écriture filmique; Tellkamp reprend le principe du conte de Hoffmann, mais aussi le roman de formation de Goethe et la saga familiale de Thomas Mann et les renouvelle en même temps; Schoch tout en utilisant le matériau de la tragédie transforme celle-ci en enquête distancée à tournure quasi policière.

Dans les trois cas, le lecteur est confronté à l'apprentissage du voir et de la perception qui va d'une part à l'encontre d'une figuration monologique, même en termes métaphoriques de la raison, et bien entendu se dégage d'une représentation matérielle et matérialiste de celle-ci, mais d'autre part s'écarte aussi d'une représentation post-moderne de l'écriture ou plutôt l'oriente de manière nouvelle. Cette perception qui a maille à partir avec la rationalité poétique nous demande de relire les images dont nous disposons, de les relier entre elles, de chercher à y saisir la trace de ce qui est, au-delà de toute utopie.

C'est là ce qui fait de ces romans les porteurs d'une mémoire qui n'est pas collective, car ils véhiculent de manière individuelle une représentation nouvelle de la mémoire telle qu'on la trouve chez les écrivains de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle en Europe.

Ainsi, ces auteurs, issus il est vrai de la partie est de l'Allemagne, échappent à la spirale de la discontinuité dont nous parlions plus haut et remettent même en cause une telle lecture, qui revient encore à donner le beau rôle à l'autre pôle, celui de l'Ouest, qui sert de facto de référence. Ils sont plutôt des auteurs qui construisent une œuvre et qui exigent de nous lecteurs critiques que, vingt ans après, nous sortions d'une lecture encore enclavée dans la question de l'identification pour nous interroger nous aussi sur la manière avec laquelle, dans l'univers qui est le nôtre, nous recouvrons ou au contraire cherchons à saisir la trace de l'humain.

DEUTSCHE ZUSAMMENFASSUNG

Der Aufsatz untersucht drei Romane von Autoren der sogenannten Wendegeneration, die zur Zeit des Mauerfalls 20 Jahre alt waren (Ingo Schulze, »Adam und Evelyn« [2008], Uwe Tellkamp »Der Turm. Geschichte aus einem versunkenen Land« [2009] und Julia Schoch, »Mit der Geschwindigkeit des Sommers« [2009]). Obwohl die Wiedervereinigung in diesen Texten gegenwärtig ist, ist sie nicht das Hauptthema. Deshalb sind diese Romane keine »Wenderomane« im strengen Wortsinn.

Die Textanalyse stützt sich infolgedessen einerseits auf die Ereignisstruktur, andererseits auf das Thema der Erinnerung, mit dem alle drei Autoren arbeiten, indem sie die Reflexionen über den »Spuren«-Begriff – der den Theorien der kollektiven Erinnerung (Maurice Halbwachs, Aleida Assmann) entlehnt ist – mit philosophischen und gattungsspezifischen Reflexionen – den hermeneutischen Theorien der Studie Paul Ricœurs' über das Verhältnis zwischen Historiographie und Narrativik entlehnt – kombinieren.

Bei der Lektüre der Ereignisstruktur lassen sich einige Topoi des Lebens in der DDR – oft in Opposition zu dem Leben in der BRD – erkennen. Darüber hinaus scheinen die drei Romane distanziert eine Welt zu beschreiben, in der die persönliche Geschichte der politischen Leere ausgesetzt ist. Eine mythische Sicht – die auf eine Reihe ungelöster Widersprüche des menschlichen Daseins auch noch im 21. Jahrhundert aufbaut – erlaubt es den drei Autoren, diese Distanz hervorzuheben und zu vertiefen.

Von dieser Feststellung ausgehend wird bewusst, wie verschiedene rationale Denkmodelle in den Texten aufeinandertreffen und wie in diesem Zusammenhang erscheinende Spuren zum Gegenstand von Nachforschungen werden, die in den Romanen behutsam rekonstruiert sind. Dabei wird die Frage der Medialität (hohe Bedeutung von Photographien und Bildern...) besonders prägnant reflektiert.

Es entstehen hier neue Effekte von Kontinuität und Diskontinuität, von Wiederholungen oder im Gegenteil von Brüchen, sowohl was die Vorstellung der zeitgenössischen Geschichte als auch die Entwicklung einer neuen Ästhetik betrifft.

Diese verschiedenen Aspekte machen die genannten Romane zu Orten sowohl der Innovation als auch der ästhetischen und ethischen Emanzipation. Sie sind Teil eines Werkes von Schriftstellern aus Ostdeutschland. Dem Reduktionismus, der aus ihnen Romane aus Ostdeutschland machen würde, entgehen sie allerdings.