

Anne-Marie Pailhès

La recherche d'une identité dans la poésie de R.D.A. de 1960 à 1989

**Thèse de doctorat soutenue à l'Université Lyon II, département d'études
germaniques et scandinaves**

Directeur de recherche : M. le Professeur Jacques Poumet

Novembre 1993

Date de soutenance : 31 janvier 1994

En guise d'introduction : l'identité, la poésie et la R.D.A.

I. Le phénomène de «l'identité»

L'identité, sa définition, sa recherche et son affirmation sont l'une des préoccupations majeures de notre époque. Pas une semaine ne s'écoule sans que le lecteur de la presse française ou étrangère se voie poser la question identitaire sous différentes formulations qui reviennent souvent à l'alternative : qui sont-ils ? Qui sommes-nous ? Le référent du «nous» et du «ils» est d'ailleurs dans la plupart des cas assez mal défini. En 1975, Claude Lévi-Strauss remarquait de façon polémique dans l'introduction à son séminaire sur *L'identité* qu'«une mode prétentieuse (..) exploite» ce terme et évoquait «la fameuse crise de l'identité dont on nous rebat les oreilles»¹ ; il souhaitait replacer d'emblée l'identité dans son contexte, et considérer la préoccupation identitaire comme un révélateur de l'état des sociétés où elle apparaît : «La vérité est que réduite à ses aspects subjectifs, une crise d'identité n'offre pas d'intérêt intrinsèque. Mieux vaudrait regarder en face les conditions objectives dont elle est le symptôme et qu'elle reflète». Lévi-Strauss voit dans la préoccupation identitaire une traduction de l'ethnocentrisme occidental : «A supposer que l'identité ait elle aussi ses relations d'incertitudes, la foi que nous mettons encore en elle pourrait n'être que le reflet d'un état de civilisation dont la durée aura été limitée à quelques siècles. [...]. Elle apparaîtrait comme un indice attendrissant et puéril que nos petites personnes approchent du point où chacune doit renoncer à se prendre pour l'essentiel : fonction instable et non réalité substantielle, lieu et moment, pareillement éphémères, de concours, d'échanges et de conflits auxquels participent seules, et dans une mesure chaque fois infinitésimale, les forces de la nature et de l'histoire suprêmement indifférentes à notre autisme»². Repli sur soi, mélanges de populations qui remettent en question des points de repères traditionnels, solitude moderne qui rend encore plus urgente la recherche de racines identitaires ; toutes ces raisons sont en général évoquées pour expliquer l'inflation du terme à notre époque.

¹ *L'identité*, Paris : P.U.F., 1975, p. 9 et p. 11.

² *Idem*, p. 10

Ainsi, tant que l'identité dont il est question n'est pas menacée, on ne s'attache pas à la définir sans cesse. En revanche, les groupes minoritaires qui se voient menacés d'être engloutis dans de plus grandes entités sont souvent les plus acharnés à défendre leur identité. Le premier sens du terme identité, juridique, est en effet celui d'une justification face à un monde extérieur perçu comme menaçant, «autre» : chacun, pour se définir dans le groupe, doit pouvoir exhiber sa «carte d'identité». L'identité se manifeste sous le coup d'une accusation, au tribunal par exemple, comme Jean Starobinski l'a bien mis en lumière³.

II. Le cas de la R.D.A. : problèmes d'identité

Au début de la période qui nous intéresse, c'est-à-dire les années soixante, la situation de la R.D.A. illustre la remarque précédente. Ce pays n'est alors pas reconnu comme Etat par la République Fédérale qui parle de la «soi-disant "R.D.A."» affublée de moult guillemets. Son éventuelle identité est perçue à l'Est et à l'Ouest comme allant de pair avec une reconnaissance par la R.F.A., voire par la communauté internationale ; jusqu'aux années soixante, «Le problème essentiel de la R.D.A., en matière de politique extérieure, est [...] celui de faire reconnaître par d'autres Etats que les pays socialistes, un «Etat qui n'a pas le droit d'exister», un «Etat sans légitimité», pour reproduire des titres d'ouvrages parus à l'époque en R.F.A.»⁴.

Face à cette difficulté initiale, l'Etat de la République Démocratique Allemande, né en 1949, se crée un passé identitaire en choisissant certains éléments de l'histoire allemande et en écartant les autres ; ce choix permet aux dirigeants de se démarquer par rapport à la R.F.A. qui prétend, elle aussi, être l'unique héritière de l'histoire allemande. Les dirigeants de la R.D.A. refusent d'emblée d'assumer l'héritage des douze années nazies du Troisième Reich, dont ils estiment que les principales victimes ont été les communistes ; ils désirent à l'inverse inscrire la fondation de la R.D.A. exclusivement dans la tradition révolutionnaire et

³ J. Starobinski «Sur quelques formes de critique de la notion d'identité - remarques historiques». p. 644-650, in : *Identität, Poetik und Hermeneutik VIII*, Hrsg. Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München : Wilhelm Fink, 1979.

⁴ Jean Mortier, in : *Histoire de l'Allemagne contemporaine R.F.A.-R.D.A.*, Paris : Messidor, 1987, p. 450.

humaniste, prérogative morale qui trouve des prolongements sur le mode ambigu jusque dans le titre d'une anthologie de poésie de 1962, "In diesem besseren Land" («En ce pays meilleur»). «Dans les manuels scolaires et les programmes d'édition, on exalte les deux 'bonnes' traditions de l'histoire allemande : sa tradition révolutionnaire (Guerre des Paysans, Révolution de 1848) et sa tradition humaniste et classique (Schiller et Goethe) contre tous les 'romantismes' toutes les formes d'irrationalisme, de pessimisme et tous les modernismes», écrit Jean Mortier à propos des années cinquante en R.D.A.⁵

L'héritage traumatique des douze années que dura le national-socialisme n'a fait que ressusciter une question beaucoup plus ancienne que se posaient les Allemands : comment pouvaient-ils se définir ? Le souvenir de la «nation allemande» de l'Empereur Barberousse était trop lointain (même s'il servait régulièrement de mythe de ralliement⁶). Leur nation, une "Kulturnation" qui se serait constituée par l'esprit depuis l'époque de l'humanisme luthérien, était restée longtemps au stade de l'utopie d'une «république des savants» chère à Klopstock. La réforme luthérienne avait introduit un individualisme uniquement appliqué au plan religieux, que l'on retrouvait au XVIIIème siècle sous la forme du piétisme, un individualisme purement intérieur (selon Louis Dumont⁷), «qui laissait intact le sentiment d'appartenance à la communauté culturelle globale». L'unification tardive d'une Allemagne prussienne moderne en 1871 n'avait pas permis à un sentiment identitaire non légitimé par des siècles d'histoire de s'enraciner dans les consciences sous une autre forme que cette appartenance à une communauté culturelle. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, donc, la question est plus que jamais d'actualité.

L'appartenance à une région, à une "Heimat", terre matricielle qui nourrit le particularisme régional, a longtemps permis, quant à elle, une meilleure définition de l'identité par l'identification à un espace plus facilement délimité. On ne parlait pas la même langue à Hambourg et à Munich, aujourd'hui encore les disparités régionales sont grandes et facilitent l'identification à la "Heimat". Au-delà du «centralisme démocratique» pratiqué en R.D.A., nous constaterons la perdurance

⁵ *Idem*, p. 380

⁶ Ce phénomène est remarquablement analysé par l'historien Arno Borst dans son article "Barbarossas Erwachen - Zur Geschichte der deutschen Identität" [Le réveil de Barberousse - sur l'histoire de l'identité allemande] in : *Identität*, op. cit., p. 17-60.

⁷ Louis Dumont, *L'idéologie allemande, Homo Aequalis II*, Paris : Gallimard, 1991, p. 24.

ou la résurgence de spécificités régionales à travers la poésie de R.D.A. des trois dernières décennies.

Pour combler ce déficit identitaire, dû à l'histoire allemande, les Allemands se sont ainsi créé des mythes collectifs. Dans un article consacré à l'étude de la légende de Barberousse dans les pièces de théâtre allemandes, Arno Borst établit l'équation selon laquelle la création d'une identité serait un acte de remplacement, qui compenserait l'absence de cette identité réelle ("Identitätsstiftung = Ersatzhandlung") ; ainsi en est-il du mythe de Barberousse attendant le retour de l'âge d'or sur le Kyffhäuser : il n'aurait fourni aux Allemands qu'un semblant d'identité historique, et «au cours du XIXème siècle, la recherche allemande d'une identité est devenue en soi une histoire qui a pris des traits de plus en plus fantomatiques».⁸

La conscience que l'identité historique allemande restait mal définie apparaît dès le XVIIIème siècle : «Le problème de l'identité historique et l'impossibilité de lui trouver une solution définitive sont apparus avec l'époque du mouvement qui a commencé avec la Révolution Française et qui n'est pas encore terminé aujourd'hui»⁹. Louis Dumont souligne la dualité de la communauté et de la société : «L'Allemand vit dans une communauté (Gemeinschaft) à laquelle il s'identifie. Cette communauté est essentiellement culturelle : il est homme en tant qu'il est d'abord allemand. Mais si l'intellectuel allemand se détourne de la société (Gesellschaft) au sens étroit du mot - la société civile, faite d'individus-, en même temps, dans sa vie intérieure, il se pense comme un individu et consacre tous ses soins au développement de sa personnalité. C'est le célèbre idéal de la Bildung ou éducation de soi-même»¹⁰. Le poète allemand est la victime par excellence de ce dilemme : «Appel à la communauté, situation de solitude, tel semble être aujourd'hui comme hier le destin du poète allemand», écrit aussi Robert Minder

⁸ Borst, Arno, *idem*, p. 58 : "[...] wuchs sich im Lauf des 19. Jahrhunderts die deutsche Suche nach Identität zu einer eigenen Geschichte aus, die immer gespenstischere Züge annahm". "Das Problem der historischen Identität und die Unmöglichkeit seiner endgültigen Lösung gehörten erst dem Zeitalter der Bewegung an, das mit der Französischen Revolution begann und heute noch nicht beendet ist".

⁹ Borst, *idem*, p. 58.

¹⁰ *Ibidem*, p. 35.

dans une étude comparative sur la place du poète en France et en Allemagne¹¹.

Il n'y a rien d'étonnant à ce que la R.D.A. en tant qu'Etat fondé en 1949 seulement, ait été confrontée à un besoin d'identité particulièrement fort de ses citoyens. En effet, quelle légitimité pouvait avoir un Etat ne couvrant qu'une petite partie d'un territoire qui avait lui-même toujours eu du mal à trouver son unité ? Quels pouvaient être les repères identitaires de ses habitants ? Les références apportées par l'Etat ne pouvaient être qu'idéologiques, tout en s'appuyant sur des facteurs d'identité déjà présents sur le terrain à dominer.

III. De quelle identité s'agit-il ?

Dans les quelques remarques historiques qui précèdent, nous avons employé le terme d'«identité» sans le définir, comme s'il allait de soi, et comme si toute la difficulté du sujet consistait uniquement en l'objet dont on cherche à cerner l'identité (identité «de» quelque chose, de l'Allemagne, de la R.D.A. par exemple). Mais devant l'inflation de l'emploi de ce terme, il est nécessaire de préciser le sens où nous l'entendrons.

Sa vulgarisation est certes relativement récente, mais l'*identitas* latine, caractère de ce qui ressort du même, de l'«idem», est déjà une catégorie de pensée chez Aristote. Elle réapparaît par la suite comme l'une des catégories ontologiques de la scolastique du Moyen-Age. Cette catégorie transcendantale reste dans une relative indétermination : comme l'*ens* ou l'*unum*, l'*identitas* «est», indépendamment de ses déterminations particulières. Le débat philosophique sur l'identité, qui ressortissait au Moyen-Age à la tautologie (A=A) se retrouve aujourd'hui principalement dans le domaine de la logique, l'identité posant le problème de la prédication : quand et comment est-on autorisé à affirmer que quelque chose «est» quelque chose d'autre, quand peut-on dire que A=B ?

Outre ce sens philosophique spécifique, le terme d'identité a désormais une acception beaucoup plus large, il se trouve depuis la fin des années soixante-dix,

¹¹ Minder, Robert : “Ruf nach Gemeinschaft, Los der Einsamkeit : das scheint heute wie gestern das Schicksal des deutschen Dichters zu sein”, in : “Deutsche und französische Literaturinneres Reich und Einbürgerung des Dichters” [Littérature allemande et française - le royaume intérieur et l'intégration civique du poète] in : *Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich*, Frankfurt: Insel Verlag, 1962 : p. 40.

comme le soulignait Lévi-Strauss¹², au confluent de plusieurs disciplines : sociologie, psychologie, linguistique, anthropologie. Si la plupart des auteurs¹³ s'accordent pour faire remonter la préoccupation identitaire à la rupture sociale causée par la Révolution Française, il faut attendre les années cinquante pour que l'identité acquiesse ses lettres de noblesse en psychologie, dans l'œuvre d'Erik H. Erikson (citons *Adolescence et crise, la quête de l'identité*¹⁴) qui en fait même la notion centrale permettant de comprendre la structuration d'une personnalité. Sa théorie de l'identité est le résultat d'une lente apparition puis d'une progressive précision du terme en psychologie depuis la fin du siècle dernier. Dieter Henrich voit son origine dans la psychologie de William James (*The Principles of Psychology*, 1890) qui met en place la notion de «self» qu'il distingue du «social self», puis dans celle de George Herbert Mead (*Mind, Self and Society*, Chicago 1934) ; mais ni l'un ni l'autre n'emploient encore le terme d'identité. Selon Henrich, «l'identité au sens où nous l'entendons aujourd'hui, c'est-à-dire sans spécification par un génitif, semble trouver son origine dans le développement de la psychanalyse après Freud. Dans les années 20 on vit la naissance de la psychologie du Moi : avec elle, la formation d'une instance du Moi non dérivée de problèmes d'identification de la prime enfance ou de l'adolescence fut reconnue comme thème de recherches théoriques et même thérapeutiques».¹⁵

Le mérite d'Erikson est d'avoir su concilier la composante sociologique et la

¹² *op.cit.*, p.9

¹³ “Seit der Epoche der Aufklärung ist der Mensch auf der Suche nach Orientierung, auf der Suche nach der Definition seiner Identität” [Depuis l'époque des Lumières, l'homme est en quête d'une orientation, à la recherche de la définition de son identité], Werner Weidenfeld “Problemhorizont- Die Identität der Deutschen” p. 13, in : *Die Identität der Deutschen*, München, Hanser Verlag : 1983. Voir aussi les propos déjà cités de l'historien Arno Borst.

¹⁴ *Adolescence et crise, la quête de l'identité*, Paris : Flammarion, 1972, 348 p. Titre original : “Identity- Youth and crisis”.

¹⁵ “Als der Terminus, der er heute ist, nämlich ohne weitere Spezifizierung durch einen Genitiv, scheint ‘Identität’ seinen Ursprung in der Entwicklung der Psychoanalyse nach Freud zu haben. In den zwanziger Jahren entstand die Ich-Psychologie, in der die Ausbildung einer aus den frühkindlichen und adoleszenten Identifikationsproblemen nicht ableitbaren Instanz “Ich” als Thema theoretischer und auch therapeutischer Bemühungen anerkannt wurde”. Dieter Henrich : “Identität - Begriffe, Probleme, Grenzen” [Identité : concepts, problèmes, limites], in : *Identität*, p. 134-135.

composante psychologique de l'identité, sans exclure d'emblée l'un ou l'autre de ces aspects. Toutes les définitions de l'identité que l'on trouve sous la plume d'auteurs très variés font osciller l'identité entre un pôle social et un pôle psychologique, «personnel», souvent désignés de différentes manières qui recourent cette distinction des deux aspects : le «moi» et «l'autre», l'«individuel» et le «collectif». D'après le sociologue Pierre Tap, la définition de l'identité procède d'une «idéologie de la personne», selon que l'on accorde une place plus ou moins grande au personnel ou au collectif. Erikson note que la formation de l'identité est un «processus situé au cœur de l'individu ainsi qu'au cœur de la culture de sa communauté»¹⁶. Il souligne «l'interaction complète entre le social et le psychologique, entre la croissance et l'histoire»¹⁷ et précise : «pour saisir l'identité, une première précondition d'ordre méthodologique serait une psychanalyse assez subtile pour inclure l'environnement, une seconde consisterait dans une psychologie sociale raffinée par la psychanalyse».¹⁸

Nous retiendrons de façon schématique deux traits principaux pour la définition de l'identité : elle n'est pas le seul fait d'un Moi insulaire coupé de la vie sociale mais résulte de l'interaction entre l'individuel et le collectif ; sans cesse soumise à un jeu de forces parfois contradictoires, elle est d'autre part le mouvement même et ne peut être fixée et définie une fois pour toutes. Ces éléments permettent de comprendre toute la difficulté d'une approche littéraire de la thématique de l'identité, ce «nuage de problèmes qui produit le brouillard» évoqué par le philosophe Odo Marquard¹⁹. La notion de mouvement, d'évolution de l'identité justifie le libellé du sujet que nous nous sommes fixé : il s'agira bien de définir les moyens d'une *recherche* de l'identité en poésie, et non de polémiquer sur l'existence ou l'absence d'une identité de la R.D.A.

Dans le cas qui nous intéresse - celui de la poésie de R.D.A. des années soixante à 1989 - l'identité conçue sur le mode poétique résulterait à la fois de l'affirmation de personnalités créatives et d'un jeu de forces sociales complexes. La présence de ces deux composantes qui s'opposent souvent indique d'emblée que

¹⁶ Erik Erikson, *Adolescence et crise : la quête de l'identité*, Paris : Flammarion, 1972, p. 18.

¹⁷ *Idem*, p. 19

¹⁸ *Ibid.*, p. 20

¹⁹ Odo Marquard, "Identität : Schwundtelos und Mini-Essenz" [Identité : telos évanescent et mini-essence], in : *Identität*, p. 347. "So werden die Konturen des Identitätsproblems unscharf ; es entwickelt sich zur Problemwolke mit Nebelwirkung".

nous avons affaire à un processus dynamique, qu'il ne s'agit pas d'un concept figé mais que l'identité a avant tout un caractère mouvant. «Les changements sociaux et économiques peuvent conduire à des changements de l'identité, de même que des expériences personnelles dramatiques»²⁰ ; cette remarque du psychologue Paul Mussen est particulièrement pertinente pour la R.D.A., un Etat qui a subi de réels bouleversements au cours de ses quarante ans d'existence.

IV. Poésie et identité

Dans quelle mesure la poésie peut-elle être un creuset, un lieu de recherche de l'identité ? Il apparaît que le poète et son œuvre se situent exactement à l'articulation de l'identité collective et de l'identité personnelle. Ce fait est souvent passé sous silence lorsque l'on parle des poètes dans les sociétés occidentales. Prenons-en pour témoin les communications du «Symposium des rencontres poétiques internationales» qui s'est tenu en 1984 à Yverdon-les-Bains ; le titre du colloque était : «La poésie, dernier recours de l'identité»²¹. Si la fonction du poète est parfois encore envisagée comme celle d'un intermédiaire messianique, elle ne semble jouer un rôle qu'entre le «Moi» et le «monde» au sens large, sans qu'un contexte social précis soit envisagé, ni sa possible influence sur la poésie. C'est un signe qui montre, selon Norbert Elias, que les sociétés occidentales modernes ont atteint le stade ultime de l'individualisation : chaque individu se croit plus autonome qu'il ne l'est par rapport au groupe social en occultant les réelles interdépendances du groupe et de l'individu²². En revanche, dans les sociétés moins développées, l'identité qui prime est de nature pré-étatique (la famille, le clan, le lieu de naissance). Il importe donc de souligner les différences qui peuvent exister dans la conception de l'identité dans des systèmes politiques différents.

«Le langage et l'identité sont des creusets dans lesquels s'opèrent l'amalgame

²⁰ Paul Mussen, «La formation de l'identité - Découvertes psychologiques et problèmes de recherche», in : *Identité individuelle et personnalisation*, Colloque international. Toulouse : Editions Privat, 1980. p. 19.

²¹ *Symposium des rencontres poétiques internationales en Suisse Romande*, Yverdon-les-Bains, 1984, 130 p.

²² Norbert Elias, «Wandlungen der Wir-Ich-Balance», in : *Die Gesellschaft der Individuen*, Frankfurt : Suhrkamp, 1987, p. 207-316.

et la confrontation des identités collectives et de l'identité individuelle»²³. En précisant cette constatation générale, nous pouvons affirmer que cet «amalgame» (sans connotation négative) et cette «confrontation» sont l'une des fonctions du sujet lyrique. Nous entendons par «sujet lyrique» l'ensemble constitué par le Moi et le Je. Selon Karlheinz Stierle, la figure du “Ich”, qui correspond en français à la fois au Moi (de nature plutôt psychologique) et au Je (qui renverra plutôt au pronom linguistique), est constitutive d'identité ; en effet, «le sujet lyrique en tant que sujet de l'énonciation est le point de jonction à partir duquel la transgression du discours et la multiplication des contextes peuvent créer une identité précaire. Mais l'identité du discours, si elle n'est plus garantie que par l'identité du sujet de l'énonciation, est par nécessité déficiente.»²⁴ Si le sujet lyrique est le révélateur par excellence d'une conscience de l'identité en poésie, il semble pourtant insuffisant pour prétendre épuiser tous les aspects de celle-ci. Pour définir une identité non-déficente, il faudra se référer à ce que Stierle nomme les «contextes multipliés» en poésie : «L'identité du sujet lyrique ne peut être anticipée mais d'une façon spécifique elle est transmise par la société»²⁵. Selon Stierle, la poésie se caractérise par la transgression du schéma narratif, ce qui correspond dans le langage narratologique à une domination du discours sur le récit. C'est ce qu'il appelle ici «transgression du discours». Par ailleurs, la poésie se distingue du discours en dépassant sa linéarité et en augmentant le degré de complexité des contextes : «On pourrait dire en un mot que la successivité ordonnée des contextes

²³ Pierre Tap, «Introduction» in : *Identités collectives et changements sociaux*, Toulouse : Editions Privat, 1980, p. 15.

²⁴ Karlheinz Stierle, “Die Identität des Gedichts - Hölderlin als Paradigma” [L'identité du poème - Hölderlin comme paradigme], in : *Identität*, p. 505-535. “Das lyrische Ich als sujet de l'énonciation ist der Punkt der Vereinigung, von dem her die Transgression des Diskurses und die Multiplikation der Kontexte ihre prekäre Identität erhalten können. Aber die Identität des Diskurses, wo sie nur noch durch die Identität des *sujet de l'énonciation* garantiert ist, ist notwendig eine gebrochene”(p. 519), “Auf eine Formel gebracht könnte man sagen, dass die geordnete Sukzessivität der Kontexte des Diskurses in der Lyrik zu einer problematischen Simultaneität von Kontexten wird”(p. 517).

²⁵ *Idem*, p. 520. “Die Identität des lyrischen Subjekts ist unvorgreiflich und doch in spezifischer Weise gesellschaftlich vermittelt”, p. 517 : “Auf eine Formel gebracht könnte man sagen, dass die geordnete Sukzessivität der Kontexte des Diskurses in der Lyrik zu einer problematischen Simultaneität von Kontexten wird”.

dans le discours fait place en poésie à une simultanée problématique de contextes».

De même qu'Erikson étudiait le rôle de la crise adolescente dans la formation d'une identité et que Pierre Tap soulignait l'importance des conflits dans la détermination de cette identité (et rappelons aussi les propos de J. Starobinski selon lesquels l'identité se manifeste d'abord au tribunal sous le coup d'une accusation), Stierle met l'accent sur une spécificité analogue de la thématique du Moi en posant la question suivante : dans quel contexte le sujet devient-il en général objet de préoccupation ? «Lorsque le sujet devient lui-même thème, c'est généralement que ses relations habituelles, assurées, avec des instances sociales - qui, les premières, font que le sujet se comprend comme sujet - sont devenues problématiques, incertaines, discutables»²⁶. Ces propos pourront s'appliquer parfaitement à la poésie de R.D.A. : des relations perturbées avec les représentants de certaines structures de l'Etat ont fait peu à peu passer la subjectivité puis ses incertitudes au premier plan de la poésie est-allemande.

Les critiques littéraires reconnaissent souvent que la littérature en général, et la poésie en particulier, ont été les instruments privilégiés du développement d'une forme d'identité en R.D.A. à partir des années soixante, peut-être d'ailleurs l'une de ses expressions les plus importantes. On lit sous la plume de Michael Gratz, germaniste de Greifswald, né en 1949, la même année que la R.D.A. : «La conscience spécifique de la R.D.A., celle dont il est question dans "L'amphithéâtre"²⁷, a-t-elle même existé avant les livres des années soixante ? Est-ce que ce ne sont pas eux qui ont même créé les premiers cette identité de la R.D.A. ? N'ont-ils pas (...) fourni à la société est-allemande 'de nouveaux passeports et de nouvelles biographies' ?»²⁸. C'est dans cette perspective que nous

²⁶ *Ibid.*, p. 520 : "Wenn das Subjekt sich selbst zum Thema wird, so zumeist dann, wenn seine gewöhnlichen, gesicherten Relationen zu den gesellschaftlichen Instanzen, von denen her das Subjekt sich allererst als Subjekt begreifen kann, problematisch, unsicher, fragwürdig geworden sind".

²⁷ Roman de Herrmann Kant paru en 1965, qui a eu beaucoup de succès à l'époque. Il traite de l'accession des ouvriers à la culture par le biais des «Facultés pour les paysans et les ouvriers» (ABF : Arbeiter- und Bauernfakultäten).

²⁸ Michael Gratz, in : *Der deutsch-deutsche Literaturstreit*, Hamburg-Zürich : Luchterhand, 1991, "Du siehst, analysieren kann ich das nicht, zu sehr stecke ich selber drin" [Tu vois, je ne peux pas l'analyser car je suis trop dedans], p. 20 : "Gab es das spezifische DDR-Bewusstsein,

aborderons la problématique de l'identité ; il sera nécessaire pour cela de mettre en relief la dimension sociale de la poésie, que nous avons choisi d'examiner sous l'angle d'approche de Hans Robert Jauss, le théoricien de l'esthétique de la réception. C'est en effet cette théorie littéraire qui nous semble la mieux à même de rendre compte du rôle de la poésie dans un pays tel que la R.D.A.

Dans son article intitulé «La douceur du foyer»²⁹, Hans Robert Jauss souligne que «le lyrisme a toujours été le parent pauvre de la sociologie littéraire». Il s'appuie sur les travaux de Michael Riffaterre et sur ceux de la «sociologie de la connaissance» (Berger, Luckmann) pour étudier le problème de la transmission, de la formation et de la légitimation des normes sociales par la littérature en général, et à l'apport propre, du point de vue esthétique, de la fonction de représentation de la poésie : «Car c'est là l'une des contributions les plus importantes quoique encore bien peu étudiée que l'expérience esthétique apporte à la praxis sociale : faire parler les institutions muettes qui régissent la société, porter au niveau de la formulation thématique les normes qui font la preuve de leur valeur, transmettre et justifier celles qui sont déjà traditionnelles - mais aussi faire apparaître le caractère problématique de la contrainte exercée par le monde institutionnel, éclairer les rôles que jouent les acteurs sociaux, susciter le consensus sur les nouvelles normes en formation et lutter ainsi contre les risques de la réification et de l'aliénation par l'idéologie»³⁰. La recherche d'une identité dans la poésie de R.D.A. entre dans le champ d'étude ainsi défini : la définition d'une identité correspond bien à un «horizon d'attente», pour utiliser l'un des concepts de Jauss. Rappelons que l'horizon d'attente est, selon lui, le «système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne»³¹. Si à l'époque où le consensus social était le plus important en R.D.A., c'est à dire dans les années soixante, la poésie a transmis

von dem *Die Aula* spricht, denn überhaupt vor den Büchern der 60er Jahre ? Haben sie nicht DDR-Identität erst geschaffen? Haben sie nicht (...) die DDR-Gesellschaft 'mit neuen Pässen und neuen Biographien versehen'?"

²⁹ H.R. Jauss, in : *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978, p. 263-297.

³⁰ *Idem*, p. 269.

³¹ *Ibid.*, p. 49.

une identité principalement normative (où l'individu est souvent réduit au rôle de citoyen socialiste), nous verrons qu'au fur et à mesure que ce consensus s'effrite, «la concrétisation historique d'une œuvre littéraire par la réception passive ou par la réception productive de ses lecteurs répond à une situation sociale, intègre ses contradictions et cherche à résoudre celles-ci de façon projective», pour reprendre les termes de Jauss³².

V. Justification du choix de la période étudiée

La périodisation de l'histoire de la poésie de R.D.A. est en général le produit des idéologies politiques, quelles qu'elles soient. Cette poésie a surtout été considérée, à l'Est comme à l'Ouest, comme le reflet des conflits inhérents à la société est-allemande ; ainsi sa composante de critique sociale a été valorisée au détriment de ses qualités esthétiques. Rarement elle a été envisagée sans la politique culturelle, qu'elle est censée illustrer ou refléter.

Il est notoire que l'histoire de la R.D.A. n'a pas été périodisée de la même façon en R.D.A. et en R.F.A. Les critiques littéraires des deux pays se sont efforcés d'intégrer l'histoire littéraire de la R.D.A., et donc son appendice qu'est l'histoire de la poésie est-allemande, au cadre de la périodisation politique ou économique. Historiens allemands, critiques et universitaires s'affrontent en deux camps qui reproduisent en général un schéma politique hérité de la Guerre Froide.

Si le choix de l'année 1961 (construction du Mur, isolement de la R.D.A., concentration des efforts pour la «construction du socialisme») comme césure importante fait l'objet d'un consensus dans les ouvrages traitant du sujet, la classification des années soixante-dix semble être plus problématique. Dans l'historiographie officielle de la R.D.A., l'année 1970 représente le passage de la période de «continuation de la construction du socialisme» (1965-1970) à la période de formation de la «société socialiste avancée». L'histoire littéraire telle qu'elle était conçue en R.D.A. reproduisait également ce schéma : dans une histoire de la littérature parue en R.D.A. en 1976³³,

³² H.R. Jauss, «Les divers horizons de la lecture comme problème herméneutique», in : *Pour une herméneutique littéraire*, Paris : NRF Gallimard, 1988, p. 432.

³³ *Geschichte der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin : Verlag Volk und Wissen, 1976.

la périodisation proposée est 1945/1949, puis 1949-début des années soixante («Formation de la littérature socialiste nationale de la R.D.A.»), puis début des années soixante-début des années soixante-dix («Développement de la littérature socialiste nationale de la R.D.A.»). Le VIIIème congrès du S.E.D. en 1971 est ainsi promu au rang de date charnière dans l'histoire de la poésie est-allemande ! Même en R.F.A., certains critiques ont repris cette périodisation telle quelle, avec ses justifications idéologiques. C'est le cas de Birgit Lermen et Matthias Loewen dans leur ouvrage *Lyrik aus der DDR - exemplarische Analysen* (1987)³⁴. Même Wolfgang Emmerich, qui fait autorité en son domaine, reprend à son compte, de façon subtile, la périodisation officielle de la R.D.A. Les chapitres de sa *Kleine Literaturgeschichte der DDR* [Petite histoire de la littérature de R.D.A.]³⁵ sont comprimés dans un cadre politico-culturel plus large : le chapitre “Der Aufbruch der jungen Lyriker - die Skepsis der Älteren” [Le renouveau de la jeune poésie - le scepticisme des anciens] est la dernière partie du chapitre “Unterwegs zum Widerspruch gegen die ökonomisch-technische Rationalität, 1961/63 - 1971” [En route vers la contradiction contre la rationalité technique et économique], alors que le chapitre “Lyrik gegen die symmetrische Welt” [La poésie contre le monde symétrique], qui reprend le titre d'un recueil de poèmes de Volker Braun, *Gegen die symmetrische Welt* (1974), traite de la période qui suit 1971 : “Die wachsende Kluft zwischen Utopie und Geschichte : Literatur als Zivilisationskritik” [Un fossé grandissant entre l'utopie et l'histoire : la littérature comme critique de la civilisation]. Anneli Hartmann a elle aussi choisi l'année 1971 comme borne chronologique de sa thèse sur *Les anthologies de poésie comme indicateurs de l'évolution littéraire et sociale en R.D.A. : 1949-1971*³⁶.

Un second groupe d'ouvrages remplacent cette césure de 1971 par l'année 1976, date de l'expulsion de Wolf Biermann de la R.D.A. suivie par le départ de nombreux écrivains - et de poètes en particulier (Bernd Jentzsch, Sarah Kirsch, Günter Kunert, Rainer Kunze, pour ne citer que les plus célèbres). Le choix de cette date témoigne d'une conception plus polémique de l'histoire littéraire de la R.D.A.,

³⁴ Ils reproduisent un tableau chronologique sur les conférences du Parti comme si leur lien avec la production poétique allait de soi, sans toutefois l'expliquer.

³⁵ Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR 1945-1988*, Frankfurt: Luchterhand, 1989, 552 p.

³⁶ Anneli Hartmann, *Lyrik-Anthologien als Indikatoren des literarischen und gesellschaftlichen Prozesses in der DDR 1949-1971*, Frankfurt: Peter Lang, 1983, 398 p.

faite par les «dissidents» et marquée par la contestation. Aucune référence à cette date n'apparaît bien sûr dans les ouvrages d'analyse parus en R.D.A.³⁷. En R.F.A., cette date est expressément mise en avant par Manfred Jäger dans *Kultur und Politik in der DDR*, 1982 (ouvrage distribué gratuitement par l'Institut des missions interallemandes qui dépendait du gouvernement de Bonn)³⁸. Cette même césure est utilisée dans deux thèses ouest-allemandes : Karl-Heinz Wüst, *Sklavensprache - Subversive Schreibweisen in der DDR 1961-1976* ³⁹(1989), et Gerrit Jan Berendse, *Die "Sächsische Dichterschule" - Lyrik in der DDR der 60er und 70er Jahre* (1990)⁴⁰.

En fait, l'histoire de la poésie est une histoire lente, sans doute encore plus que celle de la prose. Elle reflète des évolutions personnelles et sociales qui ne suivent pas les soubresauts de la politique et n'ont souvent pas le caractère plus actuel de la prose. Il serait donc vain de s'en tenir en ce domaine à une chronologie héritée de la Guerre Froide. Des tendances parfois contraires coexistent, certaines semblent en supplanter d'autres, mais il est difficile d'assimiler une seule année à un changement radical, de même qu'on ne peut réduire par exemple la poésie des années soixante en R.D.A. à l'idéologisation poussée, ni les années soixante-dix à l'ère de la subjectivité, ni les années quatre-vingt à la déconstruction du langage. Nous verrons que l'on trouve des traces de chacune de ces tendances au cours des décennies où elle n'est pas dominante. Pourtant, pour ne pas courir le risque d'avoir une approche trop morcelée de la thématique de l'identité, il est nécessaire d'avoir recours à des césures qui nous permettront de dégager des tendances générales, ou de grandes évolutions. C'est pourquoi nous avons choisi d'aborder notre sujet en trois décennies grossièrement délimitées qui marquent des étapes dans l'histoire de la poésie est-allemande : les années soixante qui voient l'apparition de la première génération de poètes de la R.D.A., les années soixante-dix où se font jour la désillusion sociale et le repli sur soi et les années quatre-vingt qui préfigurent le destin de la R.D.A., c'est-à-dire sa

³⁷ Cette date est par exemple passée sous silence dans la thèse de Peter Geist, *Gedicht-Schreiben in der DDR zwischen Mitte der 70er und Anfang der 80er Jahre : Positionen, Probleme, Tendenzen*. Karl-Marx-Universität Leipzig, 1987, 162 p.

³⁸ Köln: Edition Deutschland Archiv, 1982 : 204 p.

³⁹ Karl Heinz Wüst, *Sklavensprache, Subversive Schreibweisen in der Lyrik der DDR 1961-1976*, Bern: Peter Lang, 1989, 360 p., index, bibliogr.

⁴⁰ Bern: Peter Lang, 1990, 360 p.

disparition.

La chronologie précise que nous utiliserons pour dater les poèmes n'aura qu'une valeur approximative. En effet, il faut distinguer dans le cas particulier de la R.D.A. la date à laquelle un poème est écrit et la date à laquelle il paraît. Du fait de la bureaucratie de la censure et des problèmes matériels (notamment, le manque de papier), il pouvait s'écouler plusieurs années entre la conception d'un poème et sa publication. Comme nous nous attacherons souvent à définir l'interaction entre identité personnelle et identité collective, nous tiendrons compte en premier lieu, sauf exception, de la date de parution des poèmes.

VI. Quelques points de méthode

Notre propos ne se limitera pas aux seuls ouvrages de poésie parus en R.D.A. Nous traiterons aussi les poèmes d'auteurs de R.D.A. parus en R.F.A., que ces derniers aient vécu en R.D.A. ou qu'ils aient émigré en R.F.A. Notre critère de sélection sera la référence à la réalité sociale et politique de la R.D.A. Si elle n'a pas atteint le grand public, l'œuvre de certains poètes de R.D.A., émigrés en R.F.A., était connue en R.D.A. grâce à des exemplaires passés en fraude à la frontière, lus par de nombreuses personnes. Le poète Wolfgang Hilbig par exemple a souligné qu'il était plus connu en R.D.A. qu'en R.F.A. alors qu'un seul de ses recueils avait pu paraître en R.D.A.

Etant donné l'étendue des questions abordées dans ce travail, nous ne prétendons en aucun cas à l'exhaustivité. Nous nous efforcerons seulement de dégager de grandes tendances en choisissant des œuvres et des auteurs exemplaires pour notre propos. Ainsi nous négligerons quelque peu les œuvres de poètes très connus comme Volker Braun, Sarah Kirsch ou Reiner Kunze. qui ont déjà fait l'objet de nombreuses études. Il nous a paru plus intéressant de sortir de l'ombre l'œuvre de poètes moins connus en France, voire celle de poètes amateurs destinés à rester dans l'anonymat. En effet, ces œuvres moins individualisées, moins autonomes, et qui n'atteignent pas l'universel, restent en général plus ancrées dans la réalité sociale et politique et permettent donc de mieux cerner l'interaction entre l'identité personnelle et l'identité collective.

Les événements politiques de l'automne 1989, et la disparition de la R.D.A. en tant qu'Etat le 3 octobre 1990, ont ouvert de nouveaux fonds d'archives aux chercheurs. Nous avons exploité ce champ encore libre en travaillant dans les

archives, jusqu'alors peu accessibles, des organisations de masse de la R.D.A. dont le lecteur trouvera la liste et la description en fin de volume.

Remarque préliminaire

Tous les textes poétiques cités dans ce travail sont traduits. Lorsqu'il s'agit de traductions déjà publiées ou destinées à la publication, leur présentation typographique d'origine a été conservée. Dans le cas contraire, nous avons élaboré une traduction littérale qui doit être conçue avant tout comme une aide à la lecture du texte original.

PREMIERE PARTIE

LES ANNEES SOIXANTE : RECHERCHE POETIQUE DU

CONSENSUS SOCIAL ET POLITIQUE.

Pour déterminer quelle fut l'interaction entre l'identité personnelle et l'identité collective dans la poésie de R.D.A. au cours des années soixante, il importe de spécifier la place occupée par la poésie dans la société est-allemande de cette époque, dans le cadre des nombreuses initiatives destinées à promouvoir la culture ouvrière. C'est ce que nous étudierons dans un premier chapitre. Puis nous choisirons deux thématiques constitutives d'identité : d'une part l'identification avec l'aventure spatiale soviétique et ses héros, d'autre part le rejet de l'impérialisme à travers l'image des Américains dans la guerre du Vietnam. Ensuite, nous nous intéresserons plus particulièrement au phénomène des lectures publiques de poésie, et à leur importance pour les relations entre les poètes, le public et les autorités. Enfin, nous tenterons de définir les représentations du poète est-allemand à cette époque.

Chapitre un : Place de la poésie dans la société de la R.D.A.

Pendant la première décennie d'existence de la R.D.A., la conception de la culture promue par le régime est en général restée en retrait par rapport à l'effort «révolutionnaire» demandé dans d'autres domaines. Dans les années cinquante, il s'est surtout agi d'entretenir l'héritage culturel allemand classique, comme l'ont montré la célébration de l'année Goethe en 1949 puis de l'année Schiller en 1955. Parallèlement à cette conservation de l'héritage, une «littérature de la construction» (“Aufbauliteratur”) de piètre qualité devait être le reflet littéraire de la réalisation du plan économique ; ainsi l'on parle à cette époque de la «poésie des tracteurs» (“Traktorenlyrik”). Le réalisme le plus plat est alors en vigueur et l'on pourfend publiquement tous les «formalismes».

La conférence de Bitterfeld de 1959 marque un changement en ce domaine ; selon ses mots d'ordre, la culture à favoriser dorénavant est celle d'un monde ouvrier authentique. Cette nouvelle forme de culture doit être produite à la fois par les ouvriers eux-mêmes qui deviendront acteurs de ce changement, et par les écrivains de métier qui doivent aller dans les entreprises, décrire le monde ouvrier et en faire leur principal sujet de réflexion.

A. La poésie dans les cercles de travailleurs-écrivains après la conférence de Bitterfeld : une demande d'identité non satisfaite

L'une des conséquences du vaste programme culturel de Bitterfeld, suffisamment étudié par ailleurs, est la création des «cercles de travailleurs-écrivains» [Zirkel schreibender Arbeiter] dans les entreprises ; ces cercles qui font partie du travail culturel de la section syndicale de l'entreprise sont en général dirigés par un écrivain professionnel, connu ou non, qui doit amener les travailleurs à décrire leurs expériences du monde qui les entoure. Ces cercles n'étaient pas les seuls à rassembler des écrivains-amateurs : il en existait quelques-uns dans les maisons de la culture et les maisons des jeunes. Au début des années 60, on estime à 600 le nombre de cercles de travailleurs écrivains sur le territoire de la R.D.A.⁴¹

Dans un article de 1990 dressant un bilan de «la voie de Bitterfeld», Lothar Zschuckelt fait une analyse nuancée de ce phénomène qu'il est, selon lui, trop facile de réduire à un simple «culte du prolétaire» ; il prend pour exemple le mouvement des «brigades du travail socialiste» lancé à cette époque : «Même si l'on prend en compte le fait que de tels mouvements pensés “d'en haut”, menés de façon beaucoup trop administrative et centraliste, ont produit beaucoup de formalisme et de statistiques mensongères, une chose reste vraie : le programme de Bitterfeld a eu

⁴¹ Chiffre cité par Rüdiger Bernhard dans une analyse publiée en 1984 par la Zentralhaus für Kulturarbeit de Leipzig : *Traditionen und Selbstverständnis der schreibenden Arbeiter im Kampf um den Frieden und bei der Mitgestaltung des geistigen Lebens in unserem Land*, [Traditions et image de soi des travailleurs-écrivains dans la lutte pour la paix et la participation à l'organisation de la vie intellectuelle dans notre pays] Leipzig : Zentralhaus-Publikationen, 1984, 36 p. Sous un titre de propagande, cette analyse fournit des informations concrètes relativement critiques. Aucun autre ouvrage ne cite de chiffres concernant le nombre de cercles existant à cette époque. On trouve une estimation du nombre des cercles d'entreprise dans les archives du FDGB : en 1961, il y en aurait eu 229 comptant en tout 2615 membres. (in : FDGB-Bundesvorstand, Akte Nr 4630, Übersicht des Ministeriums für Kultur, 1/12.1961). Dans sa *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Wolfgang Emmerich se contente d'estimer ce chiffre à “des centaines” (p. 109 de l'édition de 1989). On trouve le chiffre d'environ 250 cercles et de 4000 membres en 1972 dans le *DDR-Handbuch* (Article : “Kulturarbeit des FDGB” dans la troisième édition de 1985, Köln : Verlag Wissenschaft und Politik, p. 763.)

un effet sur le mouvement des brigades. Il s'est alors produit un essor général dans la vie culturelle de ce pays ; la culture, l'art et la littérature ont pris une place importante à tous les niveaux et dans toutes les structures de direction, des initiatives culturelles sont aussi nées à la base, des clubs et des maisons de la culture ont été construits à cette époque, le système d'édition et celui des bibliothèques ont été améliorés, les moyens de propagation de l'art et de la littérature se sont bien développés dans les médias et l'art populaire a été promu de diverses manières. Certes, il y a aussi eu un autre effet : chacun a cru pouvoir dire son mot en matière d'art et de culture, donner des orientations, ordonner, interdire⁴². Ce réel effort n'a eu de résultats, aux dires de nombreux témoins, que pendant deux ou trois ans.

Au cours des années soixante, le nombre des cercles de travailleurs-écrivains n'a cessé de diminuer. Ainsi en 1972, il n'y a plus que 2744 membres de tels cercles⁴³, soit environ trois cents cercles, si l'on considère qu'un cercle comptait en moyenne 10 membres. Une étude portant sur le nombre de ces cercles dans la ville de Leipzig confirme cette tendance : la ville comptait 23 cercles en 1961-1962, et 15 seulement en 1964⁴⁴. Rüdiger Bernhard souligne aussi cette évolution : «Beaucoup de cercles fondés spontanément se sont dissouts». Il propose plusieurs explications à ce phénomène ; tout d'abord, le cercle

⁴² Lothar Zschuckelt, "Langer, kurzer Weg von der Hoffnung zur Illusion" [Un chemin long et court de l'espoir à l'illusion], in : *Blattform*, Magazin für Kultur und Freizeit, 4/90, Leipzig, p. 2 : "Auch wenn man in Rechnung stellt, daß solche "oben" ausgedachten, viel zu administrativ und zentralistisch geleiteten Bewegungen viel Formalismus und statistische Lügen hervorgebracht haben, bleibt wahr: Das Bitterfelder Programm hatte in dieser Brigadebewegung eine Wirkung. Es kam zu einem allgemeinen Aufschwung im kulturellen Leben dieses Landes; Kultur, Kunst und Literatur wurden zu einer "Führungsgröße" in allen Leitungsebenen und -strukturen, auch kulturelle Initiativen an der Basis entstanden, Klub- und Kulturhäuser wurden in dieser Zeit gebaut, das Verlags- und Bibliothekswesen vervollkommnet, die Kunst- und Literaturpropaganda in den Medien stärker etabliert und die Volkskunst gefördert. Ein anderer Effekt war freilich auch der, daß jetzt jeder glaubte, in Fragen der Kultur und der Kunst mitbestimmen, hineinreden, orientieren, anordnen, verbieten zu können".

⁴³ Rüdiger Bernhard, *op. cit.*

⁴⁴ "Perspektivplan der Bewegung Schreibender Arbeiter 1964 (Leipzig)" [Plan prospectif du mouvement des travailleurs-écrivains pour 1964]. Feuille volante non classée trouvée dans les archives du Zentralhaus für Kulturarbeit de Leipzig.

d'écriture était souvent perçu à l'origine comme une voie d'accès à une maison d'édition ; les personnes qui participaient à ces cercles dans cet objectif étaient vite déçues et les quittaient. Ensuite, les écrivains envoyés dans les entreprises ne prenaient pas toujours très au sérieux leur travail de politique quotidienne, se contentant de «visites éclairs» sur place comme l'affirme Gerhard Curt Neumann⁴⁵ dans une estimation de 1960 sur «Le travail des jeunes écrivains dans les entreprises»⁴⁶. Par ailleurs, R. Bernhard attribue aussi cet échec relatif aux présupposés théoriques erronés qui avaient présidé à la création de ces cercles : on voulait y concilier le concept de «culture nationale» (c'est-à-dire l'héritage culturel classique) avec celui d'«écrivain-ouvrier» : «De nombreux membres de ces cercles trouvèrent dès le début qu'on leur demandait des choses trop difficiles et s'en allèrent. Le nombre des cercles fut divisé par trois puis augmenta de nouveau dans les années soixante-dix»⁴⁷.

a. Une tentative d'identification : le concours "Schreibt das Lied des Sozialismus !"

Pour stimuler l'ensemble de la population appelée à prendre la plume, un concours national de poésie est organisé en 1962. Son thème est vaste, mais destiné à mobiliser tous les poètes amateurs : «Ecrivez le chant du socialisme !». Il ne s'agit pas vraiment d'écrire un «poème» mais de composer un «chant», c'est-à-dire une forme lyrique collective propre à créer un sentiment de solidarité. Ce concours, lancé à l'initiative du F.D.G.B.⁴⁸, est annoncé le 27 octobre 1961 dans le quotidien syndical *Tribüne*. Moins d'un mois plus tard, la section culturelle du syndicat fait le point sur les envois reçus jusqu'à cette date : le 16 novembre, 109 envois sont déjà arrivés, il y en aura 900 en tout au printemps 1962. Ce chiffre est comparable à

⁴⁵ Il s'agit de Gerhard Curt Neumann, et non de l'écrivain Gert Neumann, né en 1942.

⁴⁶ Gert Neumann, "Einschätzung der Arbeit junger Schriftsteller in den Betrieben" [Estimation du travail des jeunes écrivains dans les entreprises], 1960, deux pages dactylographiées, Leipziger Stadtbibliothek : Sondersammlung literarischer Nachlässe, Archiv des Schriftstellerverbandes des Bezirks Leipzig.

⁴⁷ *op. cit.*

⁴⁸ FDGB : Freier Deutscher Gewerkschaftsbund, Union syndicale allemande libre, syndicat unique en R.D.A. dont le rôle était aussi d'organiser les loisirs des ouvriers.

celui des poèmes reçus par Hermlin lorsqu'il veut organiser une lecture de jeunes poètes en décembre 1962. Le rapport du 17 novembre 1961, réalisé par Margarete Ebel pour la section culturelle du F.D.G.B., fournit des informations intéressantes et livre indirectement les faits qu'il voudrait cacher ; ainsi elle se félicite du nombre de personnes âgées qui ont répondu à l'appel du syndicat : «On remarque qu'il y a vraiment beaucoup de vieux travailleurs, et même de retraités qui ont répondu, par exemple Harry Ruppe de Spechtsbrunnen (80 ans), Georg Schwand de Berlin-Pankow (71 ans), Frieda Fleck de Berlin, vétéran du Parti et du syndicat (72 ans). Elle écrit : «Vétéran du mouvement ouvrier, je ne peux plus participer activement à la vie du Parti et du syndicat pour des raisons de santé. C'est pourquoi j'écris des vers pour nos manifestations culturelles et pour notre "Panneau Rouge"⁴⁹. Le petit travail que je vous envoie m'a vraiment fait plaisir.» Le travailleur Franz Müller de Ballenstedt écrit : «Je ne suis pas écrivain mais cela fait 45 ans que je suis membre du syndicat, alors je peux bien essayer d'écrire des vers»⁵⁰.

Cette dernière remarque est tout à fait caractéristique : les mots d'ordre promulgués à Bitterfeld ont créé l'illusion chez certains qu'une longue expérience politique était une condition suffisante pour écrire de la littérature. La génération qui a le plus répondu à l'appel (si l'on tient compte, de plus, de sa faible représentation dans la pyramide des âges) est celle des personnes nées au tournant du siècle qui voient dans l'existence de la R.D.A. l'aboutissement de leurs luttes politiques et l'assurance de la paix retrouvée. Le concours échoue donc dans sa tentative de rassembler les forces créatives du pays ; la jeune génération ne se sent

⁴⁹ Il s'agissait d'un panneau d'affichage réservé à l'agit-prop dans les entreprises (informations politiques, liste des meilleurs ouvriers).

⁵⁰ Archiv der Gewerkschaftsbewegung, FDGB-Bundesvorstand Nr A201-3443: Materialien "Schreibt das Lied des Sozialismus". 1959-1962. "Es beteiligen sich auffallend viel alte Arbeiter, sogar Rentner. z. B. der 80-jährige Harry Ruppe aus Spechtsbrunnen, der 71-jährige Georg Schwand aus Berlin-Pankow, die 72-jährige Partei- und Gewerkschaftsveteranin Frieda Fleck aus Berlin. Sie schreibt: "Als Veteran der Arbeiterbewegung kann ich aus Krankheitsgründen nicht mehr aktiv am gewerkschaftlichen und Parteileben teilnehmen. Deshalb schreibe ich für unsere Veranstaltungen und auch für unsere Rote Ecke kleine Zeilen und Verse. Die kleine Arbeit, die ich hier einsende, hat mir große Freude gemacht". Der Arbeiter Franz Müller aus Ballenstedt schreibt: 'Ich bin zwar kein Schriftsteller, aber schon 45 Jahre Mitglied der Gewerkschaft, also kann ich mich auch mal als Dichter versuchen'".

pas concernée alors qu'il existe une pléïade de jeunes poètes doués que Stephan Hermlin découvrira d'ailleurs à la même époque.

Le jury du concours est composé de trois personnalités du monde littéraire : Helmut Preißler, chantre du Parti qui représente l'Union des Ecrivains, Werner Bräunig, alors jeune assistant à l'Institut de Littérature de Leipzig et Dieter Schlenstedt, universitaire reconnu. Werner Bräunig ne peut se rendre à la séance de délibération mais il envoie une lettre dans laquelle certaines de ses remarques permettent de deviner ce qu'il pense réellement de l'ensemble de la production poétique suscitée par de tels concours. Il souligne qu'il a choisi un auteur «malgré (s)es accents très maïakovskiens», pour «son optimisme frais et très dynamique» qui n'est pas «plaqué de façon superficielle en utilisant des clichés (comme c'est malheureusement souvent le cas dans la jeune poésie)». Le second poème qu'il sélectionne s'appuie, selon lui, trop sur Brecht, mais «on peut prouver l'emprunt à des modèles dans presque tous les travaux»⁵¹.

Ce concours, créé dans l'enthousiasme de «la voie de Bitterfeld», sera une expérience de courte durée puisqu'il n'aura lieu qu'une seule fois et ne sera pas suivi de tentatives similaires. Sans doute est-ce dû à la mauvaise qualité de la poésie reçue lors du premier concours. L'identification avec le régime, souhaitée par les organisateurs, n'a donné ici que de piteux résultats littéraires malgré les efforts déployés.

b. Le développement des manuels à l'usage des travailleurs-écrivains

Pour inciter les travailleurs à écrire des poèmes, il fallut mettre en place des moyens ne se limitant pas à la création de cercles de travail. Des instruments spécifiques qui devaient aider les poètes novices dans leur tâche furent alors conçus

⁵¹ Archiv der Gewerkschaftsbewegung, FDGB-Bundesvorstand Nr A 201-3449. Lettre de Werner Bräunig à la direction du FDGB, Section Culture. “Wesentlich scheint mir, daß der Autor zu einem frischen, sehr dynamischen Optimismus findet, der sich aus der poetischen Durchdringung des Stoffes ergibt, und nicht (wie leider nicht selten in der jungen Lyrik) klischeehaft und oberflächlich aufgesetzt wird”. “Übernahme von Vorbildern läßt sich aber bei fast allen Arbeiten nachweisen - ich möchte dies also nicht als vordringliches Kriterium betrachten”.

spécialement à cet effet. Dès 1961 parurent des *Indications à l'usage des travailleurs-écrivains*⁵², ouvrage de vulgarisation très didactique semblable à ceux qui suivirent : *Le poème*⁵³ de Ernst Stein édité en 1966 et surtout un *Manuel pour les travailleurs-écrivains*⁵⁴ diffusé à partir de 1967. Si on se contente en 1961 de ne proposer que des «indications» au

lecteur, la publication d'un manuel plus directif en 1967 montre que l'écriture est considérée comme un métier dont on peut apprendre les règles. Le passage du titre de 1961 à celui de 1967 montre déjà que le mouvement est figé ; d'ailleurs la moitié de l'ouvrage de 1967 est consacrée à «La place du mouvement des travailleurs écrivains dans la République Démocratique Allemande» et aux «Problèmes de méthode du mouvement des travailleurs-écrivains». Dans le chapitre sur «La littérature et ses formes», quarante pages traitent du poème en général. Les exemples cités sont empruntés à la littérature allemande considérée comme progressiste : Goethe, Herder, Heine, Herwegh. Les seuls contemporains cités sont Brecht («Lob des Kommunismus», [Eloge du communisme]), Kästner, Erich Weinert, Georg Maurer. Enfin, l'unique exemple de référence à la littérature étrangère reste Maïakovski.

Au moment où, comme nous le verrons plus tard, de nouveaux talents apparaissent en R.D.A., la vision de la poésie qui apparaît dans ces ouvrages est passiste, uniquement attachée à un héritage classique ou idéologiquement conforme. Contrairement aux déclarations officielles, les ouvriers ne sont pas familiarisés avec la pensée des intellectuels de leur époque.

c. Un exemple de production poétique : le cercle de Deuben

L'un des cercles de travailleurs-écrivains le plus souvent cité en exemple pour illustrer la voie de Bitterfeld est celui de l'usine de lignite («BKW», Braunkohlenwerk) «Erich Weinert» de Deuben. Ce cercle de travailleurs-écrivains

⁵² *Hinweise für schreibende Arbeiter*, Autorenkollektiv, Leipzig : VEB Verlag für Buch- und Bibliothekwesen, 1961, 132 p.

⁵³ *Wege zum Gedicht*, Ernst Stein, Berlin : Volk und Wissen, 1966, 240 p.

⁵⁴ *Handbuch für schreibende Arbeiter*, Hrsg. v. Ursula Steinhaußen, Dieter Faulseit, Jürgen Bonk, Berlin : Verlag Tribüne, 1967, 526 p., index, bibliogr.

s'est fait connaître en publiant plusieurs anthologies qui rassemblent essentiellement de la prose, les *Deubener Blätter* [Feuillets de Deuben], avec le soutien des éditions Mitteldeutscher Verlag de Halle (1961 et 1964) puis des éditions Tribüne (éditions syndicales, 1966).

Le premier volume, paru en 1961, reflète la recherche de soi par l'écriture. L'évolution de l'identité à travers les traumatismes de l'histoire est son thème central ; toute une partie de l'ouvrage s'intitule : «Tentatives de se voir soi-même» (“Versuche, sich selbst zu sehen”). L'identité exprimée dans ces textes, prose ou poésie, est très marquée, encore à cette époque, par l'expérience de la guerre. Quand il s'agit de prose, les récits autobiographiques reflètent les bouleversements sociaux et politiques des années 1930 à 1950.

Il en va presque toujours de même en poésie ; prenons comme exemple le poème de Erna Greulich :

Das war entscheidend:
 Die Mühle mahlte, und ich kam nicht frei.
 Mit vierzehn Jahren - Pflichtjahr im Haushalt !
 Mit siebzehn Jahren - Reichsarbeitsdienst !
 Mit achtzehn Jahren - Kriegshilfsdienst !
 Mit neunzehn Jahren - Wehrmachtshilfsdienst !
 Bei Kriegsende - mein Mann und mein Bruder gefallen.
 Die Mühle war zum Stillstand gebracht.
 Seitdem habe ich alles, was ich tat,
 Aus freiem Entschluß tun können.⁵⁵

Pour cette femme sans doute née au début des années vingt, l'existence a été un engrenage qui l'a broyée. Le poème rend cette image en égrenant une succession d'âges auxquels correspondent, implacables, des enrôlements obligatoires dans la machine de guerre nazie. Les points d'exclamation qui suivent la dénomination de

⁵⁵ *Deubener Blätter. Arbeitsmaterial des Zirkels Schreibender Arbeiter BKW "Erich Weinert"*, Deuben Kreis Hohenmölsen, Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1961. p. 13. “Ce fut décisif :/ Le moulin tournait et je ne pouvais m'échapper./A 14 ans, année ménagère obligatoire !/A 17 ans, travail obligatoire pour le Reich !/A 18 ans, service de guerre !/ A 19 ans, service d'aide à la Wehrmacht !/ A la fin de la guerre : mon mari et mon frère sont tombés./ Le moulin s'est arrêté de tourner./ Depuis, tout ce que j'ai fait/ J'ai pu en décider moi-même”.

ces obligations dans le jargon du Troisième Reich (“Pflichtjahr”, “Reichsarbeitsdienst”, “Kriegshilfsdienst”, “Wehrmachthilfsdienst”) rappellent le ton de la propagande nazie. Ils ne disparaissent que lorsqu'il s'agit de constater en un euphémisme que son mari et son frère sont «tombés» à la guerre. Le moulin, au propre et au figuré,

s'arrête alors de tourner, et le ton du poème change brutalement pour mieux souligner la rupture avec le passé. Une ère nouvelle commence pour Erna Greulich : «Désormais, j'ai pu décider moi-même de tout ce que je faisais». Cet éloge du nouveau régime peut convaincre par son ton sincère, par sa perspective individuelle qui ne fait pas de référence explicite à l'idéologie. Il témoigne d'un processus d'identification réussi, qui est l'aboutissement d'une évolution et d'une série d'expériences. Par la suite, il sera très rare de trouver des poèmes de ce type dans les anthologies de travailleurs-écrivains.

Un exemple analogue est fourni par le poème sans titre d'Erich Schleif, publié dans la même anthologie :

Im Jahre einundzwanzig wurde ich geboren,
Und gleich danach begann die Inflation.
Nicht meinetwegen hat das Geld den Wert verloren.
Meine Geburt war keine Sensation.

Ich kam in einem Stall zur Welt,
auf Lumpen, leider nicht in Kissen.
Für eine Wohnung fehlte uns das Geld.
Doch später wurde mein Geburtsstall abgerissen.

Ich hockte in der Schulbank bleich und schwächlich.
Auf meine Rippen hatte sich die Zeit geschrieben.
Und einmal - wohl aus Trotz hauptsächlich-
da bin ich einfach sitzengeblieben.

Die "Grüne Minna" fraß bei uns mit braunen Pfoten.
Als Kind verstand ich das noch nicht.
Was ich verstehen lernte, war verboten,
dann kam der Krieg. Und der war Pflicht.

Er riß in meinem Jahrgang manches Loch.
 Mir hat er manchen Tritt gegeben.
 Und daß ich trotzdem nicht zu Kreuze kroch,
 das kostete mir fast das Leben.

Ich lebe noch! Und bin jetzt reich!
 Ich meine nicht an barem Geld,
 mein Reichtum ist ein ganzer Staat!
 Ich bin zum Erben mit bestellt.

Als Kind, da spielt' ich mit Millionen.
 Die Scheine waren falsch und schlecht.
 Auch heut bin ich millionenreich.
 Doch die Millionen - die sind echt!⁵⁶

Nous retrouvons dans ce poème une démarche analogue à celle d'Erna Greulich : il s'agit d'un récit autobiographique linéaire, assujéti aux règles de la poésie traditionnelle (usage des rimes, strophes de quatre vers), procédant de façon chronologique. Le passé évoqué est traumatique : il compte deux étapes principales, l'enfance et la guerre. L'écriture remplit ici une fonction thérapeutique qui semble mener à la «guérison» évoquée dans les deux dernières strophes et traduisant l'enthousiasme pour l'ère nouvelle apportée par la R.D.A. Mais si Erna Greulich se contentait de parler en son propre nom et de retranscrire une expérience

⁵⁶ *Idem*, p. 19. "En l'an vingt-et-un je suis né/ Et l'inflation commença juste après./Ce n'est pas à cause de moi que l'argent a perdu sa valeur!/Ma naissance ne fut pas un événement.//Je suis venu au monde dans une étable,/sur des chiffons, pas sur des coussins, hélas./L'argent manquait pour un appartement./Plus tard, on a démoli mon étable natale.//J'étais assis sur les bancs de l'école, pâle et faible./Le temps s'était inscrit sur mes côtes./Et une fois, sans doute surtout par entêtement,/j'ai dû redoubler.//Le "panier à salade" aux pattes brunes venait se remplir chez nous./, Enfant, je ne comprenais pas encore./Ce que j'appris à comprendre, c'était interdit,/et la guerre arriva. Elle était obligatoire.// Elle fit plus d'un trou chez mes conscrits./A moi, elle me donna quelques coups de pied./ Je ne me suis pas aplati,/mais cela m'a presque coûté la vie.// Je suis encore en vie ! Et je suis riche maintenant ! Pas en liquide,/ma richesse, c'est tout un Etat !/ Je suis l'un des héritiers; //Enfant, je jouais avec des millions./Les billets étaient faux et mauvais./Maintenant aussi je possède des millions./Mais ces millions-là, ils sont vrais !"

individuelle, Erich

Schleich franchit une autre étape : il assimile clairement son bonheur nouveau au nouvel Etat, la R.D.A. qui a nationalisé les moyens de production : «Je suis encore en vie ! Et maintenant me voilà riche !/ Je ne parle pas de l'argent liquide,/ ma richesse, c'est un Etat tout entier !/ Et je suis l'un de ses héritiers». Comme Erna G., Erich B. s'identifie au nouveau régime au vu de ses expériences passées et ses propos impliquent que la R.D.A. réussit à incarner l'Etat des «bons» face à l'Etat des «méchants» qui accordent encore de l'importance aux millions sous forme de papier-monnaie (c'est-à-dire le gouvernement de la R.F.A.). Mais ce credo, encore modéré si on le compare à des poèmes plus tardifs, ne doit pas occulter l'intérêt autobiographique de ce poème. Dans ce premier volume des *Deubener Blätter*, un seul poème est exclusivement idéologique : «Wilhelm Pieck». Une place importante est accordée à la vie quotidienne et les éditeurs insistent sur le travail littéraire accompli en publiant, par exemple, plusieurs versions d'un même poème et en montrant comment il peut être amélioré (“Ich liebe Traktoren” [J'aime les tracteurs], “Der Weg” [La voie]).

On ne saurait en dire autant des deux volumes qui vont suivre en 1964 et 1966. Les *Deubener Blätter II* laissent très peu de place aux poèmes, sans doute jugés peu aptes à transmettre les messages idéologiques les plus clairs. Ce second volume essaie plutôt de rendre compte de l'activité culturelle de cette entreprise de Deuben dans toute sa variété : cinéma, théâtre, photo. Nous remarquons ici la même césure chronologique que nous constaterons à propos des lectures publiques et la poésie dans la revue *Ich Schreibe* : c'est en 1963-1964 que s'achève l'époque du dégel khrouchtchévien amorcé en 1958. Les années suivantes seront celles d'un redressement idéologique dans le domaine culturel. La tendance des *Deubener Blätter II* se confirme dans les *Deubener Blätter III*⁵⁷ publiés en 1966. Ils ne contiennent plus que trois poèmes, écrits par des élèves et non des ouvriers. L'ensemble du recueil est orienté vers l'effort de production industrielle et non plus vers l'expérience individuelle.

A la fin des années soixante, les anthologies de poèmes de travailleurs-écrivains se font donc de plus en plus idéologiques et politiques. Ainsi l'anthologie *Entdeckungen - Eine Anthologie mit Werken schreibender Arbeiter*⁵⁸ de 1968 contient des appels militaristes contre l'agresseur américain au Vietnam ainsi que

⁵⁷ *Deubener Blätter III*, Berlin : Verlag Tribüne, 1966, 126 p.

⁵⁸ *Entdeckungen*, Leipzig : Zentralhaus für Kulturarbeit, 1968, 256 p.

des hymnes à la technique comme “Schiffe bauen” [Construire des bateaux] ou “Tagebau” [Carrière]. Ce phénomène est encore plus marqué en 1970, alors que l'ère Ulbricht touche à sa fin, dans l'anthologie *Das uns Gemäße*⁵⁹ ; certes, cette dernière contient encore de traditionnels poèmes sur l'amour et la nature, mais d'autres thèmes s'y sont ajoutés : le progrès et la technique (“Bei kybernetischen Systemen” [Avec des systèmes cybernétiques], “Raumfahrt” [Voyage spatial], “Chemieunterricht” [Cours de chimie]), le travail (“Stahlbauer” [Bâtitseur d'acier], “Junge Frau bei einer Planbesprechung” [Une jeune femme lors de la discussion du plan], “Lied von den Plänen” [Le chant des plans], la politique (“Lenin”, “Lenins Stimme” [La voix de Lénine], “Roter Oktober” [Octobre rouge], “Partei” [Parti], “An die Partei” [Au parti]) et enfin l'armée (“Liebender Grenzsoldat” [Garde-frontière amoureux], “Das Gewehr” [L'arme]).

Les invitations à «se voir soi-même» et à surmonter les traumatismes du passé, encore à l'ordre du jour au début de la décennie, ont disparu pour faire place à des identifications obligatoires avec le régime politique de la R.D.A.

B. La «vague poétique» des années soixante vue à travers la revue “Ich Schreibe”

A l'issue de cette rapide étude de la production poétique des cercles d'écriture, que nous venons d'explorer dans les lignes précédentes, il apparaît que l'agit-prop née sous l'impulsion de la première conférence de Bitterfeld (avril 1959) n'a donc eu d'effet direct sur la poésie que deux ou trois années plus tard, c'est-à-dire en 1962-1963. Cette évolution peut être aisément mise en valeur par l'étude de la place de la poésie dans la revue *Ich Schreibe* [J'écris]. Ce titre fut d'abord choisi pour une anthologie d'ouvriers-écrivains, publication commune des éditions Tribüne (éditions du syndicat F.D.G.B.) et du Mitteldeutscher Verlag en avril 1960, dont un exemplaire fut remis à Walter Ulbricht et Alfred Kurella⁶⁰ lors de la conférence sur la culture du Comité Central du S.E.D. qui eut lieu du 27 au 29 avril

⁵⁹ *Das uns Gemäße, Lyrik-Anthologie schreibender Arbeiter*, Berlin : Verlag Tribüne, 1970, 176 p.

⁶⁰ Alfred Kurella : communiste de la première heure, il a occupé des fonctions importantes au Komintern, est revenu en R.D.A. en 1954. De 1957 à 1963, il dirigeait la commission pour la culture au Politbüro du Comité Central du S.E.D.

1960, juste un an après la première conférence de Bitterfeld. Cette anthologie présentait des textes écrits par des ouvriers de l'usine de traitement de lignite de Deuben, qui joueront aussi le rôle de modèle pour les autres cercles en publiant par la suite les «Deubener Blätter» précédemment présentés.

Le titre de ce recueil, “Ich Schreibe”, a été repris en août 1960 par une revue mensuelle créée pour donner des informations pratiques sur l'écriture aux cercles d'«ouvriers et de paysans-écrivains». Elle prenait la relève de *Volkskunst* [Art populaire] qui avait paru de 1952 à 1959. *Ich Schreibe* avait pour mission de divulguer les thèses énoncées à Bitterfeld. Elle paraîtra jusqu'en 1989, publiée par la Zentralhaus für Kulturarbeit [Maison centrale pour le travail culturel] de Leipzig ; cette revue spécialisée dépendait directement du Ministère de la Culture, et elle était sous la responsabilité d'une seule personne, le rédacteur en chef.

Au cours des premières années de parution, on trouve peu d'articles concernant la poésie, à l'exception toutefois d'une «lettre didactique» de Heinz Rusch (la rubrique s'intitule “Unser Lehrbrief”) consacrée à l'essence du poème (2/1960). On y apprend que le poète ne doit pas être esclave de ses sentiments et se préoccuper uniquement de sa vie privée : «L'opinion selon laquelle on peut livrer sa vie privée dans le poème, y donner libre cours à ses sentiments sans les canaliser et abandonner la réalité à son sort est une opinion fallacieuse. Le poète se sert lui aussi de la réalité comme point de repère»⁶¹.

Les lecteurs devront attendre le numéro de novembre 1962 pour connaître la suite de cette lettre de Heinz Rusch⁶². Si la première lettre opposait le sentiment à la réalité, le contraste entre ces deux éléments est encore renforcé dans la seconde

⁶¹ “Die Ansicht, man könnte sich im Gedicht “ganz privat” geben, seine Gefühle richtungslos schweifen und die Wirklichkeit sein lassen, ist eine irrige Ansicht. Auch der Lyriker soll und darf sich nur an der Wirklichkeit orientieren”. *Ich Schreibe*, “Das Gedicht - Unser Lehrbrief”, 2/1960, p. 17.

On lit également dans cet article : “Weit verbreitet ist auch die Meinung, das Gedicht habe nur mit dem Gefühl zu tun. Wenn dem Gedicht aber der “rote Faden” fehlt und wenn es nicht vom Gegenständlichen ausgeht, wenn das Gedicht sozusagen nicht dauernd von der Wirklichkeit kontrolliert wird, verliert es seine Wirkung und Ausstrahlungskraft auf den Leser”. [Une opinion aussi est répandue : le poème ne traiterait que du sentiment. Mais si le poème n'a pas de fil conducteur et ne part pas du concret, si pour ainsi dire le poème n'est pas sans cesse contrôlé par la réalité, il perd son effet et son rayonnement auprès du lecteur].

⁶² *Ich Schreibe*, “Das Gedicht (II)”, p. 13-16.

lettre qui traite de l'essence du sujet lyrique en tant que sujet social. «Dans chaque poème doit se refléter une personnalité qui a quelque chose à nous dire au-delà de l'observation exacte et de la mise bout-à-bout d'impressions venant du monde extérieur ; elle retient dans tous leurs détails le monde et la réalité de chaque heure et de chaque jour, et les reflète»⁶³. On peut lire un peu plus loin : «Pourquoi alors écrit-on des poèmes ? Nous l'avons déjà dit : non par plaisir personnel ni pour les albums de famille, mais pour la société, pour des gens qui ne considèrent pas l'art comme un luxe mais comme un élargissement de notre image du monde et de ce qui s'y passe»⁶⁴. Le

rôle du poète est ainsi défini : il est un acteur social, porte-parole du plus grand nombre. Le concept sous-jacent à cette définition est celui de la «personnalité socialiste» qui doit s'imposer : «La question décisive n'est pas : 'Pour qui écris-tu ?' mais : 'Qui es-tu, toi qui écris ?' Il s'agit de former une personnalité qui ait quelque chose à dire à tout le monde».

Cette tentative de définition de la poésie s'achève en décembre 1962⁶⁵ par un texte qui traite de la notion de héros en poésie. Selon l'auteur, le «je» du poème, la personnalité qui s'y exprime est l'équivalent du héros de roman. Les exemples de référence sont bien entendu certains poèmes héroïques de Maïakovski qui magnifient la mission salvatrice du poète enthousiasmé par la révolution.

Les conseils formels, d'une grande naïveté didactique, se font de plus en plus rares par la suite. En 1963, on trouve encore des présentations de formes poétiques particulières : la ballade (1/63), le sonnet (2/63), le texte de chanson (3/63), les textes rimés et non-rimés (4/63), puis en 1964 des essais sur le sonnet chez Becher et la ballade chez Brecht. Finalement, ce genre de conseils disparaît complètement

⁶³ “In jedem Gedicht muß sich also eine Persönlichkeit widerspiegeln, die über das exakte Beobachten und Aneinanderreihen von Eindrücken der äußeren Welt hinaus uns etwas zu sagen hat, die die von uns täglich und stündlich erschaute Welt und Wirklichkeit im Detail einfängt und ausstrahlt”. *Ich Schreibe*, 11/1962, p. 15.

⁶⁴ “Wofür schreibt man also Gedichte? Wir sagten es schon: nicht zum persönlichen Vergnügen, nicht für Familienalben, sondern für die Gesellschaft, für Menschen, die in der Kunst keinen Luxus sondern eine Erweiterung unseres Bildes der Welt sehen. Dabei ist nicht die Frage : “Für wen schreibst du?” von entscheidender Bedeutung, sondern die Frage “Wer bist du, der du schreibst?”. Die Frage nach der Herausbildung einer Persönlichkeit also, die der Allgemeinheit etwas zu sagen hat”.

⁶⁵ *Ich Schreibe*, “Das Gedicht (III)”, 12/1962, p. 13-14.

dans la seconde moitié des années 1960

A partir de 1963, les vœux pieux concernant la poésie font place dans la revue à des comptes rendus de manifestations culturelles au cours desquelles on lit des poèmes ; ces comptes rendus donnent une image fidèle de ce qu'a pu être la réalité de la «vague poétique» qui a déferlé alors sur la R.D.A. L'année 1963 en marque le point culminant : les lectures de poèmes, même écrits par de jeunes inconnus, mobilisent des foules elles-mêmes composées essentiellement de jeunes gens. Seul le quart des personnes intéressées obtiennent un billet d'entrée pour la première lecture publique organisée en 1963 à Potsdam par la F.D.J. et l'Union des Ecrivains : «La participation de la jeunesse a été très importante : elle a occupé la plupart des rangées dans la salle et s'est attribué soixante places debout qui n'étaient pas prévues»⁶⁶, note l'auteur du compte-rendu. A la même époque, 10 auteurs se retrouvent à Magdebourg pour lire leurs œuvres devant un public de 500 personnes⁶⁷. Une partie de ce succès peut être mis sur le compte de l'effet de nouveauté, et il devait se trouver dans le public beaucoup de «délégués d'office» mandatés par les organisations de masse (partis, F.D.J., syndicat). On ne peut cependant nier l'ampleur du mouvement devant la répétition de notations sur la fréquentation qui vont, cette année-là, toutes dans le même sens, pour disparaître par la suite.

Ainsi, en juin 1963, Werner Bräunig⁶⁸ note à propos de la troisième soirée de poésie de la F.D.J. à Leipzig : «Comme à l'occasion de plus grandes manifestations qui ont eu lieu auparavant, la salle était comble, on était assis sur le rebord des

⁶⁶ *Ich Schreibe*, 5/1963, “Auch in Potsdam: ermutigender Beginn” [A Potsdam aussi : un début encourageant], p.2-3 : “Aber es war überwältigend, welchen Anteil die Jugend nahm. Sie füllte die meisten Reihen im Saal, und sie ertrotzte sich 60 (nicht vorgesehene) Stehplätze”.

Le réalisateur Frank Beyer est présent à cette manifestation, ainsi que l'écrivain Hans Marchwitza.

⁶⁷ *Idem*, “Erfolgreicher Lyrikabend in Magdeburg” [Soirée poétique couronnée de succès à Magdebourg], p. 24.

⁶⁸ Werner Bräunig (1934-1976), élève de l'Institut Becher de 1958 à 1961, sera une cible de la campagne anti-intellectuelle de 1965 à cause de son roman inachevé *Rummelplatz*. [Champ de foire] auquel une campagne du journal du SED, *Neues Deutschland*, reprochera d'être un affront aux ouvriers et aux soviétiques.

fenêtres et on s'entassait dans les couloirs»⁶⁹. De même, les 750 billets pour la soirée de poésie de novembre 1963, organisée à Eisenhüttenstadt à l'occasion du festival de l'Oder, avaient tous été vendus trois jours avant la séance⁷⁰.

Dès la seconde moitié des années soixante, le dynamisme du mouvement initial semble se figer dans l'idéologie. Ni le public des lectures, ni le nombre des auditeurs et leurs réactions ne sont plus évoqués dans *Ich Schreibe*. Nous y voyons l'une des conséquences du XIème plénum du Comité Central du S.E.D. en 1965. Prolongeant les mesures répressives prises à cette occasion contre les intellectuels, la revue se fait cependant l'écho de la discussion sur la poésie qui se déroule en 1966 dans la revue *Forum*⁷¹. Ce débat est né dans les colonnes de *Forum*, dont le rédacteur en chef est alors Rudolf Bahro, à la suite de la publication de l'anthologie de poésie d'Adolf Endler et Karl Mickel, *In diesem besseren Land*. Karl Mickel, Heinz Czechowski, Sarah et Rainer Kirsch, Günter Kunert avaient, entre autres poètes, répondu à un questionnaire sur leur conception de la place du poète à l'époque de la «révolution technique». Leurs réponses étaient une façon pour eux de prendre la parole de façon détournée après le XIème plénum ; elles déplurent et les idéologues (en particulier Hans Koch) reprirent les choses en main en obligeant la rédaction à publier des articles destinés à rappeler quel était le droit chemin. Les articles publiés à ce sujet dans *Ich Schreibe* en 1966 reprennent à leur compte cette rectification idéologique⁷².

Alors qu'un jeune auteur qui sera par la suite tenu au silence, Wolfgang Hilbig, a encore droit à une présentation en janvier 1966 dans *Ich Schreibe*, les

⁶⁹ *Ich Schreibe*, 7/1963, p. 2 : “Junge Leipziger Lyriker : Was wir lieben” [Jeunes poètes de Leipzig : ce que nous aimons] “Wie bei den Großveranstaltungen vorher war der Saal überfüllt, man saß auf Fenstersimsen, drängte sich in den Gängen”.

Le jeune Andreas Reimann, alors âgé de 17 ans, se fait remarquer au cours de cette soirée par la qualité de ses poèmes.

⁷⁰ *Ich Schreibe*, 12/1963, “Lyrikabend zu den Oderfestspielen” [Soirée de poésie au festival de l'Oder], p. 24.

⁷¹ *Forum*, 1966, n° 8, 10, 11, 12, 13 et 15/16.

⁷² Les enjeux de cette discussion sont présentés dans l'article de Hans Kaufmann, “Gedichte als Seismographen” [Des poèmes comme séismographes], *SBZ-Archiv*, Köln : 1966, n°24, p. 375-379. Quant à l'importance de l'anthologie *In diesem besseren Land*, elle est analysée par Anneli Hartmann dans sa thèse *Lyrik-Anthologien als Indikatoren des literarischen und gesellschaftlichen Prozesses in der DDR 1949-1971*. , Frankfurt : Peter Lang, 1983, 398 p.

numéros 9 et 10/11 de la fin de 1966 donnent nettement le ton de la nouvelle politique culturelle. L'article de Jürgen Bonk, «La poésie et les exigences de notre époque»⁷³ est un plaidoyer pour la poésie politique de circonstance : «Un poème ne devrait pas se limiter à la condamnation de la guerre, il devrait désigner clairement ceux qui préparent la guerre. Il devrait montrer où se trouve l'ennemi et renforcer la disposition à le combattre». Erich Weinert et la poésie prolétaire révolutionnaire des années vingt et trente sont cités comme modèles. Le second article, encore plus violent, s'en prend directement à Sarah Kirsch, déjà incriminée dans *Forum* : «On a presque honte de lire les geignements d'une Sarah Kirsch pour qui notre indéniable révolution dans beaucoup de domaines techniques, visible même par ceux qui sont le moins ancrés dans la réalité, ne signifie apparemment rien parce qu'il manque encore à cette dame "un bon cognac"»⁷⁴. Le même auteur regrette un peu plus loin : «Par ailleurs, de jeunes poètes ont pu constater que l'on s'attire plus d'éloges en s'adressant à des dinosaures qu'à des travailleurs»⁷⁵.

Peu après ces attaques en règle, la guerre du Vietnam passe au centre des

⁷³ *Ich Schreibe*, 9/66, "Die Lyrik und die Forderung des Tages", p. 20-21. : "auch ein Gedicht dürfte nicht bei der Verurteilung des Krieges verharren, sondern müsse diejenigen konkret nennen, die den Krieg vorbereiten. Es müsse den Feind zeigen und die Bereitschaft, gegen ihn zu kämpfen, verstärken".

⁷⁴ *Ich Schreibe*, 10.11/1966, "Zu einer etwas bewölkten Diskussion" [Au sujet d'une discussion un peu nuageuse]: "Man schämt sich fast mit, dort das Gesäusel einer Sarah Kirsch zu lesen, der unsere, auch von den Weltfremdesten kaum zu leugnende, sichtbare Revolutionierung auf vielen technischen Gebieten anscheinend nichts bedeutet, weil der Dame noch immer der "gute Kognac" fehlt". L'auteur fait ici allusion à la réponse de Sarah Kirsch au questionnaire de la revue *Forum*_(10/1966) ; à la question "Vor welchen hauptsächlichsten Schaffensproblemen stehen Sie zur Zeit ?" [Quels sont actuellement vos principaux problèmes de création ?], elle avait répondu : "Daß der Tag nur 24 Stunden enthält, es in Halle keinen guten Kognac und kein Kohlepapier gibt, es demzufolge ebenso schwer ist wie vor der technischen Revolution, gute Gedichte zu schreiben" [Le jour n'a que 24 heures, il n'y a pas de bon cognac à Halle et pas de papier-carbone, si bien qu'il est aussi difficile d'écrire des poèmes qu'avant la révolution technique].

⁷⁵ *Idem* : "Andererseits erlebten junge Lyriker, daß es mehr Lob gibt, wenn man, anstatt mit Arbeiterpersönlichkeiten, mit den Sauriern spricht". Il s'agit ici d'une allusion au titre du premier recueil de poésie publié par Sarah Kirsch avec son mari Rainer Kirsch, *Gespräch mit dem Saurier* [Conversation avec le dinosaure], publié en 1965 aux éditions Neues Leben.

préoccupations politiques, et la poésie est invitée à devenir elle-même «champ de bataille» (“Kampffeld Lyrik”, 2/1967).

A la fin des années soixante, la poésie cesse d'être, dans la revue *Ich Schreibe*, le facteur d'identité qu'elle a voulu être de 1962 à 1965. Elle devient un instrument politique, son public n'est plus évoqué. Le potentiel créatif ne se trouvera désormais plus dans les cercles de travailleurs-écrivains mais plutôt dans le vivier du séminaire de poésie organisé à Schwerin par la F.D.J., si l'on en croit la place qu'occupera ce dernier dans la revue au cours des années soixante-dix. La revue ne deviendra jamais l'organe des «travailleurs-écrivains» ; durant son existence, son tirage a varié entre 1200 et 1800 exemplaires, le nombre des lecteurs n'a cessé de baisser jusqu'à la fin des années quatre-vingt, en partie pour une raison économique : le manque de papier qui empêchait tout projet d'extension⁷⁶.

Pour toutes les raisons évoquées, la revue *Ich Schreibe* permet de retracer l'évolution générale de la politique culturelle de la R.D.A. face à la poésie. Les premières années de la décennie sont marquées par un enthousiasme relayé par les institutions culturelles qui mettent en place des structures de promotion de la poésie à grande échelle. Mais la «vague poétique» retombe rapidement à partir de la répression culturelle de 1965.

Chapitre deux. La foi en la technique : le mythe de la conquête spatiale comme facteur d'identité

Contrairement aux décennies qui suivront, les années soixante se caractérisent par un climat d'optimisme social, traduit et renforcé dans son ensemble par une littérature aux accents souvent messianiques. La R.D.A. s'isole politiquement après la construction du Mur en août 1961 et mobilise ses forces pour l'effort de «construction du socialisme». C'est la période pendant laquelle cet Etat tente de se forger une identité à partir de grands mythes fondateurs que les intellectuels devront divulguer et célébrer. Mais les éléments mythifiés dont l'Etat propose aux intellectuels de faire l'éloge restent cantonnés au domaine de

⁷⁶ Ces renseignements sur la revue nous ont été fournis à Leipzig en septembre 1992 par Ursula Dauderstädt qui fut rédactrice en chef et seule responsable de la revue de la fin des années 1960 à 1990.

l'idéologie politique (par exemple : le Parti).

Les grandes structures de production poétique mises en place à cette époque ne suffisent pas à assurer le pouvoir de ce que l'identité est-allemande est généralement reconnue et chantée dans la poésie. L'identité naît tout d'abord de la possibilité d'une identification personnelle avec le régime. Or il manque une figure d'identification qui rassemblerait la population, une personnalité qui représenterait aux yeux de tous «l'homme nouveau» à la «personnalité socialiste», capable de symboliser la victoire de la révolution scientifique et technique qui remplacerait les superstitions religieuses, à l'heure où il est aussi question dans le bloc adverse, aux Etats-Unis, de repousser toujours plus loin la «frontière».

Un homme providentiel, qui n'est pas allemand, va cependant combler cette lacune identitaire : Youri Gagarine, premier cosmonaute soviétique à se rendre dans l'espace, va l'incarner. Il réalise au cours de son premier vol dans l'espace, le 12 avril 1961, un rêve humain de toute puissance, de maîtrise de l'univers. Déjà en 1957, au moment où le premier satellite soviétique Spoutnik est lancé, on décide de baptiser «Trabant» [Satellite] le premier modèle de voiture est-allemande. Tout au long des années 1960, Gagarine et ses collègues (en particulier Valentina Terechkova, première femme - après, dans l'ordre chronologique, des chiens et des hommes - à être allée dans l'espace en 1963) ne cesseront d'être une source d'inspiration pour les poètes de R.D.A. Certes, on encourage alors les amateurs des cercles de travailleurs-écrivains à se saisir de cette thématique, mais la prouesse de Gagarine alimente aussi la plume des poètes les plus célèbres dont Rainer Kirsch, Volker Braun, Heinz Czechowski, Günter Kunert, Karl Mickel ou Axel Schulze.

En 1961, le troisième Festival Ouvrier (à Magdebourg) choisit comme slogan : «Qui, si ce n'est pas nous, conquerra le soleil?»⁷⁷. C'est à partir de cette époque que les groupes de pionniers (enfants membres de la F.D.J.) choisissent souvent de s'appeler les «cosmonautes» ; ainsi en 1962, la revue *Ich Schreibe* rapporte que les pionniers de l'atelier d'écriture de Wermsdorf ont décidé de s'appeler les «cosmonautes de l'avenir» : «Enthousiasmés par la recherche spatiale en Union Soviétique, les membres du cercle se sont donné le nom ambitieux de

⁷⁷ “Wer, wenn nicht wir, wird die Sonne erobern”. Cité dans la *Chronik des künstlerischen Volksschaffens*. Voir bibliographie, I.a.

“cosmonautes de l'avenir”⁷⁸. En 1964, une importante anthologie de jeunes poètes de R.D.A. (Braun, Biermann, Greßmann et Sarah Kirsch entre autres) porte le titre révélateur de *Sonnenpferde und Astronauten*⁷⁹ [Chevaux solaires et astronautes], associant dans son titre un élément de mythologie traditionnelle (les chevaux de Phébus) au mythe de l'avenir que représentent alors les astronautes.

Cette thématique des cosmonautes a été négligée par les critiques littéraires. Or elle est présente dans la poésie de R.D.A. jusqu'au début des années 1970⁸⁰, mais la victoire des Américains qui marchent les premiers sur la Lune en 1969 change alors la nature des poèmes écrits qui deviennent plus abstraits, et ne citent plus directement les faits. Il semble que le succès de ce sujet s'explique parce que les vols spatiaux ont répondu à des aspirations humaines universelles qui ne peuvent en aucun cas se réduire à une volonté de faire l'éloge des prouesses du grand frère, et qui permettent même de dépasser l'événementiel. La conquête spatiale est une thématique qui permet de faire éclater le carcan de l'idéologie en recréant ce qu'elle est censée éliminer dans une société laïcisée : une mythologie.

Les rêves d'ascension qu'elle permet de traduire ne sont que l'une des variantes des rêves de puissance étudiés par le psychiatre suisse Ludwig Binswanger dans son célèbre essai sur «Le rêve et l'existence»⁸¹. D'ailleurs l'enthousiasme pour l'aventure du cosmos dépasse le genre poétique et les frontières

⁷⁸ *Ich Schreibe*, 10/67 p. 15-16 : “Kosmonauten der Zukunft”. “Begeistert von der Weltraumforschung der Sowjetunion gaben sich die Zirkelmitglieder den verpflichtenden Namen *Kosmonauten der Zukunft*”.

⁷⁹ *Sonnenpferde und Astronauten*, Gedichte junger Menschen, Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1964, 112 p. Ce titre rappelle beaucoup celui de l'anthologie de poésie russe qui paraît la même année, *Sternenflug und Apfelblüte* (cf infra) [Vol vers les étoiles et pommiers en fleurs] et qui associe lui aussi un élément de poésie traditionnelle (les fleurs) à un élément technique.

⁸⁰ On la trouve jusqu'au début des années 1970 comme chez Jorg Schröder : “...blieb Mondgestein” [il resta de la pierre lunaire...], in : *Wer bist du, der du schreibst ?* Berlin : Verlag Tribüne, 1972, p. 89.

⁸¹ Ludwig Binswanger, “Le rêve et l'existence”, in : *Introduction à l'analyse existentielle*, Paris : Editions de Minuit, 1989, p. 199-225. En partant de rêves relatifs à des oiseaux de proie relatés dans l'Antiquité, et en analysant au passage quelques rêves d'auteurs célèbres (Keller, Goethe), Binswanger, fondateur de “l'analyse existentielle”, montre que les rêves de vol et d'ascension sont l'expression courante de “l'onde vitale euphorique et ascendante” par opposition aux images de chute, qu'il étudie à partir de l'expression “tomber des nues”.

de la R.D.A. L'un des tomes de la trilogie d'Elsa Triolet, *L'âge de nylon*, paru en 1959, s'intitule *Luna-park* et met en scène une héroïne cosmique⁸² alors que le premier roman de Christa Wolf, *Le ciel partagé*⁸³, contient de longs passages à la gloire des cosmonautes.

A. Une thématique de choix pour les cercles de travailleurs-écrivains

Dans les cercles de travailleurs-écrivains, les traces de l'enthousiasme pour le programme spatial soviétique ne vont souvent guère au-delà du commentaire politique de la presse ; les poèmes présentés ici ont surtout été retenus pour leur valeur documentaire, même s'ils témoignent parfois d'une réelle créativité. Le caractère décisif de la lecture de la presse est d'ailleurs ouvertement reconnu par le poète-amateur Karl Schlimme⁸⁴ qui place deux manchettes de journaux sous le titre de son poème "13. Februar 1961" : «Gros titres de la presse mondiale le 13 février 1961 : "L'Union Soviétique envoie une sonde sur Venus" "Patrice Lumumba, Ministre-président de la république du Congo, a été assassiné"»⁸⁵. Ce titre est suivi d'une réécriture de l'histoire allemande dans la perspective communiste, dont l'aboutissement pacifiste est le programme interspatial soviétique : le lecteur doit oeuvrer pour la paix «parce que de grandes et belles nouvelles/nous

⁸² Elsa Triolet, *Luna-Park*, Paris : Gallimard, 1959, 182 p.

⁸³ Christa Wolf, *Der geteilte Himmel*, Berlin : Aufbau, 1964. Le vol de Gagarine est désigné par l'anaphore "die Nachricht" [la nouvelle], qui revient sans cesse, en italiques, sur une dizaine de pages (p. 162-169). L'héroïne y voit le signe annonciateur d'une ère nouvelle alors que Manfred, l'amant sceptique qui la quittera pour passer à l'Ouest, prédit que l'on fera de cet événement un objet de propagande qui n'allègera en aucune façon le fardeau de la vie quotidienne.

⁸⁴ Né en 1928, antifachiste à partir de 1944, paysan membre d'une coopérative, chroniqueur de son canton de Wanzleben.

⁸⁵ Karl Schlimme : "13. Februar 1961" in: *Eigentlich wollte ich ja gar nicht schreiben...* [En fait, je ne voulais pas écrire...], 1961 : Wanzleben, Schreibende Arbeiter, p. 26-28. Archiv des Zentralhauses für Kulturarbeit, Leipzig. "13. Februar 1961//Schlagzeilen der Weltpresse vom 13. Februar 1961://Sowjetunion startet Forschungsstation zur Venus//Patrice Lumumba, Ministerpräsident der Republik Kongo, ermordet".

émeuvent/comme celle/du 13 février 1961/qui nous a annoncé le vol/d'une sonde interplanétaire soviétique/vers Vénus»⁸⁶. La versification est absente de ce poème qui semble être une prose arbitrairement découpée en vers. Face à l'assassinat de Lumumba, dans une période de décolonisation et de Guerre Froide, la conquête de l'espace est présentée comme un symbole de paix - alors qu'elle est lieu de concurrence, prolongement de la Guerre Froide par d'autres moyens.

Pour d'autres auteurs amateurs, la conquête spatiale n'est à l'inverse qu'une entreprise de dépoétisation du monde à travers le dévoilement d'un astre poétique et mystérieux par excellence, la Lune. C'est en 1959 que l'on obtient les premières photos de la face cachée de la Lune qui avait inspiré tant de générations de poètes, et qui était l'objet de tant de croyances populaires⁸⁷. Hans-Georg Bein, ingénieur à Wanzleben, écrit une variation à partir de l'expression allemande "hinter dem Mond leben", «vivre de l'autre côté de la Lune», qui ne signifie pas, comme en français («être dans la Lune»), être distrait mais «être en retard d'une guerre», «ne pas être à la page». Selon Bein, la Lune devient au contraire l'expression de la modernité, et l'homme devra faire l'apprentissage de la relativité : peut-être dira-t-on un jour «Celui-là, il doit venir de la Terre» pour désigner un être attardé⁸⁸. La rupture de la relation poétique traditionnelle avec la Lune est thématifiée par Diethard Quednau dans son poème "Der Mond" où il oppose un «démenti» aux «poèmes lunaires» ("Mondgedichte") de Christian Morgenstern («(...) ce satellite était/un objet tout à

⁸⁶ *Idem*, "weil neue, große, gute nachrichten/uns bewegen,/derart, wie jene andere/vom 13. Februar 1961,/welche uns kündete vom Flug/einer sowjetischen interplanetaren Station/zur Venus".

⁸⁷ Pour mesurer l'importance de la Lune dans l'imaginaire, et donc les effets de son exploration sur les esprits, on peut se reporter à l'ouvrage de Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969, p. 111-114. Selon Durand, la Lune est "la grande épiphane dramatique du temps", un "astre qui croît, décroît, disparaît, un astre capricieux qui semble soumis à la temporalité et à la mort". Sa face cachée est considérée chez beaucoup de peuples comme l'empire des morts. Elle est également liée à l'eau, et donc à la féminité, en même temps qu'elle est la première mesure du temps.

⁸⁸ Hans-Georg Bein : "Träumerei beim Sputnickerchen" [Un petit somme en rêvant au spoutnik], in : *Eigentlich wollte ich...*, p. 33.

fait allemand»⁸⁹) : «La famille Morgenstern est assise au salon/et regarde la télé», elle voit l'arrivée d'une fusée sur la Lune, le père Christian déclare : «Je retire tout ce que j'ai dit : la Lune est soviétique!»⁹⁰.

Cette relativisation de la Terre par rapport à une Lune qui perd son traditionnel caractère inquiétant et fantastique traduit l'ambiguïté de la conquête spatiale dans les esprits : d'une part, elle dépossède l'homme de repères cosmiques traditionnels, elle signifie la fin d'une tradition allemande romantique, d'autre part, elle lui offre de nouveaux espaces à conquérir par la science, la nouvelle forme de croyance humaine et elle fait de la Lune un objet soviétique.

Le 16 juin 1963, la Soviétique Valentina Terechkova est la première femme à se rendre dans l'espace ; cet événement alimente aussitôt l'imagination des poètes (qui sont en général des hommes), car il stimule des représentations imaginaires de la femme angélique (elle monte au ciel) et rédemptrice. Horst Sommer joue avec l'expression "Himmelsbraut", «fiancée du ciel», qui sert à désigner une religieuse dans le langage poétique. Valentina est bien cette nouvelle «fiancée du ciel», un ciel qui n'est plus religieux mais qui est l'espace de la conquête communiste : «(Mais les fiancées du ciel du communisme/portent une combinaison spatiale au lieu du gris des nonnes!)»⁹¹. Walter Jentsch, quant à lui, attribue à Valentina le titre de «first lady of the world» à la place de Jackie Kennedy, dont la seule prouesse n'est finalement que de porter des jupes étroites et de dévoiler ses genoux alors que

⁸⁹ Cette citation est empruntée au poème "Der Mond" de Christian Morgenstern : "Als Gott den lieben Mond erschuf,/gab er ihm folgenden Beruf:/ Beim Zu- sowohl wie beim Abnehmen/sich deutschen Lesern zu bequemen,/ ein O formierend und ein C-/daß keiner groß zu denken hätt./Befolgend dies, ward der Trabant/ein völlig deutscher Gegenstand." [Lorsque Dieu créa notre chère Lune, il lui donna la mission suivante : en maigrissant et en grossissant elle devait s'adapter aux lecteurs allemands, former un O et un C, pour leur éviter de trop penser. Ce faisant, le satellite devint un objet tout à fait allemand], in : Christian Morgenstern, *Galgenlieder. Der Ginganz*. Munich : DTV, 1963. p. 43.

⁹⁰ Diehard Quednau, "Der Mond" : "Die Familie Morgenstern sitzt im Zimmer und sieht fern [...] Vater Christian greift zur Feder/Und schreibt: "Damit es weiß ein jeder,/Ich dementier' von A bis Z !/Der Mond ist also ein Sowjet." in : *Zirkel schreibender Arbeiter-Merseburg*, 1963, p. 55, Archiv des Zentralhauses für Kulturarbeit, Leipzig.

⁹¹ Horst Sommer "Himmelsbraut 1963" : "(Doch des Kommunismus Himmelsbräute/tragen Raumanzug statt nonnengrau !)", in: *Schreib auf, was gut ist*. Anthologie. Schwarze Pumpe-Cottbus, 1963, p.36, Archiv des Zentralhauses für Kulturarbeit, Leipzig.

Valentina est déjà la reine de l'univers car «il faut bien concéder à ces Russes, damned/que la première femme dans l'espace/Valentina Terechkova/tourne la tête même/à la Lune et aux étoiles».⁹²

De 1961 à 1963, l'enthousiasme pour les vols spatiaux soviétiques se propage peu à peu en R.D.A. «Combien d'hommes y a-t-il eu sur terre, qui ont chanté en vers le vol de Gagarine autour de la terre ! C'est compréhensible, car les mots de la vie quotidienne ne suffisaient pas pour maîtriser cet enthousiasme»; ainsi commence un article de mai 1963 de la revue *Ich Schreibe* destinée aux travailleurs écrivains⁹³. Le propos de l'auteur, qui part de l'analyse d'un poème intitulé «12 avril 1961», est de canaliser cet enthousiasme débordant qui tombe dans le pathétique de bas étage : «Il est clair que l'on parle des grands événements sur un ton pathétique. Mais il est vrai que la frontière entre le réel pathos et l'exaltation ou même le verbiage n'est pas très nette. J'aime que les grands événements soient racontés par des mots et des images simples et concrets» ; «Il ne suffit pas pour faire des vers que votre cœur déborde et que vous déversiez des paroles, même lorsqu'il s'agit d'un événement aussi extraordinaire que le premier vol spatial»⁹⁴. Ces remarques laissent supposer que la production poétique des poètes-travailleurs publiée sur ce thème des vols spatiaux n'est qu'une partie de la production totale sur le sujet. Cette production est durable : en 1966, la revue *Ich Schreibe* publie un poème intitulé «Le sourire de Gagarine». Pour Peter Tille, l'auteur de ce texte, le fameux sourire angélique de Gagarine au retour de son vol de 1961 (on découvrira plus tard qu'il s'agissait d'une photo retouchée divulguée pour la

⁹² Walter Jentzsch "The first lady of the world" :[...] "muß man doch -damned ! -/diesen Russen eingesteh'n,/daß nach der ersten Frau im Weltenall,/ nach Valentina Tereschkowa sich/selbst Mond und Sterne schon/ den Kopf verdreh'n", in : *Du, unsere Zeit, der wir ganz angehören*, Wurzen, 1963, p. 15, Archiv des Zentralhauses für Kulturarbeit, Leipzig.

⁹³ Elfriede Greiner : "Den verborgenen Sinn offenbaren" [Révéler le sens caché]: "Wie viele Menschen wird es auf der Welt geben, die Gagarins Flug um die Erde mit Versen besungen haben ! Das ist verständlich; denn Alltagsworte reichten nicht aus, der Begeisterung Herr zu werden", in : *Ich Schreibe*, 5/1963, p. 20.

⁹⁴ *Idem*, "Es liegt nahe, daß man über große Ereignisse mit Pathos schreibt. [...] Wahr ist aber, daß die Grenze zwischen echtem Pathos und Überschwenglichkeit oder gar Phrase leicht verwischt wird. Ich habe es gern, wenn große Ereignisse in schlichten, konkreten Worten und Bildern geschildert werden."

presse...) est censé annihiler les horreurs de la guerre :

Das Lächeln Gagarins

Ich stieß die Erde
Unter mich. Jetzt
Schwebt sie oben -
Freundlich und

Blau - als ob nie
Eine Gaskammer war.

Soja und Schura leben.
Ich fliege! und

Von Mund zu Mund
Fliegt
Das Lächeln

Gagarins.⁹⁵

La source d'inspiration que représente la conquête spatiale se renouvelle grâce à l'événement de juillet 1969 : les premiers hommes marchent sur la Lune. Mais ce sont cette fois deux Américains, Armstrong et Aldrin qui font leurs premiers pas en direct à la télévision. Leurs noms n'apparaissent pas dans les poèmes qu'ils inspirent en R.D.A. Le poème de Jorg Schröder, "Kosmovision", a le ton enthousiaste et impatient du jeune Volker Braun tout en parodiant le début du *Wintermärchen* [Conte d'hiver] de Heinrich Heine : «Nous amenons le Ciel sur la Terre/et sur le

Livre des réalisations/nous cochons nos rêves d'hier./C'est fait !/A la prochaine

⁹⁵ Peter Tille : "Das Lächeln Gagarins" : «Je pousse la Terre/Sous moi. Maintenant/Elle flotte là-haut-/Amicale et / Bleue- comme s'il n'y avait jamais eu/De chambres à gaz./Soja et Schura vivent. Je vole ! Et/ D'une bouche à l'autre/Vole/Le sourire /De Gagarine», in: *Ich Schreibe* 5/ 1966, Lyrikprogramme der 8. Arbeiterfestspiele in Potsdam, p. 77. Publié aussi dans : *Entdeckungen*, Anthologie schreibender Arbeiter, Leipzig : Zentralhaus für Kulturarbeit, 1968, p. 50.

galaxie !/Il nous faut matière/à de nouveaux rêves/qui dureront bien dix ans !/De nos jours/les rêves sont vite réalisés»⁹⁶. Le ton de ce poème, qui rappelle encore l'agit-prop de type maïakovskien, tranche avec celui d'autres poèmes publiés à la même époque qui sont beaucoup plus mélancoliques et continuent de déplorer la dépoétisation de la Lune. Dans "Kosmische Aussicht" [Perspective cosmique] de Ludwig Bitter, les strophes qui vantent le progrès de la recherche spatiale alternent avec un refrain plus sceptique : «Mais au soir, la vieille Lune/reste en place au-dessus du parc pour les amoureux./Il faudrait d'abord que l'amour habite un vaisseau spatial/pour que l'on modernise aussi la Lune »⁹⁷. De même, Gottfried Jürgas parodie la science-fiction d'un monde déshumanisé en donnant le numéro 17 853 à son poème lunaire dans lequel il déplore la disparition de la Lune, partie «en vacances» ; la seule solution est à ses yeux de ramener la Lune : «Allez, tout le monde !/ Poussez les nuages de côté !/Accrochez un voile à Vénus !/La Lune doit revenir./Nos petites marionnettes/ont besoin d'un rayon de Lune/ pour leur vaisseau de rêve»⁹⁸. On sent que l'enthousiasme qui caractérisait le début de la décennie a beaucoup faibli, laissant place à un intérêt plus réfléchi et plus critique pour «l'ère nouvelle» apportée par le «socialisme scientifique». La perspective des deux derniers poèmes cités annonce les constats plus mitigés des années soixante-dix.

B. L'enthousiasme gagne les jeunes intellectuels

L'enthousiasme que traduisent les poèmes d'amateurs cités jusqu'ici ne peut être réduit à l'effet d'un embrigadement idéologique. Cet enthousiasme a également

⁹⁶ Jorg Schröder : "Kosmvision" : "Wir holen den Himmel auf die Erde/ und haken die Träume von gestern/im Buch der Erfüllung ab./ Erledigt!/ Her mit der nächsten Galaxis ! Wir brauchen Stoff/für neue Träume./ Ein Jahrzehnt/werden sie schon reichen!/Heutzutage/vergehen Träume jung.", in: *Das uns Gemäße- Lyrik-Anthologie schreibender Arbeiter*, Berlin : Tribüne, 1970. p. 18.

⁹⁷ Ludwig Bitter, "Kosmische Aussicht", "Jedoch am Abendhimmel der alte Mond/ bleibt für Verliebte überm Park montiert./ Wenn die Liebe erst im Raumschiff wohnt,/wird auch der Mond modernisiert", in : *idem*, p.19.

⁹⁸ Gottfried Jürgas : "Mondgedicht Nr. 17 853": "Also los, Leute !/ schiebt die Wolken beiseite !/ Hängt der Venus ein Nonnenkleid um ! / Der Mond muß wieder her./ Unsere kleinen Häwelmänner/ brauchen einen Mondstrahl/ für ihr Traumschiff.", in : *idem*, p. 20-21.

gagné les intellectuels. Ils ont chanté eux aussi la conquête spatiale, mais de façon moins naïve et beaucoup plus ambiguë que n'avaient pu le faire les amateurs des cercles d'écrivains-travailleurs.

Jusqu'à aujourd'hui, les poètes renommés qui avaient alors écrit des poèmes à ce sujet ont adopté deux attitudes différentes. Certains, comme Heinz Czechowski pour "Der 12. April 1961"⁹⁹, comme Rainer Kirsch pour "Kosmonautin 1963" ou comme Karl Mickel pour "Gagarin", ont fait disparaître de leurs recueils ultérieurs ce qu'ils considèrent comme des erreurs de jeunesse. D'autres assument pleinement la paternité de ces poèmes, témoignages de leur temps, comme c'est le cas de Karl Mickel pour "Kosmonaut 6", un poème republié dans ses œuvres complètes en 1990¹⁰⁰. Heinz Czechowski, dans notre entretien de janvier 1993, parle ainsi de son poème sur «Le 12 avril 1961» : «C'était le jour de la naissance de mon fils, et à l'époque, tout allait de soi. J'ai écrit ce poème d'acclamation, et on l'a même affiché au Congrès des Ecrivains sur un journal mural ; tout le monde l'a trouvé bon. Même Reiner Kunze est venu vers moi pour me féliciter. Je ne peux pas dire que ce poème ait été une concession, pourtant j'en ai honte aujourd'hui. Aujourd'hui, je suis bien plus sceptique, et même résigné mais je pense qu'à l'époque l'enthousiasme était très élémentaire et véritable. D'un côté, j'ai honte mais de l'autre, je ne peux nier m'être alors identifié à ce qui se passait»¹⁰¹.

a. Gagarine, l'homme nouveau

Ces figures de la conquête spatiale ne sont pas l'objet d'une admiration naïve et sans retenue, immédiate ; le discours officiel tenu sur une science qui se voulait omnipotente se fait plus critique et plus distant sous la plume des écrivains. Cela apparaît par exemple dans le poème d'Axel Schulze, "Astronauten", qui a donné son nom à l'anthologie de 1964, *Sonnenpferde und Astronauten*. L'auteur y décrit un monde de science-fiction qui s'achève par un constat mitigé et ironique : "Eines Tages wird der Ozean durchschwommen sein,/und die Gärten der Gemüsealgen

⁹⁹ Heinz Czechowski, "Der 12. April 1961", in : *Nachmittag eines Liebespaares*. Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1963, p. 66-67.

¹⁰⁰ Karl Mickel, *Schriften I : Gedichte 1957-1974*. Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1990, 159 p.

¹⁰¹ Voir l'entretien reproduit à la fin de cet ouvrage.

schaukeln in der Sommerströmung. Alles wird leichter sein”¹⁰². La conclusion, «Tout sera plus facile», est en fait une parodie de ces nombreux poèmes d'amateurs sur le même sujet que nous avons évoqués plus haut. Mais dès que la figure du cosmonaute est personnalisée, dès qu'elle prend le nom de l'un des héros soviétiques, la fascination qu'elle exerce l'emporte sur le scepticisme. D'ailleurs, dans une anthologie de poésie russe parue en R.D.A. en 1964, le poète soviétique Sergueï Narovtchatov parle de la nouvelle génération comme de celle des «Gagarine»¹⁰³. Même Günter Kunert prend prétexte du personnage de Gagarine pour écrire en vers un conte philosophique dans lequel Gagarine découvre au cours de son vol la relativité de la Terre, donc la nécessité pour les hommes de s'entendre. Citons la dernière strophe du poème :

Während seiner Rückkehr zum Planeten
ward ihm klar: Die Erde ist nur eins.
Die darauf sind, müssen miteinanderleben,
oder es wird von ihr heißen: Leben keins.¹⁰⁴

Le langage employé rappelle la Bible, ou les récits de contes : Gagarine monte au ciel comme lors de l'Ascension (“durch des Himmels Bläue aufgefahren”). Comme dans la Bible le récit est souvent enchaîné par la conjonction «und». Le cosmonaute est associé au Dieu d'amour (“Und er liebte sie, die sich ihm zeigte,/weil sie doch der Menschen Mutter war”) et, tel un Messie des temps modernes, il ramène sur Terre la Bonne Nouvelle («Aimez-vous les uns les autres»). Pour Kunert, c'est le symbole pacifique qui l'emporte dans l'aventure de Gagarine ; il fait du cosmonaute un personnage messianique et non un démystificateur de l'univers.

¹⁰² Axel Schulze, «Astronauten» : «Un jour l'océan sera traversé à la nage/et les jardins des algues-légumes se balanceront dans le courant estival. Tout sera plus facile», in : *Sonnenpferde und Astronauten*, Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1964, p. 89.

¹⁰³ Sergej Narovtchatow, “Generationen”, 1962, Nachdichtung von Heinz Kahlau in : *Sternenflug und Apfelblüte, Russische Lyrik von 1917 bis 1963*, (Hrsg. : Fritz Mierau und Edel Mirowa-Florin), Berlin : Verlag Kultur und Fortschritt, 1964, p. 387-388.

¹⁰⁴ Günter Kunert, «Gagarine» : «Lors de son retour vers la planète/il comprit qu'il n'y avait qu'une seule Terre. /Ceux qui y sont doivent vivre ensemble,/ sinon on dira d'elle : pas de vie», in : *Notizen in Kreide*, Leipzig : Reclam, 1970, p. 56.

Pour Volker Braun, Gagarine incarne «l'homme nouveau», à qui il donne aussi une compagne, Valentina Terechkova, l'Eve des temps nouveaux, comme nous le verrons dans son poème “Die fliegende Frau”. Sur les 32 vers que compte son poème “Von Gagarins Flug”¹⁰⁵, 14 commencent par la préposition “aus”, [hors de] ; en effet le poème décrit en trois longues strophes tout ce que quitte le cosmonaute en s'éloignant de la Terre, ce qui permet d'ailleurs à l'auteur de critiquer certains états de fait en R.D.A., comme la pollution industrielle : “Aus Böhlens und Bitterfelds schwärzlicher Luft” («Quittant l'air noirci de Böhlen et Bitterfeld»). L'«homme nouveau» se libère des contingences et des casse-tête terrestres pour échapper aux limites du possible, “Aus den Grenzen des Möglichen”.

b. Valentina, «l'Eve nouvelle»

Mais plus encore que Gagarine, il semble que Valentina Terechkova ait fasciné la population. Nous étudierons ici trois poèmes qui lui sont dédiés : “Kosmonautin 1963” [Une cosmonaute, 1963] de Rainer Kirsch¹⁰⁶, “Die fliegende Frau” [La femme volante] de Volker Braun¹⁰⁷ et “Kosmonaut 6” [Cosmonaute 6] de Karl Mickel¹⁰⁸.

Le titre du poème de Rainer Kirsch pourrait laisser croire qu'il est important que Valentina soit une femme, puisque le poète utilise le néologisme de “Kosmonautin”. Cependant, ce fait n'est plus souligné dans la suite du poème qui ne va pas au-delà d'un exercice obligatoire d'éloge de la technique : «Pourtant nous voulons nous dépasser/Et tenter l'infini» ; «Ce que nous faisons, ce sont des travaux préliminaires./Mais à des années-lumière de nous/On citera son nom en l'admirant»¹⁰⁹. Le ton de ce poème, qui traduit une foi naïve dans le progrès de la

¹⁰⁵ Volker Braun, “Von Gagarins Flug” [Sur le vol de Gagarine], in *Provokation für mich*, Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1967, p. 37.

¹⁰⁶ Rainer Kirsch, *Gespräch mit dem Saurier*, Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1963, p. 68.

¹⁰⁷ Volker Braun, *Provokation für mich und für andere*, Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1967. p. 61-62.

¹⁰⁸ Karl Mickel, *Vita Nova Mea*, Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1966. p. 42.

¹⁰⁹ *op. cit.* “Doch wir wollen über uns hinaus/Und versuchen die Unendlichkeit” ; “Was wir tun, sind Vorarbeiten./Aber noch in lichtjahrfernen Zeiten/Wird man ihren Namen staunend nennen.”

recherche spatiale, tranche avec celui des autres poèmes du recueil *Gespräch mit dem Saurier* [Conversation avec le dinosaure] empreints de pessimisme culturel. La cosmonaute est ici l'objet d'une identification imposée de l'extérieur, qui ne traduit pas un hommage personnel sincère.

Chez Braun et Mickel, la femme dans l'espace est à l'inverse l'objet d'un réel débat, mais d'un débat d'hommes, puisque aucune femme-poète ne semble s'être intéressée à la thématique. Si le personnage de Gagarine était l'objet d'une identification, le thème de la femme dans l'espace, quant à lui, sert à l'élaboration d'une véritable mythologie. Pour Braun, la cosmonaute prend une dimension mythique (comme Gagarine dans le poème cité plus haut), et finit même par incarner l'Eve nouvelle à l'issue d'un très long poème qui traduit un rêve de toute-puissance soutenu par des éléments mythologiques.

Die fliegende Frau

Jetzt heb ich mich auf: jetzt geschiehts im härtern
 Lärm des zerborstenen Schalls, die Gedanken drehn
 Weg sich, nun fühl ich fast nur (Gefühl, ach
 Gefäß der Erniedrigung, zerspring!
 Hochschnellt unmäßig behutsam noch aus des
 Stahlgerüsts
 Schatulle des Himmels zukünftiger Schmuck,
 Mein Bett in metallener Kemenate,
 Der Kran Energie hebts aus den Trossen:
 Jetzt bin ich frei, jetzt bin ichs mit Feuer und Flug,
 Jetzt bin ich frei: jetzt sinkt die Erde zurück.

Jetzt heb ich mich höher: nun wälzt es sich langsam
 Auf mich, ein Druck springt über die Brustwehr, er wälzt
 Dies Herz stoßweis zum Hals, ein steinerner Gast,
 Unsichtbar, greift nach der Haut - wer hält mich hier heiß
 In seiner Hand? nicht in meiner: die ist aus Blei,
 Wer wirft mich ein in die Schwebe zwischen Gewißheit und Furcht?
 Was, wenn die sichern Brücken abbrechen im Neull,
 Wächst zwischen Sog und Sohle? Jetzt ich höher mich heb:
 Was türmt diese Tiefe sich? Ikarus schmolz schmählich

Weg in der irren Sonne ! Titanic tobte
 Hin zum Tod - he, Stein, steig ab! Meteor,
 In der Brust verglüh! Krach, kriech aus dem Ohr,
 Fragen der wartenden Welt, ihr Worte der Erde :
 Ich höre. Ich rufe. Ich sehe den Horizont.

Heller streunt der Planet her, klarer - groß steht
 Über ihn das Triumphtor des Horizonts :
 Von Zyklopen entrollter Regenbogen, vielfarbenes
 Transparent vorm Marsch der Meere gegen den schwarzen Azur !
 Ich flieg die berechnete Bahn ein, jetzt reißts
 Wolken rückwärts tief dort, blau streunt
 Der Planet her, heller, klarer, wie ich mich
 Hochhebe, hält er, lässiger, aus den Blick
 Des Himmels: Flüsse gehen wie kleine erprobte Blitze
 Ins smaragdene Grün des Weizens, blau und erregt
 Wie der Mai im Gehölz zieht der Wald die Gipfel zutal,
 Der feurige Tau der Städte nachts - immer belebt er
 Die Feuerstellen neu. Und die Wiege der Menschheit,
 Neu schaukelt der Aufsturz der Sonne sie her.

Und höher übern rasenden Horizont gehoben -
 Der Gedanke nicht projiziert mir Küsten ins All,
 Die Welt meines Flugs erst drängt zum Gedanken sich hin:
 Wortmüll haut ab, Gedanken gehen wie Chöre
 Unter dem Jubel vieler, ergreifen die Völker und
 Werden wieder Gewalt des Flugs über uns hinaus.
 Und aufgehoben aus unsrer Bedrückung, ich
 Mit der Sonne zu zwein, der sichtbaren, unermüdlichen,
 Die alles sichtbar macht: sie wärmt - aufwölbt die Welt sich :
 Nichts als ein Morgen Neuland ; ich : Eva ; und unterm
 Korsett meiner Flugbahn, Adam, birst deine Rippe.¹¹⁰

¹¹⁰ *op. cit.* , p. 61. «Je m'élève maintenant ; ça y est, dans le bruit plus dur/ Du son qui éclate, les pensées s'en /Vont, je ne suis maintenant plus que sensation (Sentiment, ah/réceptacle de l'humiliation, brise-toi !). Il est lancé avec force précautions hors de l'échafaudage d'acier/ Mon lit

Le monde évoqué par Braun est celui d'une vision presque mystique, celui d'une expérience qu'il est malaisé de retranscrire par les mots car elle dépasse la pensée : "Der Gedanke nicht projiziert mir Küsten ins All,/Die Welt meines Flugs erst drängt zum Gedanken sich hin". Le poème décrit un formidable mouvement ascensionnel, scandé par l'utilisation du verbe «sich heben» : à «Jetzt heb ich mich auf» (premier vers) font écho «Jetzt heb ich mich höher», «Jetzt ich höher mich heb», «wie ich mich/ Hochhebe» et enfin «Und höher übern Horizont gehoben» qui marque, par l'emploi du parfait, que le point culminant et par là même un état proche de la béatitude ont été atteints. Valentina, qui n'est jamais citée nommément, renaît à une nouvelle vie après avoir vaillamment suivi un parcours initiatique aux

dans mon logis de métal,/La grue de l'énergie le sort des haussières :/Je suis libre maintenant, dans le feu de l'envol,/Je suis libre maintenant : la Terre sombre vers le bas.//Je monte encore plus haut : maintenant je suis lentement/ Comprimée, une pression pousse le parapet, elle refoule par à-coups ce cœur vers le cou, un hôte de pierre,/Invisible, veut saisir la peau - qui me retient ici dans sa/Main brûlante ? Pas la mienne : elle est de plomb,/Qui me lance en suspens entre crainte et certitude ?/Si les balustrades si sûres se rompent dans le Nouvel Univers,/Que verrai-je croître entre le fond et la dépression ? Je m'élève encore : / Pourquoi cette profondeur se dresse-t-elle ? Icare a disparu honteusement/en fondant sous le soleil fou ! Le Titanic a vogué vers la mort - eh, pierre, descend ! Météore,/Consume-toi dans ma poitrine ! Tumulte, sors de mes oreilles,/Questions du monde qui attend, vous les mots de la Terre./ J'entends. J'appelle. Je vois l'horizon./ Plus claire, la planète erre vers moi - et grand,/Au-dessus de lui, l'arc de triomphe de l'horizon/ Un arc-en-ciel déroulé par les Cyclopes, une banderole/ Multicolore devant la marche des mers contre l'azur noir !/ Je suis la trajectoire prévue, tout à coup des nuages/ Se déchirent en bas, derrière, la planète bleue/ Vagabonde vers moi, plus claire, plus lumineuse, quand je / M'élève, elle supporte, lascive, le regard du/ Ciel : les fleuves coulent comme de petits éclairs/Dans le vert émeraude des blés, et bleue, agitée/ Comme en mai dans les taillis, la forêt tire les cimes en aval/ La rosée des villes la nuit - sans cesse elle rallume les foyers. Et le berceau de l'humanité,/ Le brusque lever du soleil le ramène vers moi en le balançant.// Et plus haut, au-dessus de l'horizon pressé -/ Ce n'est pas la pensée qui projette pour moi des littoraux dans l'univers/ Le monde de mon vol commence à pénétrer dans ma pensée :/ Déchets de mots, foutez le camp, les idées passent telles des chœurs/ Sous les multiples acclamations, se saisissent des peuples et/ Redeviennent violence au-dessus de nous/ Et sortie de notre abattement, moi, / A deux avec le soleil visible, infatigable / Qui rend tout visible : il réchauffe - se voûte le monde : / Ce n'est qu'un arpent du Nouveau Monde : moi : Eve, et sous/ Le corset de ma trajectoire, Adam, ta côte éclate».

épreuves rappelant celles d'un mythe. Elle échappe tout d'abord à la mort de «l'hôte de pierre» (“ein steinerner Gast,/Unsichtbar, greift nach der Haut”), puis au sort d'Icare (le titre du poème, “Die fliegende Frau”, ne nous promettait qu'un Icare au féminin) ou du Titanic (ainsi promu au rang de mythe) jusqu'à ce que les Cyclopes déroulent pour elle un arc-en-ciel devant l'arc de triomphe de l'horizon. Comme au matin de la Genèse, la «femme volante» devient l'incarnation de la première femme du monde, Eve. Il serait vain de chercher des éléments scientifiques dans ce poème.

Comme nous l'avons dit, aucune allusion directe n'est faite à Valentina Terechkova, même si elle est le référent réel de ce poème publié dans un recueil de 1967, *Provokation für mich und für andere* [Provocation pour moi et pour d'autres] ; Braun écrit lui-même dans les notes de son recueil, pour se démarquer de la production courante sur les cosmonautes : “In *Die fliegende Frau* hat man es nicht mit dem Raumflug der Valentina Tereschkova vom 16. bis 19. Juni 1963 zu tun, aber man wird an ihn erinnert”¹¹¹. Volker Braun prend ici prétexte d'un sujet officiellement préconisé pour mener à bien une réflexion métaphysique sur la destinée de l'homme, ou plutôt de la femme, dans l'univers, en s'appuyant sur des éléments mythologiques ; il crée ainsi un mythe de la femme moderne dans l'espace. Mais aborder le thème de la conquête spatiale a pour lui le résultat inverse de celui qui était escompté par les idéologues ; au lieu de louer les progrès d'une science soviétique qui délivrerait les hommes de toute superstition religieuse, il prend les vols spatiaux comme alibi pour recréer une métaphysique qui s'appuierait sur une mythologie moderne.

Il importe cependant de noter que l'enthousiasme juvénile d'un Volker Braun attiré par les grands débats philosophiques n'est certainement pas représentatif du traitement accordé généralement à cette thématique. Prenons-en pour témoin le poème de Karl Mickel, “Kosmonaut 6”, qui laisse percer une attitude tout à fait différente :

Kosmonaut 6

Sie räumt die Kabine auf

Wie sie ihr Zimmer aufräumt.

Allen Männern sagt sie Guten Tag.

¹¹¹ *op. cit.*, p. 5 : «Dans “La femme volante”, il n'est pas question du vol dans l'espace de Valentina Terechkova du 16 au 19 juin 1963, mais il y est fait allusion».

Sie hat die Erde verlassen
 Um den Raum zu durchforschen
 Wie andre die Küchen verließen
 Um in Fabriken zu arbeiten.

Sie möchte kein Mann sein
 Obwohl sie kein Mann ist.¹¹²

A l'inverse des accents pathétiques de Braun, le ton de Mickel est simple, dépouillé, loin du style de la «Gedankenlyrik», la poésie philosophique, et plus proche de la poésie du quotidien. La cosmonaute n'est pas mise au féminin par l'auteur, elle est présentée dans le titre de façon anonyme par un masculin générique et un numéro, celui du programme «Vostock 6» : «Kosmonaut 6». Loin d'être la pionnière victorieuse des temps nouveaux présentée par Braun, elle est une femme ordinaire, soumise aux hommes (elle fait le ménage de la cabine), aimable (elle dit bonjour à tous les hommes par l'intermédiaire de la télévision), qui a accepté son sort et a quitté sa cuisine pour l'espace, comme d'autres la quittent pour l'usine. Son destin n'est pas revêtu d'une aura particulière, Mickel ne l'investit pas d'une mission, elle n'est pas pour lui une demi-déesse, il ne lui attribue pas de sentiments plaqués de l'extérieur. Elle n'est présentée que comme une pièce d'un rouage, d'une machine sociale qui lui désigne sa place. S'il y a une identification possible du lecteur de R.D.A., c'est en ce sens qu'il faut la concevoir : la condition de l'individu dans un système totalitaire. Mais ce poème est surtout un constat très ambigu sur la place de la femme dans le socialisme ; la seconde strophe («Sie hat die Erde verlassen/Um den Raum zu durchforschen/Wie andere die Küchen verließen/Um in Fabriken zu arbeiten.») laisse penser qu'aller dans le cosmos équivaut à un travail en usine : il s'agit toujours de fournir de la main-d'oeuvre à une économie masculine, de jouer le rôle de la «femme-alibi» qui doit démontrer que l'égalité des sexes est chose acquise dans le bloc soviétique. Le poème s'achève par une dernière strophe paradoxale de deux lignes, une pirouette à la Mickel qui laisse le lecteur

¹¹² *op. cit.* , p. 42 : «Cosmonaute 6 // Elle range la cabine/ Comme elle range sa chambre/ Elle dit bonjour à tous les hommes.// Elle a quitté la Terre/ Pour explorer l'espace/ Comme d'autres quittent leur cuisine/ Pour travailler à l'usine.//Elle ne voudrait pas être un homme/ Bien qu'elle ne soit pas un homme».

perplexe : «Elle ne voudrait pas être un homme/Bien qu'elle ne soit pas un homme».

C. Une identification insuffisante

Notre tour d'horizon des poèmes consacrés aux cosmonautes dans la R.D.A. des années 60 nous a permis de constater qu'ils ne représentaient pas une figure d'identification homogène, telle qu'elle était présentée dans les médias est-allemands. Les poètes amateurs dépassent rarement le stade de cette identification souhaitée avec des héros de la presse ; dans un mouvement d'enthousiasme non-réfléchi, ils semblent bien «assimiler un aspect, un attribut de l'autre et se transformer, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci», pour reprendre la définition de l'identification de Laplanche et Pontalis¹¹³. En effet, le cosmonaute est clairement présenté comme cet «homme nouveau» que doit produire le socialisme, et qu'ils aspirent encore à devenir à cette époque. Mais cette figure ne peut réellement répondre à un besoin d'identité si elle ne les aide pas à dépasser ce stade car, comme l'écrit le psychanalyste Erikson, «la formation de l'identité commence là où cesse l'utilité de l'identification»¹¹⁴. C'est en ce sens que nous pouvons parler d'une identité «octroyée», donc d'une identité qui n'en est pas réellement une.

A l'inverse, les poètes appelés à produire une œuvre dépassent pour la plupart d'entre eux le stade de l'identité collective obligatoire, qui se limite ici au choix d'une thématique, pour faire d'un(e) cosmonaute une figure identificatoire personnelle qui leur permettra d'accéder à une parcelle d'identité. Ainsi Volker Braun fait-il entrer Valentina dans sa mythologie démiurgique, ou Günter Kunert intègre-t-il Gagarine à ses réflexions sceptiques mais pacifistes.

¹¹³ J. Laplanche, J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris: P.U.F., 1981, p. 187.

¹¹⁴ Erik Erikson, *Adolescence et crise, la quête de l'identité*. Paris : Flammarion, 1972. p. 167.

Chapitre trois. L'alibi de la guerre du Vietnam : renforcement de l'identité par le refus de l'altérité ?

Si les mécanismes primaires de la constitution d'une identité passent par la recherche de figures d'identification comme celle des cosmonautes étudiée ci-dessus, le renforcement de cette identité nécessite aussi la démarcation par rapport à une altérité que l'on distingue soigneusement de soi-même, que l'on va même jusqu'à dénigrer pour mieux se persuader de sa propre valeur. Ainsi en est-il dans l'histoire des peuples où la constitution d'une identité nationale va souvent de pair avec la permanence d'un "Feindbild" (que nous proposons de traduire par «représentation de l'ennemi»). Cette «représentation», d'origine militaire, est une forme symbolique de ces cibles, ou comme dirait Jürgen Fuchs, de ces «camarades de carton»¹¹⁵ sur lesquels on s'entraîne à tirer à l'armée. Un concept analogue à celui de "Feindbild" n'existe à notre connaissance ni en Français, ni en Anglais, ni en Italien, ni en Espagnol, ni en Russe, langues qui ont recours à des périphrases pour traduire la même idée¹¹⁶. Pour conforter une identité toujours hypothétique, les autorités de R.D.A. (et de R.F.A. d'ailleurs également) ont eu soin d'entretenir certaines de ces images qui permettent de représenter une réalité complexe par un seul de ses aspects, en un procédé métonymique. Comme l'explique Günter Wagenlehner qui cite Hans Dieckmann, cette représentation est la création d'un troisième terme : «Par "Feindbild" nous n'entendons pas l'ennemi ou l'adversaire lui-même, mais une troisième chose qui s'intercale entre lui et nous, une image qui, comme toutes les images, se compose d'un grand nombre d'éléments qui ont peu ou à peine trait à l'objet en question»¹¹⁷. Ainsi un Allemand de l'Ouest devient en général un «suppôt des Américains» et plus généralement le type même du capitaliste sans vergogne, par le simple fait qu'il vit dans un régime capitaliste. Selon les circonstances, il peut se

¹¹⁵ *Pappkameraden* est le titre d'un recueil de poèmes de Jürgen Fuchs de 1980 ; son thème central est justement la constitution d'un "Feindbild" dans l'armée de R.D.A.

¹¹⁶ Günter Wagenlehner (Hrsg.) : *Feindbild. Geschichte-Dokumentation-Problematik* [L'image de l'ennemi. Histoire, documentation, problématique], Frankfurt : Report-Verlag, 1989, 264 p.

¹¹⁷ *Idem*, "Einführung", p. 6-16.

transformer en prolétaire exploité. Les deux représentations de l'ennemi que l'on distingue traditionnellement, c'est-à-dire la représentation à usage militaire et la représentation psychologique, tendent alors à se confondre, et c'est à l'époque de la Guerre Froide que cette confusion est la plus forte¹¹⁸.

La poésie est alors considérée comme un moyen propre à véhiculer, voire à marteler de telles images qui font plus appel à l'affect qu'à la logique, ou au discours plus rationnel tenu dans la prose. Par des procédés d'emphase, elle est à même de suggérer ce renforcement de la communauté du «nous» opposée à «eux» : «En tant que représentation d'un groupe “vous” par un groupe “nous”, l'image de l'ennemi (n.d.t. : “Feindbild”) n'atteint son but que si son aspect négatif est tellement forcé par rapport à la réalité perceptible que le groupe “nous” se sent encore plus solidaire et en devient encore plus hostile à l'autre groupe ; c'est-à-dire que cette image se construit sur des préjugés»¹¹⁹.

A. Importance du contexte politique

Dans les années soixante, un sujet s'impose à cause du consensus dont il est l'objet dans le jugement des dirigeants et de la population : la guerre du Vietnam. Les media qui atteignent des couches de plus en plus larges de la population diffusent des images qui suffisent par elles-mêmes à évoquer la cruauté de cette guerre dont le caractère impérialiste et néo-colonialiste apparaît incontestable aux gens de l'Est et à une large fraction de l'opinion occidentale. Partout, on organise de grandes marches pour la paix auxquelles la jeunesse participe avec enthousiasme. En R.D.A., l'action «Des vélos pour le Vietnam» oblige tous les étudiants à verser

¹¹⁸ Selon Buchbender, le concept de Feindbild se serait surtout consolidé à l'époque nazie, avec l'image du Juif errant, mais aurait atteint son apogée pendant la Guerre Froide. In : Ottwin Buchbender “Zentrum des Bösen - Zur Genesis nationalsozialistischer Feindbilder” [Centre du mal - Sur la genèse des images national-socialistes de l'ennemi], in : Wagenlehner, *op. cit.*, p. 17-57.

¹¹⁹ Wagenlehner, *art. cit.*, p. 11 : “Als Vorstellung einer “Wir”-Gruppe von einer “Ihr”-Gruppe erfüllt ein solches Feindbild nur dann seinen Zweck, wenn es gegenüber der wahrnehmbaren Realität so ins Negative gesteigert wird, daß die “Wir”-Gruppe zusätzlich solidarisiert und gegen die andere Gruppe motiviert wird ; d. h. dieses Feindbild wird aufgrund von Voreingenommenheit und Vorurteilen gewonnen”.

chaque mois cinq marks de leur bourse. Des collectes de sang pour le Vietnam ont lieu dans les universités.

Selon la *Chronique de la création populaire artistique*¹²⁰, il faut attendre la seconde moitié des années soixante pour que la guerre du Vietnam devienne un sujet obligatoire lors de manifestations poétiques. Ainsi le premier poème mentionné sur ce sujet est “Vietnam” de Reinhard Bernhof, présenté en 1965 au 7ème festival ouvrier¹²¹. L'écho que rencontrent ces événements dans la presse est encore plus fort en 1966-67, alors que la guerre aérienne s'intensifie au Vietnam. En R.F.A., la protestation contre la guerre du Vietnam atteint son paroxysme à la même époque qu'en R.D.A. ; le S.D.S. (Sozialistischer Studentenbund, Union Socialiste des Etudiants) organise une exposition sur le Vietnam en décembre 1965 à Berlin-Ouest. Elle est suivie d'une campagne d'affichage et d'une manifestation (2500 étudiants) en février 1966, du congrès du S.D.S. sur le Vietnam en mai 1966 et d'une semaine d'action pour le Vietnam en décembre 1966¹²².

Dans la revue bimensuelle *Forum* publiée par la F.D.J., ce thème apparaît au début de 1966 (avec une chanson de Hartmut König, “Vietnam”)¹²³. En juillet 1966, la même revue publie en première page un poème de Helmut Baierl, “Brief an unsere Freunde in Vietnam” [Lettre à nos amis du Vietnam] ainsi que le “Geschäftsbericht” [Rapport d'activité] de Volker Braun¹²⁴. Elle poursuit, pendant l'été, avec un poème de Hilde Arnold, figurant lui aussi en première page¹²⁵, puis, en novembre avec “Die Aggressoren” [Les agresseurs] de Gerd Eggers, “Siegen in Vietnam” [Vaincre au Vietnam] de Wolfgang Tilgner¹²⁶, et enfin le “Bericht vom

¹²⁰ *Chronik des künstlerischen Volksschaffens 1963-1966*, Jahrbuch 1966 : Leipzig, Institut für Volksforschung beim Zentralhaus für Kulturarbeit Leipzig, 240 p.

¹²¹ *Idem*, p. 201.

¹²² Les informations sur la protestation contre la guerre du Vietnam en R.F.A. sont empruntées à l'ouvrage publié par Wolfgang Benz : *Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, Volume “*Gesellschaft*”, Frankfurt : Fischer, 1989, édition complétée, 398 p.

¹²³ Hartmut König, “Vietnam”, *Forum*, Zentralrat der FDJ, Berlin, 1/66, p. 7.

¹²⁴ Helmut Baierl, “Brief an unsere Freunde in Vietnam”, Volker Braun : “Geschäftsbericht”, *Forum*, 14/66, p. 1 sq.

¹²⁵ Hilde Arnold, *Forum*, 15-16/66, p. 1 (poème sans titre).

¹²⁶ Gerd Eggers, “Die Aggressoren”, Wolfgang Tilgner, “Siegen in Vietnam”, *Forum*, 22/66, p. 21-22.

Volk” [Rapport sur le peuple] de Volker Braun¹²⁷.

Dans les années 1967-68, la question du Vietnam est de plus en plus souvent traitée. Par exemple, le Vietnam est l'un des trois thèmes principaux du IXème festival ouvrier en 1967¹²⁸ où Dieter Lämmel lit son “Vietnam-Song”. En 1968 paraît l'anthologie *Vietnam in dieser Stunde*¹²⁹ [Le Vietnam à cette heure]. C'est également en 1968 que paraît l'ouvrage de Volker Braun dont nous parlerons plus longuement, *KriegsErklärung* [Déclaration de Guerre]. La date de publication des ouvrages ouest-allemands les plus importants sur la guerre du Vietnam coïncide elle aussi avec les années 1966 à 1968 : le *Kursbuch* d'Enzensberger sur le Vietnam paraît en 1966, alors que la pièce de Peter Weiss, *Vietnam-Diskurs*, est jouée pour la première fois à Francfort le 20 mars 1968, un mois après un nouveau Congrès sur le Vietnam de Berlin-Ouest en février 1968, organisé par le SDS et qui avait rassemblé 12 000 personnes. Le sujet occupe encore une place privilégiée par la suite en R.D.A., jusqu'en 1979, année où un numéro spécial du “Poesiealbum” (un cahier de poésie paraissant chaque mois) lui est consacré¹³⁰.

B. L'image de la guerre dans la poésie

a. L'exotisme

Le traitement de ce sujet fut variable, et dans la plupart des cas relativement peu idéologique. En dépit des atrocités commises au Vietnam, ce pays reste synonyme d'exotisme et de nostalgie pour les poètes de cette R.D.A. de la fin des années soixante qui rêvent d'horizons lointains. Souvent la situation qu'ils décrivent est interchangeable avec celle de n'importe quel autre pays, et seule une légère note d'exotisme explicite la référence. Cela semble être en particulier le cas pour les poèmes déjà énumérés parus en 1966 dans la revue *Forum*. Citons par exemple la chanson de Hartmut König intitulée “Vietnam” :

¹²⁷ Volker Braun, “Bericht vom Volk”, *Forum*, 23/66, p. 19-25.

¹²⁸ *Chronik ... 1967-1970*, Teil 1, 264 p.

¹²⁹ (Hrsg. : Werner Bräunig u. a.) *Vietnam in dieser Stunde - Künstlerische Dokumentation*, Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1968, 262 p.

¹³⁰ *Sonderheft. Gedichte für Vietnam*, Poesiealbum, Berlin : Verlag Neues Leben, 1979, 32 p.

Über dem Fluß
ist Bleiregen
und die Lotosblätter
sammeln Tränen.

Der Wind trägt ein Lied
in die Nacht,
südwärts,
Lied des Bruders.

Über dem Fluß
ist Bleiregen
und die Lotosblätter
sammeln Tränen.

Der Fluß trägt ein Lied
in die Nacht,
nordwärts,
Lied des Bruders.¹³¹

Cette chanson empreinte de mélancolie ne traduit que des sentiments vagues de deuil et de tristesse, alors que l'on pouvait attendre un plus grand parti-pris de la part du jeune Hartmut König, alors tout juste âgé de dix-neuf ans, mais futur cadre dirigeant de la F.D.J.¹³². Seules les feuilles de lotus apportent une touche d'exotisme à l'ensemble, et la mention d'un «frère» pourrait faire appel à des sentiments de solidarité. On peut faire les mêmes constatations à propos du poème suivant d'Hilde Arnold :

Wenn wir unsere Kinder morgens

¹³¹ Hartmut König, «Vietnam : Sur le fleuve/tombe la pluie de plomb/et les feuilles de lotus/recueillent des larmes. Le vent porte une chanson/dans la nuit/en direction du Sud/ la chanson de notre frère...».

¹³² D'abord chansonnier et membre d'un groupe de rock, il sera promu à la fonction de secrétaire du Comité Central de la F.D.J. de 1976 à 1989, et sera membre du Comité Central du S.E.D. de 1986 à 1989.

aus den Bettchen heben
 die vom Schlafe warmen Glieder
 rührend
 sich an unsere Leiber schmiegen
 Wenn wir ihnen Äpfel schälen
 Nase wischen, Haare bürsten
 ihren kleinen Liedern lauschen
 sie in ihren kleinen Kummern
 trösten
 weinen trostlos unsere Schwestern über den
 verkohlten
 Bambuswiegen
 Wenn wir unsere Kinder abends
 schlafen legen
 legen unsere schmerzzerquälten Schwestern
 Karabinen
 auf die sichelschmalen Schultern.¹³³

Le seul attribut explicite qui renvoie à une réalité vietnamienne est le «berceau de bambous» ; ce poème d'un sentimentalisme niais (dû en particulier à l'effet produit par le diminutif “Bettchen”, à la répétition de l'adjectif “klein” et au pathos de “schmerzzerquält”) peut tout au plus espérer renforcer un sentiment de satisfaction du lecteur sur le modèle antique bien connu de «Suave mari magno...» : comme leurs «soeurs» du Vietnam sont très malheureuses, les lectrices doivent d'autant mieux se rendre compte de la chance qu'elles ont de vivre en R.D.A. Ce poème s'inscrit dans la tradition des «mères pacifistes», qui, au début des années cinquante, s'apitoyaient sur le sort des mères coréennes ; il aurait tout aussi bien pu être écrit à cette époque. Ainsi que nous l'avons mentionné plus haut, la référence à une représentation de l'ennemi, montré ici seulement dans le résultat de ses actions,

¹³³ Hilde Arnold : «Lorsque le matin, nous sortons nos enfants /de leur petit lit/et qu'ils secouent leurs membres lourds de sommeil/et s'accrochent à nous/Lorsque nous épluchons des pommes pour eux/que nous les mouchons, les coiffons/écoutons leurs petites chansons/et les consolons de leurs petits chagrins/nos soeurs désespérées pleurent/sur les berceaux de bambous/carbonisés/Lorsque le soir nous mettons nos enfants/au lit/nos soeurs torturées par la douleur mettent/des carabines/ sur leurs épaules étroites comme des faucilles».

dont l'existence est donc implicite, renforce le sentiment d'appartenance à une communauté donnée.

b. La représentation de l'ennemi

Le schéma d'opposition d'une mauvaise conscience des (relativement) bien nantis européens aux souffrances des Vietnamiens (dont les Vietnamiens à la solde des Américains sont soigneusement exclus) est repris dans d'autres poèmes, comme celui

de Helmut Baierl (*Forum*, 14/66) : «Lettre à nos amis du Vietnam» ; en un mouvement qui se veut dialectique, une première strophe décrit la situation des manifestants européens (“Eintretend für Euch/sind wir in Sicherheit (...)Wir sind satt. Wir schlafen in Betten”¹³⁴), opposée dans une seconde strophe à celle des combattants vietnamiens (assurés de la solidarité du monde socialiste), qui mènera à un monde pacifique après la victoire (“und auf den Feldern/ die grüne Saat. Die Ernte / gehört den Säern”¹³⁵). Dans tous ces poèmes, l'ennemi, présent implicitement, n'est jamais explicitement désigné.

Dans les cas cités, le traitement poétique de la guerre du Vietnam ne contribue pas à la création d'une «représentation de l'ennemi». La réalité de la guerre y est somme toute plutôt édulcorée. Lorsque l'ennemi est cependant cité, c'est de façon métaphorique comme dans le poème de Gerd Eggers, “Die Aggressoren” (Les agresseurs) ; dans ce long poème, l'auteur compare l'arrivée des Américains au Vietnam avec celle de Christophe Colomb, ou plus généralement des Conquistadores, dans le Nouveau Monde. Eggers insiste beaucoup sur l'esprit missionnaire des Américains qui se croient investis d'une tâche divine. : “Übers willfährige Wasser kommen sie/Im weißen Schiff. Geheiligt die Mission,/Die sie hinführt ans fremde Ufer. Ihres/Gottes Segen haben die Waffen. Getauft/Ist jeder einzelne Mann.”¹³⁶ Il est question plusieurs fois du Vietnam comme d'une «Terre

¹³⁴ «Nous engageant pour vous/nous sommes pourtant en sécurité (...) Nous sommes rassasiés./Nous dormons dans des lits».

¹³⁵ «et dans les champs/la semence verte. La récolte/appartient au semeur».

¹³⁶ «Ils arrivent, portés par une eau complaisante/Sur leur bateau blanc. Sacrée est la mission/Qui les mène sur ce rivage étranger./Leurs armes sont bénies par /leur dieu./Chaque homme est baptisé».

Promise». Les «agresseurs», quant à eux, sont tour à tour des requins (image brechtienne traditionnelle des capitalistes), des aigles et des tigres. Le Vietnam est évoqué par un imaginaire assez pauvre : oranges (les agrumes étant une expression particulière de l'exotisme dans l'imaginaire allemand), bambous (comme chez Hilde Arnold) et huttes en terre glaise. Finalement, les agresseurs révèlent le vrai visage de leur dieu : il s'agit du dieu dollar ; pour la première fois, un poème propose une interprétation idéologique complète de la guerre du Vietnam, résultant de «l'impérialisme, stade suprême du capitalisme».

C. L'anthologie “Vietnam in dieser Stunde”

Le poème de Gerd Eggers est une préfiguration de l'anthologie *Vietnam in dieser Stunde*, parue en 1968, qui rassemble des poèmes et des textes en prose d'auteurs du monde entier s'opposant à la guerre du Vietnam. Les textes littéraires y alternent avec les dessins et les photos d'actualité. Elle se termine par une chronologie de la guerre et des documents politiques la concernant. Un texte de Sartre y côtoie ceux de Marcuse, de Miguel Angel Asturias, d'Evtouchenko, d'Erich Fried, de Rafael Alberti, de Pablo Neruda, de Martin Walser, pour ne citer que les noms les plus célèbres. L'ambition internationale de cette anthologie explique que les textes allemands y soient eux-mêmes de bien meilleure qualité que ceux de Forum. Citons donc les noms des poètes de R.D.A. qui ont participé à cette entreprise : Sarah Kirsch, Günter Kunert, Karl Mickel, Adolf Endler, Georg Maurer et Adel Karasholi (qui avait cependant encore la nationalité syrienne à cette époque).

Ce dernier se contente de reprendre le schéma déjà invoqué de la «mauvaise conscience» - de l'intellectuel cette fois - qui veut «secouer les rêveurs dans la rue» (“Schütteln will ich/die Träumenden auf den Straßen”¹³⁷) pour leur faire prendre conscience du drame en train de se jouer au Vietnam. Sarah Kirsch reprend aussi des thèmes ressassés, avec toute l'habileté qui la caractérise : elle décrit le train-train habituel de la mobilisation contre la guerre du Vietnam, que rien ne vient interrompre, le jour où pourtant on annoncera la fin de cette guerre ; [ich]”rauch eine Zigarette/schalte das Radio ein, gieße Blumen/ oder ich geh auf die Straße in Läden

¹³⁷ Poème sans titre, p. 114 de l'anthologie déjà citée.

auf Plätze/um zu bemerken, daß alles wie immer geschieht/die Leute drängen sich vor, anderswo/wird eine Kundgebung organisiert, Mikrofonprobe/der Redner schreibt eine langweilige Rede/Drucker drucken Fähnchen, Banketts sind geplant-¹³⁸. Finalement, l'évocation de la routine qui s'est emparée de la lutte officielle «anti-impérialiste» prend plus de place dans son poème que la guerre elle-même, dont Sarah Kirsch a le courage de reconnaître qu'elle est loin de ses préoccupations quotidiennes ; au début du poème elle est en train d'éplucher des pommes de terre : “Eines Tages werde ich gewissenlos glücklich sein, da/wird mich die Nachricht erreichen, ich weiß nicht/ob Sommer oder wäßriger Schnee ist, kann sein/ich schäle Kartoffeln (versuch ohne/das Messer zu lösen ein Band)”¹³⁹. Son image de l'ennemi est des plus réduites puisqu'elle refuse d'utiliser le mot “Feind”, ennemi, pour employer à sa place une périphrase : «ceux que je n'appelle pas mes frères» (“der Krieg ist vorbei, die ich nicht meine Brüder nenne, falln/ein Schwarm Fliegen, mit ihren Flugzeugen, Schiffen, Kanonen/zurück in ihr Land”). L'évocation de la guerre du Vietnam semble n'être sous sa plume qu'un prétexte pour décrire en un double langage les réalités de la R.D.A. La phrase “versuch/ohne Messer zu lösen ein Band” peut donner lieu à deux interprétations : soit on retient son sens immédiat qui assure la cohérence du poème sur le quotidien(j'essaie de détacher (d'une

¹³⁸ “Eines Tages”, in : *op. cit.*, p. 108. Traduction de Mireille Gansel in *Poètes de la République Démocratique Allemande*, Les Lettres Nouvelles, septembre 1971, p. 77 :

«[il est possible que j'] allume une cigarette
 branche la radio, arrose des fleurs
 ou bien encore que j'aïlle dans la rue dans des magasins sur des places
 pour m'apercevoir que tout continue comme avant
 les gens se bousculent pour passer, ailleurs
 on organise une manifestation, on essaye le micro»

¹³⁹ *Idem*, :

«Un jour
 Un jour je serai heureuse sans scrupule, ce jour
 la nouvelle m'arrivera, je ne sais
 si ce sera par un temps d'été ou de neige mouillée, il peut que je sois
 en train d'éplucher des pommes de terre (m'appliquant
 à découper d'une traite la longue spirale)»

Traduction des deux derniers vers (A.M.P.) : «les orateurs impriment des clichés/on prévoit des banquets».

pomme de terre) une épluchure en forme de ruban sans utiliser le couteau), soit on considère que “ein Band” est une licence poétique pour l'accusatif “einen Band” (: un recueil de poèmes), et cette phrase signifie alors : j'essaie d'arracher (à la censure) un recueil (de poèmes) sans utiliser le couteau (la force). Cette dernière hypothèse est d'autant plus plausible qu'elle fait référence à un vers précédent : “Drucker drucken Fähnchen”, où le mot “Fähnchen” est soit un diminutif de drapeau (ce qui voudrait dire que les imprimeurs impriment des écrits sur la guerre du Vietnam qui ne sont que de «petits drapeaux», c'est-à-dire des emblèmes du pouvoir), soit un diminutif de “Fahne” au sens de «cliché» typographique qui sert à la reproduction en masse. Deux vers du poème (“Drucker drucken Fähnchen, Banketts sind geplamt”) ont disparu dans les éditions ultérieures, en particulier dans le recueil *Landaufenthalt* de 1967¹⁴⁰. Cette censure postérieure rend cette interprétation encore plus convaincante.

Ce procédé est encore plus clair chez Adolf Endler dans son poème «La langue coupée (Vietnam)» qui illustre parfaitement la théorie du double-langage :

Die abgeschnittene Zunge (Vietnam)

Dort meine Zunge - ich auf Räderachsen
 Gespannt -, die wieder aus der Hand dir schnell,
 Dies zuckende Fetzchen mit der Farb von Lachsen.
 Als könnt die Hand ein Mund sein, der sie hält!

Hand, die nur würgen kann, nur schweigen machen.

O mit dem Messer sie und mich zu trennen !
 Ein Sieg ? -Ich siege ohne Kriegsgesang:
 Als meine Stimme hör deine Waffenlager brennen.
 Ein etwas, zügelnd, durch die Straßen sprang

Solch spitzes Flämmchen oder blutiges Lachen ...

¹⁴⁰ Ceci explique aussi qu'ils ne soient pas traduits par Mireille Gansel.

Dezember 1965 ¹⁴¹

Ce poème appelle de toute évidence une double lecture ; certes il utilise comme point de départ la description de certaines atrocités commises au Vietnam. Mais le fait qu'Endler ait daté précisément son poème nous autorise à en faire une lecture plus politique : c'est en effet en décembre 1965 qu'a eu lieu le XIème plénum du Comité Central du S.E.D. à l'issue duquel les intellectuels ont été mis au pas¹⁴². La «langue coupée» est donc également une métaphore pour l'intellectuel privé de la liberté d'expression, d'autant plus que le quatrième vers, “Als könnt die Hand ein Mund sein, der sie hält !”, a volontairement une structure syntaxique complexe qui fait apparaître en filigrane l'expression “den Mund Halten”, «la fermer».

Le poème de Karl Mickel, quant à lui, brouille volontairement les cartes, et donne finalement sous la forme d'une parabole l'image d'une guerre civile plus que d'une guerre idéologique¹⁴³. Avant d'étudier le texte de Volker Braun, citons encore le poème de Günter Kunert qui entre dans la même catégorie que les poèmes-alibi de Sarah Kirsch et d'Adolf Endler :

Fernöstliche Legende

Der eine so klein, der andere
so groß : Mr Goliath, Berufsgigant, die Keule
taktischer Luftstaffeln geschwungen
wider den David im grünen Harnisch der Dschungel,
sicher des Sieges

¹⁴¹ *op. cit.*, p. 64 «La langue coupée// Là-bas ma langue - moi sur la roue/Etiré - elle bondit hors de ta main,/ Ce lambeau frétilant couleur saumon./ Comme si la main qui la tient pouvait être une bouche !//Main qui ne peut qu'étrangler, que réduire au silence.// Oh, me séparer, moi, d'elle, au couteau !/ Une victoire ? - Je vaincs sans chant de victoire./ Entend brûler tes dépôts d'armes : c'est ma voix./ Une chose dardée a bondi par les rues/ Petite flamme minuscule ou rire sanglant .../ Décembre 1965».

¹⁴² Ce poème est repris dans le recueil *Akte Endler, Gedichte aus 25 Jahren*, Leipzig : Reclam, 1981, p. 55. Or on remarque que la datation du poème n'est plus que celle de l'année 1965, sans précision du mois. La mention «décembre 1965» devait être une référence politique trop claire aux yeux des éditeurs.

¹⁴³ “Bericht nach Burchett” [Rapport d'après Burchett], *op. cit.*, p. 134.

über die winzige Schleuder,
 und während den Himmel er triumphal bedeckt,
 ist unter den Völkern der Erde
 sein mächtiges Bild
 schon zerschmettert.¹⁴⁴

Si la reprise du thème biblique de David et Goliath a certes pour but d'opposer le géant américain aux fourmis vietnamiennes qui fascinaient alors l'opinion¹⁴⁵, il est difficile de ne pas y voir aussi

¹⁴⁴ "Fernöstliche Legende", *op. cit.*, p. 116. Traduction de Mireille Gansel, *op. cit.*, p. 71.

«Légende d'Extrême-Orient

L'un si petit, l'autre
 si grand : Mr Goliath, géant professionnel, sa massue
 d'escadrilles brandie
 contre David dans la cuirasse de la jungle,
 certain de sa victoire
 sur la minuscule fronde,
 mais tandis qu'il couvre triomphalement le ciel,
 parmi les peuples de la terre
 son image puissante a déjà
 volé en éclats.»

Ce poème a également été traduit par Raoul Bécousse in : «Quarante ans de poésie en ex-R.D.A.», *Neuropa*, Luxembourg : printemps 1993, p. 75.

¹⁴⁵ Reportons-nous à ce que dit Michel Winock dans sa *Chronique des années 60* (Paris : Seuil, 1987, p. 230) sur la façon dont les jeunes «Français au cœur pur et aux idées tranchantes» voyaient la guerre du Vietnam:

«La révolution ne sortirait plus casquée des chaînes de Billancourt mais tout aguerrie des rizières vietnamiennes. L'ennemi avait un nom : Impérialisme ; un visage : celui du président Johnson, successeur de Kennedy. En éternel «Yankee», c'est la Bible à la main qu'il faisait arroser les villages de Hô Chi Minh au napalm. En vain : avec une ténacité qui forçait l'admiration de tous, un peuple de fourmis léninistes reconstruisait jour après jour ce que les bombardiers de la veille avaient détruit. Avec les moyens les plus frustes, les outils les plus archaïques, mais une

une description des relations entre le «Grand Frère», l'ours soviétique autrefois comparé à un «colosse aux pieds d'argile», et les pays d'Europe de l'Est, par exemple la R.D.A., «si petite» elle aussi.

Nous aurons cherché en vain l'existence d'une réelle «représentation de l'ennemi» [Feindbild] dans les poèmes que nous venons de citer ; derrière une démarche a priori idéologique se cachent les desseins les plus divers. En traitant le thème de la guerre du Vietnam, certains poètes cherchent une stimulation exotique de leur imaginaire, alors que d'autres tirent profit d'un sujet lavé d'emblée de tout soupçon, pour tenir, par un biais détourné, des propos subversifs sur la société dans laquelle ils vivent. Est-il cependant possible d'en dire autant du recueil de Volker Braun ?

D. Volker Braun, *KriegsErklärung*

a. Un ouvrage de commande

Ce recueil se veut résolument moderne, tout en s'inspirant de modèles précédents ; il se présente sous la forme d'un commentaire de photos de presse, exactement comme Brecht l'avait fait pour le nazisme dans son *ABC de la guerre (Kriegsfibel*¹⁴⁶) paru en 1955 en R.D.A. Chaque double-page est constituée à gauche d'une photo, en haut à droite de la légende de la photo et en bas à droite d'une

strophe de quatre ou cinq vers. L'ouvrage comprend deux parties, "Geschäftsbericht" [Rapport d'activité] et "Bericht vom Volk" [Rapport du peuple

ingéniosité à toute épreuve (que n'a-t-on dit, par exemple, sur la production électrique des dynamos de bicyclettes transformées en mini-centrales ?), les anciens colonisés aux mains nues affrontaient la super-puissance américaine, riche de toutes les techniques modernes de destruction et pourtant incapable d'imposer sa loi.

Telle était l'image stimulante que le jeune Français au coeur pur et aux idées tranchantes pouvait se faire de la guerre d'Extrême-Orient, qui cristallisait le conflit mondial entre la bourgeoisie capitaliste et le prolétariat».

¹⁴⁶ Bertold Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin : Eulenspiegel Verlag, 1955, 74 p. Il avait été précédé par l'ouvrage de Kurt Tucholsky monté par John Heartfield, et conçu sous une forme analogue : *Deutschland, Deutschland über alles* (1929).

ou : sur le peuple]. L'ensemble du livre est le résultat de deux commandes : le «Rapport d'activité» a été écrit pour la matinée de solidarité avec le Vietnam du Berliner Ensemble (le 8 mai 1966) et mis en partie en musique par Paul Dessau ; le «Rapport sur le peuple» a été commandé par le Conseil pour la Paix (Friedensrat) de la R.D.A. Les deux parties de l'ouvrage ont par la suite été publiées intégralement dans la revue *Forum* déjà citée (le «Rapport d'activité» dans le n° 14/66, et le «Rapport sur le peuple» dans le n° 23/66), transformée pour l'occasion en organe d'agit-prop de la F.D.J. A l'inverse des poèmes de l'anthologie *Vietnam in dieser Stunde*, l'ouvrage de Volker Braun a donc connu une publicité certaine et a été approuvé par les autorités (le Friedensrat était un organisme proche du S.E.D.).

Ouvrage de commande, il en garde la facture : Volker Braun y met tout son talent au service de l'élaboration d'une «représentation de l'ennemi» où l'Américain incarne de façon plus générale le type même du capitaliste ; le ton de Braun, son jeune enthousiasme belliqueux et didactique, tranchent avec le style des poèmes de Sarah Kirsch, Endler ou Kunert.

b. Le “Feindbild” élaboré par Volker Braun

Le psychologue suisse Spillmann, cité par Wagenlehner dans sa tentative de définition du “Feindbild”, a dégagé sept traits distincts qui caractérisent ce dernier :

1. Méfiance
2. Attribution de la responsabilité.
3. Anticipation négative.
4. Identification avec le mal.
5. Théorie de la compensation («Ce qui profite à l'ennemi nous nuit et vice-versa»).
6. «Désindividuation» («Chaque personne qui fait partie de leur groupe est par là-même notre ennemi»)
7. Refus de l'empathie.

Il semble que chacun des traits évoqués ici soit présent dans le tableau que Volker Braun dresse de la guerre du Vietnam.

Le titre lui-même peut être interprété de trois façons différentes. “Kriegserklärung” a le sens le plus courant de «déclaration de guerre», mais ici le destinataire de l'énonciation n'est pas précisé : soit il s'agit de la guerre que les Etats-Unis ont déclaré au Vietnam, soit il s'agit de la guerre idéologique que Volker

Braun déclare aux Etats-Unis, reprenant le slogan pacifiste : «Guerre à la guerre !». Un troisième sens vient s'ajouter aux deux premiers : en effet, le mot “Erklärung” peut aussi prendre ici le sens d'«explication», l'ouvrage serait donc une «explication de la guerre», un projet didactique d'éducation politique. Ce sens est confirmé par l'utilisation d'une majuscule pour le mot “Erklärung” dans le titre présenté sous la graphie : “KriegsErklärung” ; cette majuscule met en valeur le mot “Erklärung” pour le distinguer de l'expression “Kriegserklärung”. D'emblée, le propos de Volker Braun (qui répond pourtant à l'appel du «Conseil pour la Paix» !) semble être belliciste.

Comment présente-t-il cet ennemi dont il interprète les photos ? Ce dernier apparaît tout d'abord muni des attributs symboliques du capitalisme : le président américain Johnson, repu, en chapeau de cow-boy, mange du poulet avec son vice-président ; il est à la tête non d'un pays, mais d'une entreprise, et désigné comme responsable («criminel») de tout :

Wer sagt, wir seien nicht mehr gut beraten?
 Es gäb Gebaren, die der Firma schaden?
 Seht die Bilanzen an: dann nennt uns wie
 Ihr könnt, Verbrecher, Held, Verkaufsgenie.¹⁴⁷

Le «Rapport d'activité», première partie de l'ouvrage, adopte un point de vue censé être celui des Américains et permet à l'auteur d'attribuer certaines pensées à l'«ennemi» en feignant de deviner ses projets. Ainsi les Américains sont-ils accusés de ne poursuivre qu'un seul but : l'extermination du peuple vietnamien.

Geschütze, bekanntlich, konnten Städte röten.
 Panzer zerbrachen Panzerheere. Jetzt jedoch
 Muß, wer ein Land erobern will, noch
 Tapferer kämpfen: er hat ein Volk zu töten.¹⁴⁸

¹⁴⁷ *KriegsErklärung*, Halle : MDV, 1967, p. 7. «Qui dit que nous ne sommes plus bien conseillés ?/ Il y aurait des comportements qui nuiraient à l'entreprise ?/ Regardez les bilans avant de nous traiter comme vous pouvez de criminels, héros, génies de la vente».

¹⁴⁸ *Idem*, p. 9 : «On sait bien que des armes ont déjà rougi des villes./ Des tanks ont brisé des armées de tanks. Pourtant/ Maintenant, pour conquérir un pays, il faut encore/Combattre plus vaillamment car c'est un peuple qu'il faut tuer».

Ce procédé est le troisième décrit par Spillmann : il s'agit de «l'anticipation négative» des actions de l'ennemi, à qui l'on prête toujours les plus mauvaises intentions. Mais cet ennemi ne se limite ni aux grands capitalistes, ni à la bourse désignés comme coupables en dernière instance. Sur le terrain, il se présente sous la forme d'une masse indifférenciée de «mercenaires», “Söldner”, qui ne sont définis que par la somme d'argent qu'ils touchent (solde) pour effectuer un travail ; ce terme par lequel Braun les désigne leur ôte toute légitimation officielle, qu'il s'agisse de soldats américains ou de Vietnamiens du Sud. A l'inverse, les Vietnamiens du Nord ont droit à l'appellation plus glorieuse de “Soldaten”. Leurs ennemis ne deviennent des «soldats» que lorsqu'ils sont transfuges¹⁴⁹. Ce procédé s'apparente à la «désindividuation» citée par Spillmann : l'ennemi n'est assimilé qu'à un groupe, un ensemble dont les éléments non distincts perdent ainsi tout caractère personnel ; la désignation de certains acteurs de la guerre par leur nom n'intervient que dans deux cas : pour désigner des coupables ou glorifier des héros. Même lorsqu'un soldat américain est cité nommément, Braun refuse au lecteur le droit d'empathie. Par exemple, on voit p. 30 la photo d'un soldat américain en train de pleurer ; la légende reste sobre malgré l'emploi de “Söldner”, «mercenaire» : “US-Söldner Farley nach einem Hubschraubereinsatz.” [Le mercenaire américain Farley après un raid en hélicoptère]. Toute autre est la tonalité du texte composé par Volker Braun :

's ist Feierahmd. Das Tagwerk ist vollbracht.
 Mord im Akkord, ich Rindvieh mach es mit.
 Wir gehen langsam drauf bei Tag und Nacht.
 Jetzt hab ich Schiß. Bald bin ich wieder fit.¹⁵⁰

Braun interdit au lecteur toute compassion pour ce soldat qui, pourtant, pourrait se trouver sur le chemin du repentir. Farley est départi de toute humanité, il

¹⁴⁹ Légende p. 67 : “Soldaten des 1. Saigoner Panzerregiments, die mit mehreren Panzerwagen und Tanks zur Befreiungsarmee flohen” [Soldats du premier régiment de tanks saïgonnais, qui fuient vers l'armée de libération avec plusieurs chars et tanks].

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 31: «C'est le soir. La tâche quotidienne est accomplie./ Meurtres en série, moi, brute épaisse, je marche pour eux./ Nous mourons à petit feu, nuit et jour./ Maintenant j'ai la trouille. Mais ça va aller mieux».

est identifié avec le mal (le quatrième point dégagé par Spillmann). Il fait partie des «mauvais» qui attaquent alors que les «bons» sont simplement en position de légitime défense.

La constitution d'une image de l'ennemi s'achève réellement chez Volker Braun par une «déclaration de guerre» à cet ennemi dont il a essayé de renforcer l'image démoniaque :

Und jedes Volk, das nicht von Sinnen ist
Muß jetzt dem Feind den Krieg erklären.¹⁵¹

La voix que cet auteur fait entendre dans le concert qui s'oppose à la guerre du Vietnam reste unique par son ton polémique et son engagement idéologique exclusif.

A travers l'étude de deux thèmes identitaires, la conquête de l'espace et la guerre du Vietnam, on voit se dessiner l'évolution d'une décennie ; alors qu'au début des années soixante, le consensus identitaire est encore intact, il s'effrite peu à peu pour presque disparaître à la fin des années soixante. Les poèmes écrits sur la guerre du Vietnam sont, à cet égard, révélateurs : ils témoignent d'attitudes de plus en plus diversifiées face à l'idéologie dominante ; on distingue déjà trois courants : d'une part les poètes qui fuient les réalités sociales en recourant à l'exotisme et à l'imaginaire pur, d'autre part ceux qui se servent du «langage des esclaves» (“Sklavensprache”) pour dénoncer certains états de choses par des voies détournées, et enfin les rares auteurs (comme Volker Braun !) qui restent attachés aux valeurs du socialisme et sont prêts à le défendre à tout prix. Les autorités elles-mêmes déplorent la tiédeur des intellectuels est-allemands face à la guerre du Vietnam. Ainsi une analyse du département de la culture auprès du Comité Central du S.E.D. reconnaît en 1967, dans un langage bureaucratique : «Dans l'attitude face à l'agression des U.S.A. contre le peuple vietnamien, on voit parfois se dessiner la tendance d'une certaine “accoutumance à vivre avec la guerre du Vietnam”. Dans cette optique, on voit aussi naître une atmosphère de résignation qui veut faire douter de la possibilité de contraindre l'impérialisme des U.S.A. à mettre

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 73 : «Et tout peuple qui n'a pas perdu la raison/ Doit maintenant déclarer la guerre à l'ennemi».

actuellement un terme à sa surenchère»¹⁵².

Par la suite, la répression du printemps de Prague en 1968 rendra impossible la recherche d'un consensus poétique semblable à ce que fut la mobilisation de l'opinion contre la guerre du Vietnam. C'est aussi ce qu'il ressort d'un entretien avec Heinz Czechowski qui essaie de définir le moment où les voix des poètes est-allemands sont devenues de plus en plus individuelles : «Je pense que l'occupation de la Tchécoslovaquie par les troupes du Pacte de Varsovie fut pour tous mes amis et mes collègues la césure décisive, le moment où l'on a commencé à réfléchir et à se retirer. Un sujet du style "Iouri Gagarine" n'aurait jamais plus pu être à l'ordre du jour»¹⁵³. Le scepticisme quant aux idéaux collectifs se traduit alors plus que jamais dans la poésie. D'ailleurs le "Poesiealbum" de 1979 consacré au Vietnam¹⁵⁴ ne publiera, outre les six poèmes d'auteurs vietnamiens, que quelques poèmes datant des années soixante-dix, se contentant de reprendre pour l'essentiel des poèmes que nous avons déjà cités. L'article que Mathilde Dau consacre à ce thème en 1974 ne va guère au-delà d'une agit-prop étroite¹⁵⁵. Le scepticisme face à de telles thématiques apparaît très nettement dans le poème de Czechowski lui-même, "Weltbefragung", publié en 1974, mais qui date du début des années soixante-dix :

¹⁵² Berlin, archives du SED : SAPMO- B Arch ZPA, IV, A2/906/36, in: "Analysen und Einschätzungen der Abteilungen über die Kulturpolitik der SED 1965-1971." [Analyses et estimations des départements sur la politique culturelle du SED 1965-1971], "Berlin, 8. 9. 1967 : Information über Probleme der ideologischen Situation unter Künstlern und Kulturschaffenden" [Informations sur les problèmes de la situation idéologique chez les artistes et les intellectuels], 10 p. .

p. 2 : "In der Haltung zur Agression der USA gegenüber dem vietnamesischen Volk zeigen sich mitunter Tendenzen einer gewissen "Gewöhnung, mit dem Vietnam-Krieg zu leben". In dieser Hinsicht treten auch resignative Stimmungen auf, die an der Möglichkeit zweifeln, den USA-Imperialismus gegenwärtig zur Beendigung seiner Eskalation zwingen zu können".

¹⁵³ Voir texte de l'entretien dans les documents en fin de volume. Leipzig, janvier 1993.

¹⁵⁴ Les poèmes nouveaux sont en particulier ceux de Mensching/Wenzel ("17. Februar 1979") et de Harald Gerlach ("Nahes Ufer").

¹⁵⁵ Mathilde Dau, "Vietnam in der DDR-Lyrik", in : *Welt im sozialistischen Gedicht*, Berlin : Aufbau, 1974, p. 248-255. Selon l'auteur, cette thématique témoigne des difficultés de «la maîtrise poétique de toute la dialectique de l'individu et de la société», mais elle est «le signal du danger qu'une politique impérialiste barbare fait courir à l'humanité».

Weltbefragung

Wie

Soll ich zusammenbringen

Die Landschaft des Dörfchens Rieda

Mit der Fahrt auf den Mond

Und dem lässigen Schuß

Auf den wehrlos gefangnen Vietcong

Allabendlich auf dem Bildschirm ?

Der Staub

In den Grüften derer von Rieda,

Von denen einer einst mitzog

Im Heer des Hernando Cortez,

Gibt keine Antwort.

Auch nicht das Mondgestein,

Behütet

Wie kaum der Diamant Kohinoor.

Mach dir deinen Vers.

Entziffre die Palimpseste.

Die Antwort

Ist nicht erhältlich ¹⁵⁶

Nous retrouvons ici une synthèse des thématiques abordées, revues et corrigées. La conquête spatiale, et la guerre du Vietnam apparaissent comme des

¹⁵⁶ Heinz Czechowski, *Schafe und Sterne*, Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1974, p. 64. Ce poème donne son titre à une partie du recueil.

«Interrogation du monde// Comment/Puis-je concilier/ Le paysage du hameau de Rieda/ Avec le voyage sur la Lune/ Et le tir nonchalant/Sur le Vietcong prisonnier sans défense/ tous les soirs sur l'écran ?//La poussière/Dans les caveaux de ceux de Rieda,/(l'un d'entre eux partit autrefois/ Dans l'armée d'Hernando Cortez),/ Ne donne pas de réponse./ Ni la pierre de Lune/ Gardée /Comme seul le fut le diamant Koh-i-Noor.// Fabrique-toi ton vers/ Déchiffre le palimpseste./ La réponse/ N'est pas disponible». N.B. : le diamant Koh-i-Noor orne la couronne de la reine d'Angleterre.

thèmes plaqués de l'extérieur, imposés par l'idéologie, peu conciliables sans mauvaise foi avec le quotidien d'un poète de R.D.A., et inaptes à donner «la réponse». Ce constat marque le début de l'ère du soupçon qui commencera dans les années soixante-dix.

Chapitre quatre. Les lectures publiques dans les années soixante : l'espace de la réception

Les critiques littéraires qui s'inspirent de l'esthétique de la réception s'attachent en général à une réception toute intellectuelle qui ne prend en compte des éléments concrets que pour mieux les dépasser dans une analyse dite phénoménologique de la lecture. Cependant, à l'origine, les propos de Hans Robert Jauss, chef de file de l'école de Constance, sur ce qu'il concevait comme l'analyse de la réception avaient pour finalité le dévoilement de la contrainte sociale. Il indique clairement qu'il utilise l'appareil critique de la sociologie de la connaissance appliqué à l'esthétique. Certaines théories de la réception ont par la suite le plus souvent assimilé la réception à la lecture, et en ont ainsi gommé l'aspect public qu'ils ont non sans mépris laissé à l'histoire et à la sociologie. Nous faisons ici bien sûr allusion à l'ouvrage de Wolfgang Iser, *L'acte de lecture*¹⁵⁷. D'autres auteurs justifient la théorie jaussienne en la rattachant à des présupposés philosophiques : sous la plume de Peter Bürger, la théorie de Jauss n'est guère plus qu'un succédané des théories d'Adorno¹⁵⁸.

En relisant les textes de Jauss, on y trouve des passages où il décrit clairement l'objet de sa recherche : il s'agit pour lui d'observer «la transmission, la formation et la légitimation des normes sociales»¹⁵⁹ par l'objet spécifique qu'est un texte littéraire. Développant son idée, il écrit : «L'une des contributions les plus

¹⁵⁷ Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles : Pierre Mardaga Editeur, 1985 : 406 p.

¹⁵⁸ Bürger, Peter, «Considérations théoriques. La réception, problèmes de recherche», in: *Oeuvres et critiques*, II,2 L'esthétique de la réception, Paris : Editions Jean-Michel Plate, Hiver 1977-78 : p. 5-18.

¹⁵⁹ Jauss, Hans Robert, «La douceur du foyer : la poésie lyrique de 1857 comme exemple de transmission de normes sociales par la littérature», in : *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978 : p. 264.

importantes, quoique encore bien peu étudiée, que l'expérience esthétique apporte à la praxis sociale est de faire parler les institutions muettes qui régissent la société, porter au niveau de la formulation thématique les normes qui font la preuve de leur valeur, transmettre et justifier celles qui sont déjà traditionnelles - mais aussi faire apparaître le caractère problématique de la contrainte exercée par le monde institutionnel, éclairer les rôles que jouent les acteurs sociaux, susciter le consensus sur les nouvelles normes en formation et lutter ainsi contre les risques de la réification et de l'aliénation par l'idéologie»¹⁶⁰.

C'est sur ces propos que nous nous appuyerons pour analyser les lectures de poésie en R.D.A. dans les années soixante.

En effet, comme le théâtre (occidental du moins), la poésie plus que la prose est une parole prononcée. Mais si le théâtre a recours à d'autres dimensions que celle du texte (mise en scène, éclairage, décors, costumes), la poésie, lorsqu'elle est dite, se réduit à une parole nue. Aussi ces instants où elle est rendue publique sont-ils difficiles à fixer car il est rare de trouver des traces de ces manifestations. Les personnes présentes éprouvent parfois des difficultés à se remémorer des souvenirs précis, sauf en cas d'éclat politique. Aussi devons-nous fonder nos propos sur les comptes-rendus d'une dizaine de lectures publiques de poésie qui ont eu lieu en R.D.A. dans les années soixante. Ces comptes-rendus se trouvent dans les archives des organisations de masse chargées de mettre sur pied ces manifestations : F.D.J. (mouvement de jeunesse), F.D.G.B (syndicat à l'origine des festivals ouvriers) et, à titre plutôt exceptionnel, d'autres organismes (par exemple l'Académie des Arts en 1962). Des lectures privées ont certes toujours eu lieu entre amis ou dans un cercle d'intimes, mais il n'en reste de trace que dans le souvenir des protagonistes ; et il semble qu'elles se soient plus particulièrement développées en R.D.A. à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, comme nous le verrons par la suite.

Nous verrons en quoi ces lectures sont des lieux d'expression privilégiés de l'identité : l'individu (le poète, l'auditeur) tente d'y affirmer sa propre identité en faisant «apparaître le caractère problématique de la contrainte exercée par le monde institutionnel», alors que ce même monde institutionnel tente d'imposer une identité normative marquée par «la réification et l'aliénation par l'idéologie». Ce conflit qui naît entre les deux pôles de l'identité, c'est-à-dire entre l'identité collective et l'identité personnelle, est d'autant plus apparent que les autorités de R.D.A.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 269.

accordent une importance démesurée aux lectures de poésie dans la première moitié des années soixante, en particulier après la lecture organisée par Stephan Hermlin en 1962.

A. Deux exemples de lectures

a. La lecture organisée par Stephan Hermlin en 1962

La lecture de poésie la plus célèbre des années soixante, et à laquelle il est souvent fait référence, est celle que Stephan Hermlin a organisée le 11 décembre 1962 à l'«Akademie der Künste» (Académie des Arts) ; lui-même poète jouissant d'un grand prestige et communiste de la première heure, Hermlin avait fait appel aux jeunes poètes de R.D.A. en mettant des annonces dans la presse pour qu'ils lui envoient leurs poèmes. Il devait en lire une sélection au cours d'une soirée publique. Peut-être ne se doutait-il pas de l'enthousiasme qu'allait déclencher cette entreprise : il reçut 1250 poèmes et en lut une centaine ; il se plut à souligner que parmi tous ces poèmes, un seul, anonyme, avait un caractère provocateur et dénonçait l'existence du Mur construit un an auparavant. Pour défendre son entreprise par la suite, il déclara que cette énergie créatrice était un reflet du dynamisme de la R.D.A. qui devait rassembler toutes ses forces pour la construction du socialisme : «(...) cette manifestation devait être comprise en ce sens : elle reflétait, dans le domaine particulier de la poésie, la situation générale de la R.D.A. qui luttait dans tous les domaines pour réveiller des énergies, des dons et des talents qui étaient restés cachés jusque là»¹⁶¹. Parmi les noms des jeunes auteurs figurant sur l'invitation, on trouve ceux qui vont marquer de leur empreinte toute la poésie de R.D.A. : Sarah Kirsch (27 ans à l'époque), Volker

¹⁶¹ Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Akte Nr 312, Band 1, Oktober-Dezember 1962 : Veranstaltung "Junge Lyrik - unbekannt und unveröffentlicht". Stellungnahme der Genossen wissenschaftlichen Mitarbeiter Ilse Siebert, Ulrich Dietzel, Werner Jehser und Eberhard Meißner zur Veranstaltung "Junge Lyrik" am 11.12.62. "Stephan Hermlin wies hierbei darauf hin, daß diese Veranstaltung sicher so verstanden werden mußte, daß sie auf dem besonderen Gebiet der Lyrik die allgemeine Situation der DDR widerspiegele, die auf allen Gebieten den Kampf um das Erwecken bisher verborgener Energien, Begabungen und Talente führe".

Braun (23 ans), Uwe Greßmann (29 ans), Bernd Jentsch (22 ans), Rainer Kirsch (28 ans). Les intermèdes musicaux étaient assurés par Wolf Biermann (26 ans) qui fait à cette occasion sa première apparition en public.

Que nous apprend le bref compte-rendu de cette lecture sur l'atmosphère qui régnait lors de cette soirée? «Au cours de la discussion animée qui suivit la lecture jusqu'à près de minuit, on parla avant tout de l'efficacité et de la qualité de notre poésie, de sa mission et de sa place dans la vie intellectuelle de notre république. Ce furent essentiellement les nombreuses interruptions qui animèrent la discussion : des auteurs dont on avait déjà lu des poèmes, mais aussi ceux qui pensaient qu'on avait injustement passé les leurs sous silence se levaient pour lire leurs vers. Wolf Biermann qui accompagnait ses poèmes et ses chansons à la guitare fut très applaudi»¹⁶². Cette lecture se caractérise donc par un climat libéral de réel échange avec le public dont la vivacité et l'enthousiasme apparaît dans la retranscription fidèle de la soirée à partir d'une bande d'enregistrement¹⁶³.

Cette soirée eut une portée politique : la qualité de la page culturelle de "ND", *Neues Deutschland*, organe du parti communiste, y avait été ouvertement mise en doute. A travers elle, c'est l'absence d'espace public critique qui était dénoncée. Après cette lecture, Stephan Hermlin dut se justifier à l'occasion de plusieurs réunions ; l'expérience nouvelle qu'il avait tentée fut la dernière. L'Akademie der Künste attendit ensuite le mois de mars 1964 pour organiser une nouvelle lecture de jeunes talents qui fut, cette fois-ci, interne à l'institution¹⁶⁴. Nous ne nous attarderons pas ici sur l'arrière-plan politique de la lecture de 1962. En inquiétant les autorités, elle laissait déjà présager ce qui allait se passer en 1965¹⁶⁵,

¹⁶² *Idem*, compte-rendu sur une feuille volante non signée : "In der sich an der Lesung anschließenden lebhaften und bis kurz vor Mitternacht währenden Diskussion ging es vor allem um die Wirksamkeit und Qualität unserer Lyrik, ihrer Aufgabe und Stellung im geistigen Leben unserer Republik. Lebhaft war diese Diskussion vor allem durch die vielen Unterbrechungen, in denen manche der gelesenen Lyriker, aber auch solche, die sich zu unrecht nicht gelesen glaubten, weitere Gedichte selber vortrugen. Lebhaften Beifall fanden immer die Einlagen Wolf Biermanns, der Gedichte und Songs zur Gitarre sang".

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ Archiv der Akademie der Künste, Akte Nr 447 : "Interne Lyrikveranstaltung der Sektion am 6. März 1964".

¹⁶⁵ Cet arrière-plan politique a été analysé en détail par Gudrun Gießler dans son article : "Stephan Hermlin und die junge Lyrik", in : *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965*.

c'est-à-dire le coup d'arrêt donné aux arts et la littérature lors du XIème Plénum du Comité Central du Parti. Remarquons cependant que cette lecture avait lieu dans la capitale, devant de jeunes citadins et sans doute beaucoup d'intellectuels ; elle fut exceptionnelle, et de par sa portée politique, elle ne peut être considérée comme emblématique.

c. Un autre exemple : une lecture dans le cadre du Festival Ouvrier

Prenons un autre exemple, celui d'une lecture de poésie qui eut lieu le 11 juin 1962 à Weimar dans le cadre du quatrième Festival Ouvrier du F.D.G.B.¹⁶⁶. En général, la poésie occupait une place très réduite dans les Festivals Ouvriers qui, dans la première moitié des années soixante, ne consacraient qu'environ 35% de leurs programmes à l'«art sérieux» dont la poésie faisait partie¹⁶⁷. D'ailleurs, cette manifestation de masse créée en 1959 n'accueillit le mouvement des «ouvriers-écrivains» qu'à partir de 1960, après la Première Conférence de Bitterfeld¹⁶⁸. Cette bouderie de la poésie s'accrut dès la fin des

Studien und Dokumente. Hrsg. Günter Adge. Berlin : Aufbau Taschenbuch, 1991 : p. 213-230. Elle montre en particulier comment Stephan Hermlin a été inquiété après cette lecture perçue par les autorités comme subversive, et comment elle lui a coûté son poste de Secrétaire de la Section de Poétique (“Dichtkunst und Sprachpflege”) de l'Akademie der Künste. Rappelons que la même année, en 1962, Peter Huchel, rédacteur en chef de la revue de l'Akademie, *Sinn und Form*, avait été obligé de démissionner.

¹⁶⁶ Archiv der Gewerkschaftsbewegung Berlin : A 201.3897. Bezirksvorstand FDGB Erfurt, Berichtsbogen über die Veranstaltung “Deutsche Dichtung und Musik”.

¹⁶⁷ On distinguait alors “U-Kunst” (= Unterhaltungskunst, les divertissements qui comprenaient cabaret, danse et films) et “E-Kunst” (Ernste Kunst, l'art sérieux, c'est-à-dire le théâtre, les concerts, les soirées musicales et littéraires, les discussions). In : Jonas Beyer, *Die Kulturarbeit des FDGB im Zeichen der Bitterfelder Konferenzen (1959- Mitte der 60er Jahre) - die Illusion von der “Überwindung der Kluft Kunst-Leben”*. [Le travail culturel du FDGB sous le signe des conférences de Bitterfeld (1959 - milieu des années soixante) - l'illusion du «dépassement de l'écart entre la vie et l'art»], Thèse A, Université de Leipzig, 1991, 130 p.

¹⁶⁸ *Arbeiterfestspiele der DDR. Dokumentation.* Hrsg. : FDGB, Abteilung Information. Berlin, 1983, 408 p.

années soixante lorsque le caractère de «manifestation de masse» de ces festivals¹⁶⁹ fut encore plus marqué et laissa donc encore moins de place à des lectures intimistes. Dès 1960, ce fut donc la F.D.J. qui se chargea d'organiser un «Festival de littérature» à l'intérieur du Festival Ouvrier. La poésie attirant traditionnellement un public restreint¹⁷⁰, elle était souvent intégrée à un programme musical, comme ce fut le cas pour la lecture dont il est ici question. Elle porte le titre de «Poésie et

musique allemandes». Prévus pour accueillir 435 personnes, cette manifestation compta finalement 300 auditeurs dont des hôtes de marque comme le poète KuBa (pseudonyme de Kurt Barthel), le haut fonctionnaire du S.E.D. August Frölich, le professeur Langhoff de l'Akademie der Künste et une délégation d'écrivains roumains. Les poèmes lus furent des textes classiques ou contemporains dont la teneur exacte n'est pas précisée. Le public, essentiellement jeune, sembla ne pas apprécier la partie du programme où fut dite de la poésie classique, conformément à l'esprit du «Document national» (Nationales Dokument)¹⁷¹ qui prônait la valorisation de l'héritage culturel allemand : «La première moitié du programme en particulier était très exigeante pour le public. La partie musicale de cette première moitié a eu un meilleur écho auprès du public qui comptait beaucoup de jeunes

¹⁶⁹ Jonas Beyer cite les propos de fonctionnaires du FDGB qui avaient l'intention d'en faire les «Jeux Olympiques de l'Art Populaire» (*op. cit.*, p. 62)

¹⁷⁰ Jonas Beyer cite les propos de fonctionnaires de Gera qui, en 1964, déclarent avoir pallié cette désaffection par une «propagande bien menée lors de la vente des billets». Il faut comprendre par là qu'ils ont dû donner des billets à certains ouvriers ou les forcer à assister à certaines manifestations : “Das Sekretariat des FDGB Bezirksvorstands Gera vertrat nach den 6. AFS die Auffassung, daß die Vorbehalte gegen die Arbeitertheater, die sinfonische Musik- und Lyrikabende unter einem Teil der Werktätigen durch eine gezielte Propaganda beim Kartenverkauf überwunden worden wären”. (Beyer, *op. cit.*, p. 73) [Le secrétariat de la direction régionale du FDGB de Gera fut d'avis après le sixième festival ouvrier que les préjugés envers les théâtres ouvriers, les soirées de poésie ou de musique symphonique auraient été dépassés par une propagande bien menée lors de la vente des billets].

¹⁷¹ Ce document publié en 1962 affirme que la R.D.A. est la seule héritière des véritables traditions allemandes ; il fait partie de l'offensive idéologique d'Ulbricht après la construction du mur de Berlin en 1961. Voir Hermann Weber, *Geschichte der DDR*, München : DTV 1985, p. 338.

gens. Vingt jeunes environ ont quitté la salle»¹⁷².

Comme lors de la lecture organisée par Hermlin, on perçoit dans le compte-rendu toute l'impatience de la jeunesse et sa soif de débat public sur les questions actuelles : «Plus il y avait dans le programme de contributions ayant trait à notre époque, plus l'enthousiasme montait»¹⁷³. La lecture eut donc le résultat inverse de celui qui était escompté par la politique culturelle officielle, préconisant le retour à l'héritage classique. A l'issue de cette manifestation, l'auteur du compte-rendu parla avec un groupe de jeunes gens de la F.D.J. de Suhl : «Ils dirent que le programme avait montré que, comme nous tous, l'art avait besoin de la liberté pour vivre ». Cette formulation très prudente montre les aspirations de ces jeunes gens à plus d'ouverture dans la politique culturelle, et sans doute dans la politique en général. Alors que les jeunes filles

regrettèrent que le programme fût difficile à suivre, le chef du groupe, un homme «plus âgé et plus mûr», souligna la qualité du programme mais se contenta de regretter que l'on n'ait pas plus tenu compte de la présence de jeunes gens.

Cette lecture est loin de revêtir la même importance que celle de Berlin, mais elle a des points communs avec elle ; Jauss définit l'horizon d'attente comme le «système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne»¹⁷⁴. En reprenant son vocabulaire, il est possible d'affirmer que «l'horizon d'attente» des auditeurs - surtout des jeunes - présente des similitudes dans les deux cas : le public qui a l'expérience d'œuvres antérieures (rappelons sa réaction de rejet des poèmes classiques lors de la seconde lecture) découvre de nouvelles thématiques (l'époque à laquelle il vit) présentées sous une forme moderne (par exemple, Biermann s'accompagne de la guitare pour dire ses

¹⁷² Voir supra : Archives du FDGB, A 201.3897. "Besonders die erste Hälfte des Programms stellte hohe Anforderungen an das Publikum. So kamen in der 1. Hälfte die musikalischen Darbietungen bedeutend besser beim Publikum, zu dem sehr viele Jugendliche gehörten, an. Ca. 20 Jugendliche verließen das Programm".

¹⁷³ Idem : "Je mehr im Programm Beiträge gebracht wurden, die gegenwartsbezogen waren, steigerte sich die Begeisterung".

¹⁷⁴ In : *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Gallimard, 1978. p. 49.

poèmes).

B. Reprise en main énergique des lectures par la F.D.J.

a. La poésie comme projet politique

Le danger imaginaire ou réel que les autorités perçurent dans ces nouvelles attentes explique sans doute pourquoi, dès 1963, c'est la F.D.J., organisation de masse de la jeunesse, qui prend en charge la conception des lectures de poésie. Dorénavant, elles sont très soigneusement préparées, de façon à ne laisser aucune place à l'initiative spontanée : tout est exactement prévu, les textes sont choisis à l'avance, le public est sélectionné, chaque auditeur est identifié à l'entrée. En janvier et février 1963, la section «Travail de masse culturel et sportif» («Abteilung kulturelle und sportliche Massenarbeit») de la F.D.J. organise une série de quatre lectures de jeunes poètes à Berlin (8 janvier), Leipzig (9 février), Halle (11 janvier) et Dresde (13 janvier) pour préparer le 6ème Congrès du Parti, c'est à dire s'assurer que les jeunes auteurs suivent bien la ligne politique adéquate. En février, la F.D.J. dresse un bilan de ces lectures¹⁷⁵. Sur cinq pages de ce bilan, trois sont consacrées aux problèmes soulevés par l'organisation de ces lectures : «Pour que ces manifestations poétiques réussissent, il est nécessaire pour nous d'avoir un réel projet politique»¹⁷⁶. Quelle doit être la nature de ce projet politique? Il s'agit de «contribuer par ces lectures poétiques à la réalisation des décisions du Parti pour la période de construction du socialisme»¹⁷⁷. La première condition de réalisation de ce projet est la présence d'un présentateur fiable : «La présentation et la direction de la soirée doivent reposer entre les mains d'un camarade qui a des relations privilégiées avec la littérature socialiste (...). Il doit pouvoir réagir rapidement en faveur du Parti à l'ambiance qui

¹⁷⁵ Archiv des Instituts für zeitgeschichtliche Jugendforschung, IZF A 6.762. Abt. kulturelle und sportliche Massenarbeit, Berlin Februar 1963 : «Erfahrungen und Schlußfolgerungen aus den Lyrikveranstaltungen in Vorbereitung des VI. Parteitages der SED».

¹⁷⁶ *Idem*, «Als Voraussetzung für das Gelingen der Lyrikveranstaltungen ist es erforderlich, eine richtige politische Konzeption zu erarbeiten».

¹⁷⁷ *Ibidem*, «Wie helfen wir mit unserer Lyrikveranstaltung, die Beschlüsse der Partei für die Periode des umfassenden Aufbaus des Sozialismus zu verwirklichen».

règne dans le public». Par ailleurs, «l'activité de la presse et des photographes qui est particulièrement gênante au cours de telles manifestations doit être réduite au minimum»¹⁷⁸.

b. Sous le regard de la presse ouest-allemande

Cette dernière remarque vise en particulier l'activité de la presse ouest-allemande. Par exemple, le journal ouest-allemand *Die Welt* fait un compte rendu incendiaire de la troisième soirée centrale de lecture poétique organisée par la F.D.J. et l'Union des Écrivains le 12 juin 1963 sur le thème apparemment inoffensif de la poésie d'amour. Dans son article intitulé «La poésie reste dangereuse»¹⁷⁹, le journaliste décrit ainsi cette lecture :

«C'est en vain que Gisela Steineckert qui dirigeait la soirée avait averti avant le début qu'il n'était pas nécessaire d'applaudir chaque poème. "Si un poème ne vous plaît pas, montrez-le, commencez la critique ici, dans la salle". Ce fut en vain : plus de mille auditeurs qui remplissaient l'amphithéâtre Marx-Engels de l'Université Humboldt de Berlin-Est applaudissaient chaque poème. Même s'il n'y avait souvent pas la moindre raison à cela. (...) Cette troisième soirée de poésie fut une attraction. La foule se pressait le soir à la caisse pour acheter au moins encore une place debout. Beaucoup d'entre eux avaient sans doute été attirés par le nom de Wolf Biermann»¹⁸⁰.

¹⁷⁸ *Ibidem*, "Die Ansage und Leitung sollte in den Händen eines Genossen liegen, der enge Beziehungen zur sozialistischen Literatur hat (...) Er muß schnell und parteilich - auch auf die Stimmung des Publikums reagieren können". "Die Tätigkeit der PRESSE- UND FOTOREPORTER, die sich bei derartigen Veranstaltungen besonders störend auswirkt, muß auf ein Minimum beschränkt werden".

¹⁷⁹ *Die Welt*, 15. Juni 1963 "Die Lyrik bleibt gefährlich: junge Lyriker lasen in Ostberlin - Wolf Biermanns erster Auftritt".

¹⁸⁰ *Idem*, "Vergeblich hatte Gisela Steineckert, Programmleiterin, vor Beginn der Lesung gemahnt, nicht unbedingt nach jeder Darbietung Beifall zu klatschen. "Wenn euch ein Gedicht nicht gefallen hat, zeigt es, beginnt hier im Saal mit der Kritik". Vergeblich - die mehr als tausend Zuhörer, die das Marx-Engels Auditorium der Ostberliner Humboldt-Universität überfüllten, bedachten jedes Gedicht mit Applaus. Obwohl meist nicht der geringste Grund dafür bestand (...)

Dieser 3. Lyrikabend wurde zur Attraktion. Scharen drängten sich an der Abendkasse, um wenigstens noch einen Stehplatz zu ergattern.

Le journaliste présente ensuite le personnage contestataire de Wolf Biermann puis montre à quel point la tension monte en fin de soirée :

Wolf Biermann apparut une seconde fois. Et les spectateurs semblèrent se déchaîner. Ils en redemandèrent, contre la volonté de Madame Steineckert dont le programme menaçait d'être perturbé et qui craignait peut-être aussi au fond d'elle-même que Biermann ne sorte du cadre de la poésie d'amour et ne devienne trop politique.

C'est ce qui se produisit : il se dressa devant le micro et déclara clairement : "Je n'ai plus envie de chanter des chansons d'amour. Voici maintenant quelque chose de politique". Il chanta "La fiancée berlinoise", une ballade ironique et ambiguë sur un marin qui se noie en essayant de fuir. Le sujet traité de façon satirique et parodique était un affront. Les applaudissements s'éternisaient et Madame Steineckert dut y mettre un terme abrupt¹⁸¹.

Dans le ton de cet article on discerne l'évidente mauvaise foi du journaliste ouest-allemand : selon lui, aucun des poèmes lus n'est digne d'applaudissement à l'exception de Bobrowski (dont les poèmes sur la nature sont assez proches de ce qui s'écrit alors en R.F.A.), Volker Braun n'est qu'un apôtre de la haine et Gisela Steineckert qui est déjà un auteur assez populaire devient une «Madame Steineckert» assez anonyme. Cependant, les mesures prises par la suite par la F.D.J. pour préparer ses lectures de poésie montrent l'importance qu'elles revêtent à ses yeux et la peur démesurée qu'inspirent alors les intellectuels aux autorités.

c. Une soirée sous haute surveillance

Ainsi la quatrième et dernière soirée de la F.D.J. ne laissera plus aucune

Sicherlich hatte viele von ihnen der Name Wolf Biermann gelockt".

¹⁸¹ *Idem*, "Ein zweitesmal trat Wolf Biermann auf. Und die Zuhörer schienen außer sich zu geraten. Sie erzwangen Zugaben, sehr gegen den Willen Frau Steineckerts, deren Zeitplan durcheinander zu geraten drohte, die aber vielleicht auch insgeheim fürchtete, Biermann könne den Rahmen der Liebeslyrik überschreiten und politisch werden.

Und tatsächlich: er baute sich vor dem Mikrofon auf und erklärte deutlich : "Ich habe keine Lust mehr, Liebeslieder zu singen. Jetzt kommt was Politisches". Es kam das Lied "Berliner Brautgang". Die ironische und doppeldeutige Ballade von einem Matrosen, der bei einem Fluchtversuch ertrinkt. Satirisch und parodistisch erzählt, blieb das Thema ein Affront. Der Beifall wollte nicht enden und mußte von Gisela Steineckert drastisch gestoppt werden".

place à l'improvisation et aux «incidents».

La préparation psychologique, voire l'intimidation commence à l'entrée :

«A l'entrée chaque visiteur recevra la feuille suivante :

Nom, Prénom :

venant de :.....

Je souhaite poser la question suivante au poète :»¹⁸².

La place du public venu spontanément est réduite au profit d'invités officiels, idéologiquement sûrs :

«a) Le Conseil Central de la FDJ doit faire en sorte que des camarades venant des institutions suivantes participent à la soirée de poésie et aident à déterminer le contenu de la discussion :

- Ecole Supérieure pour la Jeunesse 'Wilhelm Pieck'¹⁸³
- Ecole Supérieure du Parti 'Karl Marx'
- Institut de Sciences Sociales du Comité Central
- Université Humboldt (en particulier faculté de philosophie¹⁸⁴)
- Heinz Nahke, Ekkehardt Krumbholz¹⁸⁵.

La direction régionale de la FDJ de Berlin doit s'assurer que beaucoup de jeunes ouvriers participeront à la soirée et seront préparés à la discussion.

L'Union Allemande des Ecrivains doit s'assurer que de hauts fonctionnaires de l'Union et que des membres du présidium participeront à cette soirée de façon active.

On essaiera aussi de convaincre la camarade Schlenstedt et le camarade Dieter Schiller (tous les deux de l'université Humboldt) de prendre également part à la soirée.

b) Après consultation des différentes institutions et la répartition des billets d'entrée, tous les autres billets seront mis en vente libre au bureau d'information.

- Il faudra discuter avec l'animateur de la soirée, le camarade Gerhard Holz-Baumert

¹⁸² Archiv des Instituts für zeitgeschichtliche Jugendforschung, JA. IZJ A. 6768. Berlin, den 8. 11. 1963 : “Zum Inhalt und Vorbereitung der Diskussion” [Sur le contenu et la préparation de la discussion].

¹⁸³ Ecole qui formait les cadres de la FDJ.

¹⁸⁴ Il s'agit en fait des étudiants en marxisme-léninisme.

¹⁸⁵ Heinz Nahke était rédacteur à la revue *Junge Kunst*, Ekkehardt Krumbholz est critique littéraire.

pour lui faire part du contenu prévu de la discussion»¹⁸⁶.

Ces mesures qui relèvent d'une stratégie de contrôle très élaborée annoncent l'orientation répressive de la politique culturelle qui culminera en 1965, date à partir de laquelle Biermann n'aura plus le droit de se produire en R.D.A. Moins d'un an après la lecture organisée par Hermlin, les poètes doivent rentrer dans le rang tout en restant un facteur de danger potentiel. Ils ne sont plus à l'origine de scandales publics mais les autorités commencent à leur reprocher un manque de conviction idéologique ; ce constat sera de plus en plus fréquent jusqu'à la fin des années

¹⁸⁶ Voir supra : Archives de la FDJ : JA IZJ A. 6768 : " a) Von seiten des Zentralrats der FDJ muß gesichert werden, daß aus folgenden Einrichtungen Genossen am Lyrikabend teilnehmen und mithelfen den Inhalt der Diskussion zu bestimmen :

- Jugendhochschule "Wilhelm Pieck"
- Parteihochschule "Karl Marx"
- Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK
- Humboldt-Universität(besonders Philosophische Fakultät)
- Heinz Nahke, Ekkehardt Krumbholz.

Durch die Bezirksleitung der FDJ Berlin muß garantiert werden, daß eine ganze Anzahl junger Arbeiter am Lyrikabend teilnehmen und auch auf die Diskussion vorbereitet werden.

- Durch den Deutschen Schriftstellerverband muß garantiert werden, daß leitende Funktionäre des Verbandes sowie Vorstandsmitglieder u. a. an diesem Abend teilnehmen und sich aktiv an der Diskussion beteiligen.

Es soll dabei versucht werden, daß z. B. die Genossin Dr. Schlennstedt und der Genosse Dieter Schiller (Beide Humboldt-Universität) ebenfalls am Lyrikabend teilnehmen.

b) Nach Absprache mit den entsprechenden Institutionen und der Kartenaufschlüsselung werden alle anderen Karten über das Informationsbüro zum Freiverkauf angeboten.

-Mit dem Leiter des Abends, Genossen Gerhard Holz-Baumert ist eine Aussprache zu führen, um ihn bekannt zu machen mit dem von uns vorgesehenen Inhalt der Diskussion".

soixante.

C. Les lectures de poésie dans la seconde moitié des années soixante

a. Les conséquences : réticences des poètes

A l'occasion du “Deutschlandtreffen” [Rencontre allemande]¹⁸⁷ les 17 et 18 mai 1964, deux lectures de poésie sont organisées pour présenter à la jeunesse des deux Allemagnes la nouvelle poésie de R.D.A. Elles accueillent en tout 800 personnes, dont la moitié vient de l'Ouest pour la première lecture, et dont la majorité appartient à la F.D.J. pour la seconde lecture¹⁸⁸. Les poètes invités sont : Heinz Kahlau, Jens Gerlach, Armin Müller, Heinz Czechowski, Joachim Rähmer, Jochen Laabs et Gerd Eggers. Rainer et Sarah Kirsch doivent aussi participer à la lecture mais leur présence semble poser problème ; ils renoncent finalement à participer parce qu'on

refuse qu'ils lisent certains de leurs poèmes au contenu jugé subversif. Alors que Jochen Laabs et Gerd Eggers sont loués parce que leurs poèmes «correspond[ent] à la conception de la vie de la jeunesse», que dans l'ensemble «tous les poèmes présentés [ont] un contenu politique juste» et qu'«en comparaison avec les dernières soirées, il y [a] plus de poèmes politiques et philosophiques au programme», les organisateurs déplorent les «insuffisances dans le travail des jeunes auteurs» :

Ces manifestations ont montré clairement quelles étaient les insuffisances dans le travail des jeunes auteurs. Le caractère du Deutschlandtreffen s'est insuffisamment reflété dans leurs poèmes. Il y a trop peu de bons poèmes qui correspondent à la conception de la vie de la jeune génération et qui traitent de sa vie et de ses problèmes. Nous avons constaté que la majorité des jeunes auteurs ne pensaient toujours pas que c'était leur mission d'agir

¹⁸⁷ Il s'agit des troisièmes rencontres de ce type organisées par la FDJ à Berlin-Est (les premières ont eu lieu en 1950, les secondes en 1954). Ces manifestations de masse (535 000 FDJistes en 1964) rassemblaient des jeunes de l'Est et de l'Ouest pour la Pentecôte.

¹⁸⁸ Archiv des Instituts für Zeitgeschichtliche Jugendforschung : JA IZJ

A 6.761. : Berlin, 27/5/1964, “Einschätzung der Lyrikveranstaltungen zum Deutschlandtreffen am 17. und 18. Mai 1964”.

sur la vie et le travail de la jeune génération de notre république et de participer activement à son évolution, de s'identifier avec son combat.

Il y avait encore trop peu de poèmes politiques et agressifs comme ceux de Jens Gerlach au programme, et surtout trop peu de poèmes qui concernaient des événements actuels¹⁸⁹.

L'art est donc bien conçu par la F.D.J. comme une arme et pour ses dirigeants, les critères esthétiques sont subordonnés à la valeur politique d'un poème. En cela, ils sont en désaccord avec les représentants de l'Union des Ecrivains, co-organisatrice de la soirée. Ainsi, il est reproché à l'Union des Ecrivains d'avoir «laissé passer» le poème “Gespräch” de Rainer Kirsch, les poèmes “See”¹⁹⁰ et “Friedensfest” de Karl Mickel et le poème “Leipziger Gespräch” de Volker Braun ainsi que “Foto des Aktivisten” de Günter Wünsche. Il leur est reproché de ne pas se contenter d'une «identification» avec leur génération (telle que les dirigeants le souhaiteraient) mais d'affirmer leur identité en tant qu'individus.

Le public, ses réactions, ses désirs qui fourniraient des informations sur sa réception esthétique, sont désormais gommés des comptes-rendus. Les lectures ne semblent plus être que le lieu d'un rapport de force entre les autorités d'une part et les poètes d'autre part. Rainer et Sarah Kirsch soulignent à l'occasion de la dernière manifestation citée, le Deutschlandtreffen de 1964, que les lectures sont désormais dépourvues de tout caractère subversif :

Toute une série de poètes montrèrent des réticences vis-à-vis de manifestations de poésie de grande envergure. Le programme fut surtout discuté par Rainer et Sarah Kirsch : «Il a

¹⁸⁹ *Idem*, “Die Veranstaltungen machten jedoch auch die Mängel in der Arbeit der jungen Autoren sichtbar. In ihren Gedichten widerspiegelte sich ungenügend der Charakter des Deutschlandtreffens. Es gibt zu wenig gute Gedichte, die dem Lebensgefühl der jungen Generation entsprechen und ihr Leben und ihre Probleme gestalten. Es zeigte sich, daß die Mehrheit der jungen Autoren es sich noch nicht zur Aufgabe gemacht hat, das Leben und die Arbeit der jungen Generation unserer Republik zu gestalten und damit aktiv an dieser Entwicklung teilzunehmen, sich mit diesem Kampf zu identifizieren.

Obwohl mehr politische Gedichte, auch aggressive Gedichte, z.B. Jens Gerlach im Programm waren, gibt es noch zu wenig derartige, vor allem solche, die an aktuelle Ereignisse anknüpfen”.

¹⁹⁰ Ce poème sera au centre de la discussion lancée par le journal *Forum* en 1966.

été désamorcé», ce qui se référait au refus des poèmes «Photo de l'activiste», «Conversation» et «Conversation leipzigoise». On entendit les opinions suivantes : «La soirée ne problématise pas assez» ; ce qu'ils entendent par «problématiser», c'est apparemment parler des déficiences qui existent chez nous.

Certains poètes, surtout Heinz Czechowski, s'opposèrent à ce que figurent au programme des poèmes légers comme ceux de J. Priewe.

Pour protester contre la proposition qui lui avait été faite de lire des vers de sa «Cantate» et du «Pommier», Rainer Kirsch refusa de participer à la lecture. Il avait insisté pour lire ses poèmes «Conversation» et «2005». ¹⁹¹

Les deux poèmes de Rainer Kirsch se présentaient comme un dialogue entre les générations ; dans «2005», le poète imagine les questions que lui poseront ses petits-enfants («Avez-vous suffisamment haï ?»), et dans «Conversation» («Gespräch») il oppose les promesses utopiques des dirigeants («Et tout le monde / mangera de nos pommes ?») à la réalité du monde ouvrier qui est le seul à travailler.

b. Une poésie en retrait dans la seconde moitié des années soixante

Dans la seconde moitié des années soixante, après le coup d'arrêt donné à l'art critique en 1965, la F.D.J. elle-même se méfie des jeunes poètes talentueux. Les manifestations de poésie qu'elle organise présentent désormais de jeunes

¹⁹¹ Voir supra : archives de la FDJ : JA IZJ A 6.761. «Bei einer Reihe Lyriker gab es schon bei der vorbereitenden Diskussion eine Ablehnung gegen große Lyrikveranstaltungen. Zum Programm gab es Diskussionen vor allem bei Sarah und Rainer Kirsch - "es wurde entschärft", das bezog sich auf die Ablehnung des Gedichts "Foto des Aktivisten" und "Gespräch" sowie "Leipziger Gespräch". Es gab Meinungen "der Abend ist nicht problematisch genug", dabei wird "problematisch" offensichtlich als Aufgreifen von Mängeln bei uns verstanden.

Einige Lyriker, besonders Heinz Czechowski, wandten sich gegen die Aufnahme heiterer leichter Gedichte von J. Priewe, in das Programm.

Aus Protest gegen den Vorschlag an Rainer Kirsch, er möchte Verse aus der «Kantate» und «der Apfelbaum» vortragen, lehnte er eine Teilnahme an der Lesung ab. Rainer Kirsch hatte auf die Lesung des «Gesprächs» und «2005» gestanden».

«Pionniers» (écoliers membres de la F.D.J.) ou de jeunes auteurs issus du mouvement des travailleurs-écrivains. Elle continue d'organiser le «Festival de littérature» à l'intérieur des «Festivals ouvriers» du F.D.G.B. (syndicat) ; mais en 1966 par exemple, la lecture intitulée «De jeunes gens lisent de la poésie» n'a pas lieu à cause du mauvais temps¹⁹². Les classiques de la littérature socialiste continuent d'être au centre des programmes littéraires des «Festivals ouvriers» : Brecht, Becher, Weinert, Seghers, Friedrich Wolf, Fürnberg, Weiskopf, Marschwitza, Bredel¹⁹³.

Les lectures organisées par la F.D.J. ne semblent guère plus novatrices, aux dires de ses organisateurs eux-mêmes. Une lecture de mars 1966 à Berlin porte le titre peu révolutionnaire de «Vers sur l'amour», et Otto Finger, président du jury, constate lui-même :

On peut cependant émettre certaines réserves : il aurait été souhaitable d'accentuer plus fortement le côté serein et optimiste de l'amour à notre époque. (...)

On a eu l'impression qu'un peu de routine s'était déjà emparée du programme et que l'expérience vraie, la conviction interne n'étaient pas toujours perceptibles.¹⁹⁴

Il regrette aussi les négligences vestimentaires de la jeune génération qui suit les tendances contestataires de la mode occidentale :

Nous aurions par exemple souhaité que les jeunes talents n'apparaissent pas sur l'estrade

¹⁹² Archiv der Gewerkschaftsbewegung, A 201.3911: "Einschätzung des Literaturfestivals der Jugend anlässlich der 8. Arbeiterfestspiele am 18. und 19. Juni 1966" [Evaluation du festival de littérature de la jeunesse à l'occasion du huitième Festival ouvrier des 18 et 19 juin 1966]. Au mois de juin, il est difficile d'imaginer un «mauvais temps» qui oblige à annuler une manifestation culturelle.

¹⁹³ *Idem*, A 201.4763 : "Programmkonzeption der Arbeiterfestspiele 1966-68". [Conception du programme du festival ouvrier de 1966 à 1968].

¹⁹⁴ Archiv des Instituts für Zeitgeschichtliche Jugendforschung, JA IZJ A 6.369 : "Einschränkend muß allerdings gesagt werden, daß eine stärkere Betonung der heiteren und optimistischen Seite der Liebe in unserer Zeit wünschenswert gewesen wäre" (...) "Es entstand der Eindruck, daß sich in diesem Programm schon etwas Routine eingeschlichen hat und das echte Erlebnis, die innere Überstimmung leider nicht mehr in jedem Falle spürbar ist".

en pullover ou dans des vêtements du même style¹⁹⁵.

Ces quelques remarques présagent les reproches qui seront faits en 1968 aux auteurs de l'anthologie *Saison für Lyrik* : formalisme, doutes sur le socialisme, représentations de la marginalité. Les jeunes poètes sont jugés trop pessimistes et peu respectueux de l'ordre moral, comme il ressort de la remarque vestimentaire. En 1969, la F.D.J. convoque 34 poètes pour parler d'un travail commun : en raison du «mauvais temps», seuls huit répondent à l'appel¹⁹⁶. A la même époque, le journal de la F.D.J.,

Junge Welt, refuse de publier des poèmes de Volker Braun, contre l'avis de l'Union des Ecrivains¹⁹⁷. La même évolution se dessine dans le jugement que porte Heinz Czechowski sur cette époque : «Cela (AM.P. : les lectures) échappait de plus en plus à la F.D.J. et au Parti et après 1963, lorsque la fameuse vague de poésie retomba, on essaya de mettre des obstacles. Je ne peux pas me souvenir qu'après cela d'autres lectures de masse avec par exemple 10 auteurs et 500 à 1000 personnes dans le public aient eu lieu. C'était fini, on s'est alors en quelque sorte isolé, retiré en soi. [...] Le public venait à ces lectures parce qu'il avait reconnu dans la poésie une voix qui s'opposait à la F.D.J. et aux organisateurs»¹⁹⁸.

Les archives du S.E.D. indiquent aussi qu'en 1966, une rencontre entre le poète russe Evgeni Evtouchenko et Wolf Biermann a été empêchée : «Le camarade Zemann raconte qu'il a rencontré un collègue soviétique. Celui-ci, de passage alors qu'il se rendait à Stockholm, était accompagné d'Evgeni Evtouchenko. Evtouchenko voulait absolument prévoir un rendez-vous avec Biermann lors de son retour, le 5 juin. Zemann a refusé, ainsi que deux «inconnus» qui portaient l'insigne

¹⁹⁵ *Idem*, “Wir hätten z.B. gewünscht, daß die durchweg sehr guten Talente nicht nur im Pullover und ähnlichen Kleidungsstücken auf der Bühne agiert hätten”.

¹⁹⁶ *Ibidem*, JA IZJ A 6. 793 : “Information über die Beratung mit Lyrikern am 17.2. 1969”. [Information sur la réunion avec des poètes le 17 février 1969].

¹⁹⁷ *Ibidem* JA IZJ A 9. 355. “Vertraulich : Aktennotiz über eine Aussprache mit dem Genossen Christian Löser, Deutscher Schriftstellerverband” Berlin, 12.2. 1969. [Confidentiel : notes sur une discussion avec le camarade Christian Löser, Union des Ecrivains Allemands, le 12 février 1969].

¹⁹⁸ Voir les documents en fin d'ouvrage.

du Parti, appartenant sans doute à l'union des Ecrivains»¹⁹⁹. La méfiance envers les intellectuels concerne donc jusqu'aux poètes soviétiques.

L'évolution des lectures de poésie en R.D.A. dans les années soixante correspond à ce que nous avons constaté par ailleurs à travers l'étude de la revue *Ich Schreibe*. Les années 1960 à 1963 sont caractérisées par un dynamisme et un enthousiasme sapés par la suite. Si les poètes attirent l'attention au cours des années 1962 et

1963, c'est parce qu'ils répondent à des attentes de la jeunesse de R.D.A. qui voudrait échapper à un carcan trop rigide ; ses aspirations correspondent d'ailleurs à celles de la jeunesse occidentale qui commence la révolution culturelle des années soixante. En effet, les années 1956-1962, sont dans les pays occidentaux «une période de transition culturelle et sociale marquée par “l'emprunt américain”» : «A partir de cette déformation de la culture nationale et de l'emprunt américain, les “jeunes” imposent une culture différente, propre à chaque pays mais échangeable grâce au lien musical»²⁰⁰. Le succès des auteurs-compositeurs comme Biermann à l'époque où le protest-song anglo-saxon fait sa percée à la radio, et les attentes suscitées par les lectures de poésie en R.D.A. permettent de déceler des points communs avec l'évolution de la jeunesse occidentale de par le conflit de génération qu'ils traduisent. Cependant, il faut aussi noter que les lectures poétiques ont à la même époque un succès analogue en U.R.S.S., et que les jeunes poètes russes sont fort prisés des poètes est-allemands, en particulier Evgueni Evtouchenko²⁰¹.

Les lectures de poésie correspondent alors certainement à un «horizon d'attente» du public ; mais ce public ne s'identifie pas avec ce qui est prescrit par les autorités, il est volontiers insolent et critique face aux «acquis du socialisme». Ce public est peu à peu réduit au silence par la force, remplacé par des exécutants

¹⁹⁹ SAPMO-B Arch ZPA, IV, A 2/906/8. “Aktennotiz, Berlin, 27. 5. 1966, Genosse Zemann erzählt, er hätte sich mit einem sowjetischen Kollegen getroffen. Dieser war auf der Durchreise nach Stockholm von Jewgenij Jewtuschenko begleitet. Jew. wollte unbedingt einen Termin mit Biermann für seine Rückreise planen (5. Juni). Zemann lehnte ab, sowie zwei “Unbekannte” mit Parteiabzeichen, vermutlich vom DSV”.

²⁰⁰ Bernard Droz, Anthony Rowley, *Histoire générale du XXème siècle, Tome 3 : Expansions et indépendances, 1950-1973*, Paris : Seuil, 1987, p. 101.

²⁰¹ L'influence de la jeune génération de poètes russes sur les poètes est-allemands n'est pas traitée dans ce travail. L'on peut se référer aux travaux d'Anneli Hartmann sur la question, en particulier à son essai sur la réception de Maïakovski en R.D.A.

incapables d'avoir une réception esthétique de la poésie sous un autre angle que l'idéologie ; ce qu'il reste d'un public agité est réduit au silence par les contrôles. En conséquence, dès la seconde moitié des années soixante, les lectures ne suscitent plus une attente réelle du public, et semblent faire déjà partie d'une routine obligatoire. Elles préfigurent la fin des illusions de Bitterfeld et ne sont plus les facteurs d'identité qu'elles ont failli être au début de la décennie. Les autorités ont senti l'immense potentiel de contestation qu'elles représentaient : à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, elles mettent en place les «clubs de chant» (“Singeklubs”) et le séminaire des poètes de Schwerin dont il sera bientôt question.

D. Tentative de renouveau du consensus poétique effrité : les débuts du «Poesiealbum»

En 1966, une discussion sur la poésie et sa compatibilité avec le monde technique paraît dans les colonnes de l'hebdomadaire de la F.D.J., *Forum*. Les idéologues finissent par y réduire les jeunes poètes au silence, dans la lignée des décisions prises au sujet de la création littéraire et artistique lors du XIème plénum du parti en 1965. C'est exactement à la même époque, alors que la guerre du Vietnam entre dans sa phase la plus intensive, que naît dans les arcanes du pouvoir un projet susceptible de recréer l'enthousiasme de la jeunesse pour la poésie, tout en le canalisant.

En effet, la maison d'édition Neues Leben [Vie nouvelle], qui appartient à l'organisation de masse de la F.D.J., décide de lancer une collection de cahiers mensuels de poésie d'un prix modique et s'adressant essentiellement aux jeunes. Ce seront les «Poesiealben» à 90 pfennigs seulement que l'on trouve dans les kiosques et auxquels il sera possible de s'abonner pendant les années soixante-dix. Le tirage en est exceptionnel pour des ouvrages de poésie : en moyenne 12 500 exemplaires par titre de 1967 à 1970²⁰².

²⁰² Information fournie par Dorothea Öhme, directrice de la collection de 1979 à 1990, interrogée à Berlin le 13 mai 1991. Ce chiffre est confirmé par une publicité figurant sur la dernière page d'un Poesiealbum de 1971 (*Sonderheft Poetenseminar 1971*) : elle affirme qu'en 4

Le prix des cahiers et leur tirage montrent qu'il s'agit là d'une entreprise importante aux yeux des autorités. D'ailleurs nous avons trouvé les documents les concernant dans les archives de la F.D.J. alors qu'ils émanaient des éditions Neues Leben. Cela prouve bien que la F.D.J. leur accordait une importance toute particulière. Le projet est confié à Bernd Jentzsch, jeune germaniste de 26 ans, lecteur depuis 1965 aux éditions Neues Leben et ayant déjà publié en 1961 un recueil de poésie : *Alphabet des Morgens*²⁰³ [Alphabet du matin]. Il occupera jusqu'en 1976 le poste de directeur de la collection «Poesiealbum», et publiera ainsi 110 albums différents. Jentzsch, par modestie sans doute, ne voit pas de raison précise à la création du Poesiealbum, il n'est selon lui que le fruit d'un hasard de circonstances : «Après le XIème plénum du Comité central du S.E.D., Hans Bentzien, à l'époque ministre de la culture, perdit son poste. Il devint directeur d'édition aux éditions Neues Leben où je travaillais comme lecteur. Bentzien s'introduisit auprès de ses collègues en leur demandant s'ils avaient de nouvelles idées. J'ai développé mon idée»²⁰⁴. Le ministre Hans Bentzien a en effet été écarté du pouvoir en 1965 pour avoir été jugé trop libéral. Sa nomination aux éditions Neues Leben apparaissait donc logiquement comme une voie de garage. La nature politique de la création du Poesiealbum se révèle donc très ambiguë : la nomination d'un homme politique peut être interprétée comme une entreprise idéologique à l'esprit étroit. Mais sa mission peut également correspondre à une ouverture culturelle, vu la personnalité de cet ancien ministre et surtout celle du directeur de la collection, Bernd Jentzsch.

De fait, Bernd Jentzsch est en général présenté comme le père des «albums de poésie», toujours associés à son nom : «Jentzsch tint le coup pendant neuf ans en tant que lecteur de poésie aux éditions Neues Leben jusqu'en 1974. L'une des raisons à cela était qu'il jouissait quand même d'une certaine marge de manoeuvre malgré

ans 50 cahiers ont paru, soit 625 000 exemplaires, ce qui représente un tirage moyen de 12 500 exemplaires par numéro.

²⁰³ Bernd Jentzsch, *Alphabet des Morgens*, Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1961, 68 p. Il sera question plus loin de ce recueil.

²⁰⁴ Lettre à A.M.P. du 8 août 1993 : “Nach dem 11. Plenum des ZK der SED verlor der damalige Kulturminister Hans Bentzien sein Amt. Er wurde Verlagsleiter im Verlag Neues Leben, in dem ich als Lektor arbeitete. Bentzien führte sich bei den Kollegen ein, indem er sie nach neuen Ideen fragte. Ich entwickelte meine Idee”.

toute la stupidité du pouvoir. La poésie était toujours en vogue en R.D.A. ; la F.D.J. se sentait responsable de son “maintien” ; on demandait à la maison d'édition d'être ouverte aux projets de publication pertinents. Et Jentzsch saisit l'occasion aussi bien que possible.(...) Il mit en œuvre ce qui, sous le titre de Poesiealbum devint une collection étonnante et reçue avec convoitise»²⁰⁵.

Les négociations concernant la collection Poesiealbum commencent dès 1966, comme en témoigne un document intitulé : «Complément au dossier pour la collection Poesiealbum du 10 août 1966»²⁰⁶. L'objectif de la collection y est clairement spécifié : «La collection s'adresse à un large public, et en particulier aux jeunes. Son but est de familiariser sans cesse le jeune lecteur avec la diversité de la poésie progressiste de l'époque contemporaine et du passé, de l'encourager à lire des éditions complètes et de contribuer à l'éducation de personnalités socialistes»²⁰⁷. Le public jeune qui est visé est en fait le même que celui des lectures publiques des années 1962 à 1964 ; la collection des Poesiealben contribuerait à orienter ses goûts littéraires en le ramenant dans le droit chemin de la tradition «progressiste». La collection fut surtout connue parce qu'elle permit de publier de jeunes auteurs de R.D.A. qui n'étaient pas les bienvenus dans d'autres maisons d'éditions, et parce qu'elle fit connaître des auteurs étrangers importants officiellement ignorés jusqu'alors en R.D.A. On prévoit dans le projet initial d'édition de publier 12 cahiers par an, dont trois jeunes auteurs de R.D.A., deux auteurs confirmés de R.D.A., un auteur classique socialiste ou «bourgeois-progressiste», deux auteurs

²⁰⁵ Bernd Leistner, “Nachwort”, in: Bernd Jentzsch, *Die alte Lust, sich aufzubäumen*, Leipzig : Reclam, 1992, p. 221. “Als Lyrik-Lektor im Verlag Neues Leben hielt Bernd Jentzsch neun Jahre lang aus, bis 1974. Dabei war von Bedeutung, daß sich ihm trotz aller diktierenden Stupidität doch etlicher Spielraum eröffnete. Noch immer war Lyrik in der DDR en vogue; die FDJ fühlte sich für deren Pflege zuständig; der Verlag war gefordert, für einschlägige Publikationsprojekte aufgeschlossen zu sein. Und Jentzsch nutzte die damit gegebene Chance, so gut er nur konnte. Er (...) setzte ins Werk, was unter diesem Titel “Poesiealbum” bald schon zum erstaunlichsten und begierig aufgenommenen Sammelwerk gedieh”.

²⁰⁶ Berlin, Institut für zeitgeschichtliche Jugendforschung, FDJ-Archiv : JA, IZJ . A 6.383

²⁰⁷ *Idem* : “Die Reihe wendet sich an einen breiten, insbesondere jedoch an einen jugendlichen Leserkreis. Es ist ihr Ziel, den jugendlichen Leser kontinuierlich mit der Vielfalt progressiver Lyrik der Gegenwart und Vergangenheit vertraut zu machen, zur Lektüre umfangreicher Ausgaben zu ermutigen und bei der Erziehung zu sozialistischen Persönlichkeiten zu helfen”.

allemands classiques, deux auteurs de pays socialistes et deux auteurs de pays capitalistes. La répartition montre qu'il s'agit d'emblée d'un projet idéologique, et il est intéressant de comparer la liste des cahiers effectivement publiés à celle des propositions faites par Bernd Jentzsch.

Prenons la liste des trente premiers cahiers publiés pendant la période qui nous intéresse en 1967, 1968 et 1969 :

1. Bertold Brecht. 2. Maïakovski. 3. Heine. 4. Wulf Kirsten. 5. Erich Weinert. 6. Novella Matveïeva. 7. Helfried Schreiter. 8. Günter Kunert. 9. Hemut Preißler. 10. Theodor Storm. 11. Reiner Kunze. 12. Louis Fürnberg. 13. Kurt Bartsch. 14. Jiri Wolker. 15. Paul Fleming. 16. Kuba. 17. Hölderlin. 18. Gerd Eggers. 19. Dieter Mucke. 20. Mörike. 21. Heinz Kahlau. 22. Erich Fried. 23. Henryk Keisch. 24. Becher. 25. Wolfgang Tilgner. 26. Ringelnatz. 27. Garcia Lorca. 28. Gottfried August Bürger. 29. Karl Mundstock. 30. Robert Desnos.

Voici les propositions qu'avait faites Bernd Jentzsch pour les six premiers cahiers : 1. Brecht, 2. Wulf Kirsten, 3. Novella Matveïeva, 4. Kunert, 5. Hölderlin, 6. Weinert. Notons qu'à l'exception de Brecht, tous les auteurs proposés ont été certes publiés mais après la date initialement prévue. Ils ont cédé leur place à des classiques «progressistes» (Heine par exemple) ou socialistes (Maïakovski). Sur l'ensemble des trois années, la part des jeunes poètes de R.D.A. reste relativement réduite, on relève seulement les noms de Wulf Kirsten, Günter Kunert, Reiner Kunze et Dieter Mucke. Le concept de «jeune auteur de R.D.A.» inclut aussi les chansonniers politiques issus du mouvement de la F.D.J., comme Helfried Schreiter (Poesiealbum N°7 sur la guerre du Vietnam). Les publications définitives semblent donc être le résultat d'un compromis entre d'une part le désir des autorités de canaliser une poésie trop rebelle (n'oublions pas que les éditions Neues Leben appartenaient directement à la F.D.J.) et d'autre part les tentatives de conciliation menées par Bernd Jentzsch pour faire publier de jeunes auteurs. Il semble qu'il ait réussi cela pendant les premières années d'existence du Poesiealbum ; lorsqu'il deviendra persona non grata et s'opposera de plus en plus au dogmatisme de son lecteur en chef, la censure directe interviendra ; ce sera un phénomène de plus en plus courant au milieu des années soixante-dix.

A travers l'histoire des lectures au cours des années soixante, on peut lire l'aggravation du conflit qui oppose de plus en plus l'identité personnelle des poètes à l'identité collective que les autorités essaient en vain de leur imposer. A la fin de la décennie, ce conflit semble insoluble et mène au divorce des poètes avec le

régime. Si celui-ci a des initiatives ponctuelles comme la création du Poesiealbum, elles ne sont pas suffisantes pour recréer un climat de confiance.

Chapitre cinq. Les représentations du poète en R.D.A. dans les années soixante

L'étude des lectures publiques de poésie a laissé apparaître que les autorités accordaient une importance démesurée au pouvoir subversif de la parole poétique. Cette surestimation est liée aux représentations du poète dans la politique culturelle de cette époque. Il est en effet considéré, non comme un individu isolé dans sa tour d'ivoire, mais en premier lieu comme un acteur social, comme un vulgarisateur de la bonne parole politique auprès des masses laborieuses. Nous étudierons les représentations du poète à travers les anthologies, à travers l'importance du nom de l'auteur, de l'expérience qu'il livre dans son œuvre et du rôle qu'il pense devoir jouer.

A. Les anthologies, traduction du sentiment d'une génération ?

Comme Anneli Hartmann l'a démontré dans sa thèse, les anthologies de poésie sont dans leur ensemble des «indicateurs du développement littéraire et social» de la R.D.A.²⁰⁸ Nous ne parlerons ici que d'une catégorie bien précise d'anthologies : celles qui, dans les années soixante, ont présenté au public exclusivement des poèmes de jeunes auteurs de R.D.A. et ont donc pu donner l'impression qu'une génération nouvelle apparaissait.

Leurs titres traduisent la recherche d'une identité collective au tout début de la décennie. Ainsi une anthologie éditée en 1960 par Christa et Gerhard Wolf s'intitule : *Wir, unsere Zeit*²⁰⁹ [Nous, notre temps]. Elle présente des textes des dix années précédentes et formule une conscience collective, le sentiment d'appartenir à une communauté du «nous» -

²⁰⁸ Anneli Hartmann, *Lyrikanthologien als Indikatoren des literarischen und gesellschaftlichen Prozesses in der DDR 1949-1971*. Frankfurt : Peter Lang, 1983. 398 p., bibliogr., index.

²⁰⁹ Christa und Gerhard Wolf (Hrsg.) *Wir, unsere Zeit. Gedichte aus zehn Jahren*, Berlin : Aufbau Verlag, 1960, 258 p.

sentiment que l'on retrouvera jusqu'en 1970 dans le titre d'un recueil de Volker Braun, *Wir und nicht sie* [Nous et pas eux], liée à une époque, à un contexte social et politique («notre temps»). Il est utile de rappeler qu'à cette époque, le délai de publication d'un livre peut être de plusieurs années²¹⁰ et qu'une anthologie a, par définition, très souvent un caractère rétrospectif. Ce recueil présente des poèmes par année, de 1949 à 1959, et laisse donc peu de place à la jeune génération. Seul Kunert, qui a commencé très tôt à publier, est présent dès 1950, alors qu'il faut attendre 1959 pour voir se profiler quelques jeunes auteurs : Adolf Endler, Reiner Kunze et Karl Mickel, représentés chacun par un poème.

En 1961, paraît une anthologie qui porte le titre de *Bekannschaft mit uns selbst*²¹¹ [Faisons connaissance avec nous-mêmes]. Elle présente cinq jeunes auteurs : Werner Bräunig, Heinz Czechowski, Bernd Jentsch, Rainer Kirsch, Karl Mickel et Klaus Steinhaußen. Le titre est, comme souvent dans les anthologies, une citation de l'un des auteurs, et donne le ton général des textes. Il s'agit dans le cas présent d'une citation du poème “Winterreise” de Karl Mickel :

Wir können ändern. Ändern und begreifen:
Zu allem Neuen eine neue Landschaft.
Wir schließen endlich mit uns selbst Bekanntschaft.²¹²

Ces vers traduisent l'émerveillement de la découverte de soi, l'enthousiasme, la confiance en l'avenir, et la foi dans les possibilités humaines de changer le monde.

Le sentiment d'appartenance à une communauté se retrouve dans certains titres d'anthologies publiées plus tard, mais sous une forme plus ambiguë qu'au début de la décennie. *Sonnenpferde und Astronauten* [Chevaux solaires et astronautes] (1964), déjà citée par ailleurs, veut allier le monde de la poésie à celui de la technique. *In diesem besseren Land* [En ce pays meilleur] (1966) fait un constat plus mitigé même si (en jouant cependant sur l'ironie) le titre indique que

²¹⁰ Hartmann, *op. cit.*, p. 16 Selon elle, le phénomène s'accroît à la fin de la décennie, lorsque les frictions sont plus importantes dans la politique culturelle.

²¹¹ Gerhard Wolf (Hrsg.) *Bekannschaft mit uns selbst, Gedichte junger Menschen*, Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1961, 152 p.

²¹² «Nous pouvons changer les choses. Les changer et comprendre/ Pour chaque chose nouvelle il faut un nouveau paysage/ Nous faisons enfin connaissance avec nous-mêmes».

les auteurs sont solidaires du «pays meilleur» ; cette anthologie sera pourtant violemment critiquée par les autorités. La dernière anthologie d'importance dans les années soixante, *Saison für Lyrik* [Saison pour la poésie] (1968), ne met plus l'accent dans son titre sur l'identité collective mais sur la production littéraire ; se réclamant de critères valables dans les années cinquante, elle vaudra aux auteurs qu'elle présente d'être accusés de subjectivisme et de formalisme.

Pour clore cette énumération, on peut donc affirmer qu'il est possible de lire à travers le titre des anthologies de poésie l'évolution de l'état d'esprit d'une génération : si l'enthousiasme collectif était encore très fort au début de la décennie, il semble décliner dès la seconde moitié des années soixante.

B. Le nom des poètes, traduction d'une conception du rôle du poète

Selon Gérard Genette, le nom de l'auteur est l'un des seuils qui permettent de pénétrer dans la littérature. On peut être confronté à trois types de situation : l'onymat, si l'auteur porte son nom civil, le pseudonymat et l'anonymat²¹³. Or, en R.D.A., la situation est presque exclusivement celle de l'onymat, c'est-à-dire que l'auteur signe ses écrits de son nom civil et a rarement recours au pseudonyme. Ce choix, anodin en apparence, est en fait l'expression d'une conception du poète : le poète *est* l'homme. Cette conception implique que même la poésie a une composante autobiographique, et qu'analyser cette composante est essentiel pour comprendre l'œuvre.

Rares sont les exceptions à cette règle de l'onymat. On les trouve pendant la période qui va de l'après-guerre à 1960 : c'est le cas du poète Kurt Barthel qui prend le pseudonyme idéologiquement marqué de KuBa, c'est le cas de Stephan Hermlin - en fait Rudolf Leder - qui tourne le dos à ses origines bourgeoises en changeant de nom ; de Arnold Friedrich Vieth von Golßenau qui prend, dès l'avant-guerre, le nom plus roturier de Ludwig Renn. Le retour au pseudonyme se fera bien plus tard, dans les années quatre-vingt, lorsque s'imposera une conception ludique de la littérature. Mais dans les années soixante, le désir d'authenticité et aussi de démystification de l'écrivain l'emportent ; l'auteur est un homme ou une femme comme les autres.

²¹³ Gérard Genette, *Seuils*, Paris : Le Seuil, 1987 390 p. : p. 38-53 : «Le nom d'auteur».

Notons cependant un écart notable à cette règle : Sarah Kirsch. De son vrai nom Ingrid Bernstein, elle a adopté le prénom juif de Sarah pour protester contre l'attitude antisémite de son père qui était lui-même sans doute d'origine juive²¹⁴.

C. L'expérience : éléments auto-biographiques dans la poésie

Le nom que choisit l'auteur, le titre des anthologies ne sont pas les seuls éléments permettant de déterminer quelle est la représentation du poète dans les années soixante. L'expérience qu'il relate dans ses poèmes permet elle aussi de parler d'une représentation commune à beaucoup d'entre eux.

La génération des poètes qui font entendre leur voix pour la première fois dans les années soixante a vécu la guerre, élément traumatique commun. Si l'enthousiasme pour «l'ère nouvelle» qui s'annonce est grand, le passé est toujours présent à cette époque, les impressions d'enfance imprègnent les mémoires.

a. L'autobiographie familiale : Bernd Jentzsch

Le premier recueil de Bernd Jentzsch, *Alphabet des Morgens*²¹⁵, est doublement placé sous le signe du commencement : alpha est la première lettre de l'alphabet, le matin est le début du jour. Il s'agit pour le poète de faire éclater avec violence l'horizon du passé :

Sprengt den Gestern-Horizont mit Trommelschlägen²¹⁶

Cette invitation à la nouveauté, qui n'est pas sans rappeler les propos du jeune Volker Braun («Kommt uns nicht mit Fertigem»), s'adresse au jeune poète lui-

²¹⁴ Cité par Birgit Lermen et Matthias Loewen in : *Lyrik der DDR. Exemplarische Analysen*. Paderborn : UTB, 1987, p. 315. Voir aussi : Jochen Cerny (Hrsg.) *Wer war wer. DDR. Ein biographisches Lexikon*. Berlin : Christoph Links Verlag, 1992, p. 231

²¹⁵ Bernd Jentzsch, *Alphabet des Morgens*, Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1961, 68 p.

²¹⁶ *Idem*, «Blaue Stühle im Café». Traduction : «Faites éclater l'horizon d'hier par des roulements de tambour».

même qui doit chercher en lui les germes du monde nouveau :

Ich trage in mir
das Alphabet des Morgens nach gelber Nacht²¹⁷

Malgré toute l'énergie avec laquelle il s'impose, l'avenir radieux ne peut effacer les expériences de la guerre ni la dureté de cette enfance que Jentzsch décrit dans le cycle "Kalenderblätter"

[Feuillets de calendrier]. A la manière d'un calendrier, Jentzsch effeuille les années de sa vie, entre 1940 et 1960, c'est-à-dire de sa naissance à sa vingtième année. Sa naissance est placée sous le signe de la douleur :

Mutter krümmte sich in Schmerzen.
So hat sie mich geboren.²¹⁸

Les traumatismes de la guerre, puis les privations de l'après-guerre ne font place à l'avenir radieux, évoqué dès le titre du recueil, que dans une R.D.A. qui apporte le bien-être :

April 50

Der Richtkranz flog im Winde.
Die Frühlingsvögel sangen.
Ich bin an einem Sonntag
zum Neubauhaus gegangen.

Mutter sah solche Häuser
nur in Bildjournalen.
Ich wußte von den Häusern:
Die kannst du nicht bezahlen.

²¹⁷ *Ibid.*, "Gelb" (Variation auf ein Thema von Nasim Hikmet). "Jaune" (Variation sur un thème de Nazim Hikmet) : «Je porte en moi/ l'alphabet du matin après une nuit jaune».

²¹⁸ *Ibid.*, "Januar 40", p. 55. «Ma mère se tordait de douleur/C'est ainsi qu'elle m'a mis au monde».

Ich zählte am Kalender
 zwanzig Tage aus.
 Nach diesen zwanzig Tagen
 zogen wir ins Neubauhaus.²¹⁹

Le cycle s'achève par l'évocation de la solidarité des classes sociales, toutes unies dans le même but :

März 60

Der März trieb Krokusblüten
 in kahlen Parkanlagen.
 Ich hab zur Festparade
 die Fahne getragen.

Zu meiner Linken schritt
 der Maurerpolier,
 an dessen Seite
 ein Polit-Offizier.

Das war das vierte Jahre,
 das wir zusammengingen.
 In unserem Schritt war der Satz:
 Denn es muß uns doch gelingen²²⁰

Malgré les deux derniers poèmes cités, dictés par une vision du monde

²¹⁹ *Ibid.*, p. 58. «Avril 50 : La couronne d'inauguration flottait dans le vent/Les oiseaux printaniers chantaient./Un dimanche je suis allé/ vers les immeubles neufs. //Ma mère ne voyait ces immeubles/ que dans les illustrés./Je savais que ces maisons, /on ne pouvait pas se les payer./J'ai compté sur le calendrier/vingt jours./Au bout de ces vingt jours/ nous avons emménagé dans les immeubles neufs».

²²⁰ *Ibid.*, p. 64. «Mars 60 : Mars faisait éclore les crocus/dans les parcs dénudés./Pour la parade j'ai/porté le drapeau./A ma gauche marchait/le maçon-contremaître,/et à ses côtés/un officier politique./Cela faisait quatre ans/que nous marchions ensemble/Et notre pas clamait :/ Nous devons quand même y arriver».

empreinte d'un optimisme idéologique naïf (corrigé cependant par un poème sur la répression polonaise de 1956²²¹), le ton de l'ensemble du cycle reste intimiste ; les protagonistes sont le fils, la mère et le père. Les changements politiques ne sont vécus qu'à partir de l'univers affectif de la famille. La biographie est pour Jentzsch, à cette époque là encore, plus familiale que politique.

b. L'autobiographie sociale : Adolf Endler

La biographie que se crée Adolf Endler dans son premier recueil de poèmes publiés en R.D.A., *Erwacht ohne Furcht* (1960)²²², est, quant à elle, de nature presque exclusivement politique et son propos se veut d'emblée ouvertement autobiographique. Le jeune Adolf Endler, âgé de trente ans en 1960, est originaire de l'Ouest de l'Allemagne, de Düsseldorf. Membre du Parti Communiste Allemand frappé d'interdit, il doit partir pour la R.D.A. en 1955.

Dans le prologue de son recueil *Die Kinder der Nibelungen*²²³ [Les enfants des Nibelungen], il affirme ainsi que sa vie est son livre de lecture :

Vielleicht ists noch kurz, vielleicht hab ichs weit,
ich schreib ruhlos, doch ruhig dies wilde Stück Zeit
und mein Leben als Lesebuch.²²⁴

Comme chez Jentzsch, le titre de son recueil est propre à suggérer un avenir que l'on peut affronter sans crainte aucune et qui signifiera le passage d'un état de somnolence à l'éveil. Dans "Dreieck-in dem ich wohnte-Düsseldorf" [Le triangle où j'habitais, Düsseldorf]²²⁵, il évoque son enfance pauvre dans la Ruhr, cependant éclairée par un optimisme révolutionnaire et industriel. Tous les poèmes qui suivent sont marqués par le même mouvement ; leur structure comprend en général un

²²¹ *Ibid.*, "Oktober 56", p. 52.

²²² Adolf Endler, *Erwacht ohne Furcht* [Réveillez-vous sans crainte], Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1960, 53 p.

²²³ Adolf Endler, *Die Kinder der Nibelungen*, MDV : Halle, 1964, 108 p.

²²⁴ *Idem.*, p. 11 : «C'est peut-être bientôt, j'ai peut-être encore du chemin/ j'écris sans relâche, mais cette époque agitée est calme/et j'ai ma vie comme livre de lecture...».

²²⁵ *Ibid.*, p. 6-10.

galerie impérialiste], “Nach dem Verbot der KPD” [Après l'interdiction du K.P.D.] trouve son prolongement dans une célébration du travail de la F.D.J. dans “In der Wische (Bauplatz der Jugend)” [Dans la Wische, chantier de jeunesse] ou “Brigade im Sommer” [Brigade en été]. Pour Endler, l'identité s'ancre donc essentiellement dans le traumatisme du nazisme qui le pousse à s'identifier au régime «antifasciste» de la R.D.A.

c. La transition philosophique : Karl Mickel

Prenons un dernier exemple du traitement poétique de l'autobiographie dans les années soixante, celui de Karl Mickel dans son recueil *Vita Nova Mea* paru en 1966²³⁰. Comme les autres auteurs cités, il évoque les débuts d'une ère nouvelle, mais cette fois avec une nuance d'ironie : la «vita», c'est la vie d'un saint ; Karl Mickel a ainsi le projet d'écrire sa propre hagiographie, feignant d'entrer en sainteté au moment où est annoncée l'imminence de l'avènement du communisme. Cependant, ce titre induit le lecteur en erreur s'il s'attend ainsi à retrouver des bribes autobiographiques dans les poèmes. A la différence de ses collègues, Mickel n'envisage pas son identité comme celle d'un être qui réfléchit directement sur son vécu historique, il a recours à des médiateurs, comme l'amour, pour mener sa réflexion identitaire.

Mais même l'amour est vécu et décrit dans son œuvre par l'intermédiaire de médiateurs poétiques : Catulle, et surtout John Donne dont Mickel adapte les sonnets (“An die Sonne”, “I rejoice”, “Absage”). Mickel ne se livre pas en pâture au lecteur, sa poésie n'a pas de valeur directement autobiographique. Ses poèmes politiques sont nombreux²³¹ mais s'inscrivent dans la tradition de la poésie philosophique ou brechtienne et ne mettent pas le sujet directement en relation avec l'événement évoqué. Le cas de Karl Mickel montre, en cette seconde moitié des années soixante, le dépassement du récit de l'expérience historique directement vécue et annonce le recours à des médiateurs identitaires

²³⁰ Karl Mickel, *Vita Nova Mea. Mein neues Leben, Gedichte*, Berlin : Aufbau Verlag, 1966, 85 p.

²³¹ Par exemple “Wilhelm Pieck”, “Requiem auf Patrice Lumumba”.

(portraits, mythes, par exemple) qui sera l'un des principaux aspects de la recherche d'une identité dans les années soixante-dix.

C. Le «rôle» du poète

L'étude du titre des anthologies, de l'usage du nom des poètes et d'éléments autobiographiques a mis en relief un caractère commun : la croyance en un rôle spécifique du poète dans la société de R.D.A.

Cette croyance se reflète bien, de façon à la fois naïve et ironique, dans le poème que Karl Mickel consacre à la vie quotidienne, "Das Alltägliche"²³² [Le quotidien]. En trois strophes dédiées à l'ouvrier, à la ménagère puis à l'enfant, il définit son rôle : rendre compte de la réalité sociale en louant les actes familiers des petites gens :

Wir wollen den Arbeiter loben
 Der täglich zur Arbeit geht, wenn es noch dunkel ist
 morgens
 Der von der Arbeit kommt, wenn es schon dunkel ist
 abends
 (...)

Wir wollen die Hausfrau loben
 Die ihre zwei kinder erzieht und die im Beruf ihren
 Mann steht
 (...)²³³

A ces deux strophes, dont la conviction ne peut être mise en doute du fait de

²³² In : Karl Mickel, *Lobverse und Beschimpfungen* Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1963, 94 p.

²³³ «Nous voulons louer l'ouvrier/Qui va chaque jour au travail lorsqu'il fait encore sombre le matin/Qui revient du travail lorsqu'il fait déjà sombre le soir (...) ? Nous voulons louer la ménagère/Qui élève ses deux enfants et tient bien sa place au travail (...)».

l'utilisation du “wir” collectif transformant le poète en porte-parole, s'en ajoute une troisième qui, quant à elle, remet en cause cette apparente conviction et dans laquelle on perçoit le ton de la parodie :

Ich will loben das Kind
 Das Mathematik lernt und Verse für den Flug zu den Sternen
 Das spielt und viel fragt und Zähne putzt morgens und abends
 Tagaus und tagein
 Und das einschläft, wenns müd ist.
 Ich werde kaufen einen Hut
 Den ich zu seinem Spaß freiß.
 Es macht das Alltägliche. Gut
 Was wären wir ohne es? ²³⁴

Cette strophe reprend exactement la structure des deux autres qui louaient le quotidien dans toute sa banalité. En revanche, ce quotidien touche ici au ridicule, puisque des fonctions biologiques les plus simples sont louées comme des actions héroïques (par exemple «Und das einschläft, wenns müd ist»). Ce poème a été écrit en 1961, soit deux ans après les débuts de la «Voie de Bitterfeld». Il prend ses distances avec les nombreux poèmes panégyriques, adressés à cette époque aux ouvriers, reflétant un sentiment de dévalorisation et traduisant le complexe de l'intellectuel face au travail manuel. Si Jentzsch est très tôt critique, la tendance au «complexe du poète» se retrouve cependant chez d'autres auteurs jusqu'à la fin de la décennie. C'est le cas d'un Peter Gosse, aux positions idéologiques alors assez dogmatiques, dans son poème intitulé “Inventur Silvester 64” [Inventaire pour la Saint-Sylvestre 64] :

Drei Jahre, zwei Pfund Lyrik
 während mein Staat schuftet und schwitzt. ²³⁵

²³⁴ «Je veux louer l'enfant/Qui apprend les mathématiques et des vers sur le vol vers les étoiles/Qui joue et pose beaucoup de questions et se lave les dents matin et soir/Jour après jour/Et qui s'endort quand il est fatigué./ J'achèterai un chapeau/Que je mangerai pour l'amuser./Voilà le quotidien. Bon,/Que serions-nous sans lui?».

Cette tendance héritée des années cinquante disparaîtra au cours des années soixante-dix. On la retrouve cependant encore en 1968 sous la plume de Kurt Bartsch :

poesie
 die männer im elektrizitätswerk
 zünden sich die morgenzigarette an.
 sie haben, während ich nachtsüber schrieb,
 schwitzend meine arbeitslampe gefüttert.
 sie schippten kohlen für ein mondedicht.²³⁶

Pourtant certaines pratiques poétiques montrent tout l'ambiguïté de cette notion de «rôle» du poète. Si d'une part, celui-ci n'estime pas être complètement intégré au processus de production, il continue par ailleurs à penser qu'il est investi d'une mission didactique auprès de ses lecteurs, comme l'indique par exemple aussi l'usage constant de notes explicatives en fin de volume, une pratique spécifique de la poésie de R.D.A.

Conclusion de la première partie

Au cours des années soixante, l'histoire du sentiment d'identité collective dans la poésie de R.D.A. est celle d'une dégradation.

²³⁵ Peter Gosse, "Inventur Silvester 64", in : *Antiherbstzeitloses*, Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1968, p. 34. »Trois ans, deux livres de poésie/pendant que mon Etat bosse et transpire« (NB : il faut comprendre par "livre" la mesure de poids, Pfund).

²³⁶ Kurt Bartsch, *Poesiealbum 13*, Berlin : Neues Leben, 1968, p. 3. «poésie//les hommes de la centrale électrique/allument leur cigarette du matin./ alors que j'écrivais cette nuit, ils ont,/ transpirant, alimenté ma lampe./ ils ont transporté du charbon pour un poème sur la lune».

La mise en place de structures de production de la poésie répond à des aspirations collectives indéniables : les cercles d'écriture pour ouvriers, les concours de poésie, les lectures du Festival Ouvrier connaissent un grand succès à leurs débuts. L'enthousiasme avec lequel ces initiatives sont accueillies indique que le sentiment d'identité collective existe à cette époque. Cependant, l'ère de libéralisation culturelle issue de la déstalinisation prend progressivement fin de 1963 à 1966. Le XIème plénum y met un point final qui semble alors irréversible. Les événements politiques de Prague en 1968 creusent le fossé qui sépare les poètes des instances officielles de la politique culturelle. Dès la fin de la décennie, le mouvement des écrivains-travailleurs est progressivement privé de son potentiel créatif de contestation.

Pendant les trois premières années de la décennie, notre étude des tendances générales de la poésie a fait apparaître que la recherche d'une identité était la réponse à un appel du pouvoir à diverses formes d'identification : celle que nous avons étudiée en détail est l'identification aux cosmonautes soviétiques. Les autorités ont également espéré maintenir la cohésion de l'identité collective dans la poésie par le renforcement du "Feindbild" des Américains pendant la guerre du Vietnam. Mais identification ou rejet n'ont fait que conforter les poètes dans la conscience que leur individualité n'était pas au service d'un régime, envers lequel ils se sentent cependant encore redevables.

DEUXIEME PARTIE

LES ANNEES SOIXANTE-DIX : DIVERSIFICATION DES ATTITUDES DANS LA RECHERCHE IDENTITAIRE

Il est difficile de caractériser la culture est-allemande des années 1970 en dégagant des thèmes identitaires collectifs aussi consensuels que dans les années soixante. Si dans les années soixante, de grands thèmes traités dans la poésie donnent encore l'impression d'une identité collective, si de grandes structures de diffusion sont mises en place (lectures, cercles d'écriture) jusqu'à la charnière des deux décennies, on cherche en vain des initiatives équivalentes dans les années qui suivent. Pourtant l'actualité politique internationale est tout aussi nourrie et aurait pu fournir des sujets semblables à ceux que furent auparavant les cosmonautes ou la guerre du Vietnam ; pensons par exemple aux mouvements de solidarité avec les opposants au régime chilien de Pinochet. Pourtant il n'en est rien. Dans la préface d'une anthologie de jeune poésie qu'il publie en 1971, Bernd Jentzsch note : «On peut pourtant s'étonner que, pour ne citer que quelques exemples, les mouvements de libération d'Amérique Latine ou les voyages dans l'espace restent absents de la thématique»²³⁷. De tels regrets seront exprimés jusque dans les années 1980 : les organisateurs déplorent l'absence des poèmes d'agitation, dont les derniers ont sans doute vu le jour dans les années 1960.

La difficulté de regroupement des auteurs et d'élaboration de thématiques communes se traduit par la rareté des anthologies. Certes, la série *Auswahl* inaugurée par Bernd Jentzsch et les anthologies de jeunes poètes *Offene Fenster* continuent de paraître comme des publications régulières. Mais, entre 1971 et 1983, aucune anthologie ne présente une génération dans son ensemble ; tout au plus certaines d'entre elles cherchent-elles à l'intégrer dans la continuité de l'histoire de la R.D.A. comme le fait l'anthologie *Lyrik der DDR* [Poésie de R.D.A.] publiée en 1970 par Günter Deicke et Helmut Preißler qui se veut une réponse idéologique à l'anthologie de 1966, *In diesem besseren Land*. L'anthologie *Lyrik der DDR*, à l'inverse de *In diesem besseren Land*, connaît plusieurs rééditions jusqu'au milieu des années 1980. Après l'anthologie *Ich nenn euch mein Problem* [Je vous

²³⁷ Bernd Jentzsch, préface de *Ich nenn euch mein Problem, Gedichte der Nachgeborenen*, Berlin: Verlag Neues Leben, 1971, p. 7 : “Dennoch mag es verwundern, daß, um die Reihe kurz zu machen, etwa die südamerikanische Freiheitsbewegung oder die Weltraumfahrt thematische Leerstellen bleiben”.

dis quel est mon problème] (1971), il faudra attendre 1983 et la publication de *Vogelbühne*²³⁸ [Tribune des oiseaux] pour avoir une anthologie représentative de la nouvelle génération alors que dans les années soixante ce type d'ouvrage paraissait tous les deux ou trois ans.

Ces quelques constatations permettent, en anticipant en partie sur les chapitres qui vont suivre, de replacer l'évolution de la poésie dans le contexte culturel des années soixante-dix.

Si les archives concernant les années soixante abondent, il est difficile de trouver des documents inédits sur la décennie suivante, comme si la poésie faisait de moins en moins partie du domaine public et y tenait donc de moins en moins de place. Autant l'on trouve de comptes-rendus de lectures publiques datant des années soixante, autant on les cherchera en vain dans les archives de 1970 à 1980²³⁹. La langue employée dans les comptes-rendus de manifestations poétiques organisées se fige de plus en plus, devient encore plus stéréotypée, au point de donner l'illusion qu'ils sont interchangeables. Ce n'est donc guère dans ce domaine que nous pourrions trouver des indications utiles sur les objets de débat et les éventuels conflits avant que se profile l'affaire Biermann au milieu de la décennie.

Dans un article sur la littérature de R.D.A. des années soixante-dix²⁴⁰, le critique ouest-allemand Konrad Franke montre sous la forme d'une chronologie, la continuité de la politique culturelle malgré «l'abandon des tabous» prônée par Honecker. Il cite par exemple le thème du premier séminaire de Schwerin en 1970, «Le révolutionnaire aujourd'hui» ou les propos de Kurt Hager qui reconnaît l'existence de tendances critiques tout en souhaitant conserver la même ligne politique²⁴¹. Ces jalons qui ne donnent pas clairement l'idée d'une évolution sont le

²³⁸ *Vogelbühne, Gedichte im Dialog*. Berlin : Verlag der Nation, 1983 : 135 p.

²³⁹ Les archives consultées n'étaient pas encore complètement dépouillées pour la décennie 1970-1980 au moment de leur consultation, mais au moins pour une part importante (jusqu'en 1976 aux archives du S.E.D. de Leipzig, jusqu'au milieu des années 70 pour les archives de la F.D.J., entièrement au F.D.G.B.).

²⁴⁰ Konrad Franke, " 'Wer zurückschaut erkennt, daß das Gemeinsame wächst', Zur DDR-Literatur in den 70er Jahren" [En regardant en arrière on s'aperçoit que ce qui nous est commun se développe, sur la littérature de R.D.A. des années 70], in : *die horen*, Hannover, 124/1981, p. 3-6.

²⁴¹ Par exemple en 1975 : "Unsere Kunst könnte ihrer konstruktiven gesellschaftlichen Funktion nicht gerecht werden, würde sie sich ausschließlich auf eine kritische Position

reflet de la politique hésitante de ces années-là. Konrad Franke définit ainsi l'attitude des intellectuels au cours de la décennie : «L'événement important pour la politique culturelle de la R.D.A. des années 70 a eu lieu en 1968 en Tchécoslovaquie²⁴². Les intellectuels de R.D.A. aussi se considérèrent ensuite comme une force appelée à changer l'évolution politique du pays. Le groupe dirigeant de l'Etat et du Parti d'Etat, en partie renouvelé, est venu à leur rencontre sans faire de concessions de principe. La privation de citoyenneté de Biermann en novembre 1976 marque la fin de l'effort de rapprochement»²⁴³. Il distingue de cette façon, comme le font aussi beaucoup d'autres commentateurs, une césure dans les années 1976/1977 ; la décennie se répartirait en deux époques : de 1968/1970 à 1976/1977, puis de 1976 au début des années 1980. C'est aussi le découpage que nous adopterons par commodité, même si, comme nous l'avons souligné par ailleurs, les césures sont en général peu parlantes lorsqu'il s'agit de décrire un phénomène aussi souterrain que l'évolution de tendances poétiques.

Chapitre un : Une politique culturelle à contre-courant - l'écart se creuse entre identité officielle et identité personnelle

Comme nous l'avons vu précédemment, les autorités ont créé dès 1967 le *Poesiealbum* destiné à canaliser l'intérêt des jeunes gens pour la poésie. Cet effort de contrôle et d'orientation se poursuit dans les années soixante-dix, malgré une

gegenüber unserer sozialistischen Wirklichkeit begeben" [Notre art ne pourrait remplir sa fonction sociale constructive s'il s'en tenait uniquement à une position critique face à notre réalité socialiste].

²⁴² Nous verrons un peu plus loin que Heinz Czechowski considère aussi que la césure de 1968 est importante pour l'attitude des intellectuels, mais il ne l'interprète pas dans le sens d'un plus grand engagement. Elle marque selon lui le début d'une plus grande individualisation.

²⁴³ *Art. cit.*, p. 4 : "Das für die DDR-Kulturpolitik der 70er Jahre wichtigste Ereignis fand 1968 in der CSSR statt. Auch die Intellektuellen in der DDR begriffen sich danach als eine Kraft, die aufgerufen war, die politische Entwicklung des Landes zu verändern. Die 1971 teilweise neu zusammengesetzte Führungsgruppe des Staates und der Staatspartei kam ihnen entgegen, ohne prinzipielle Zugeständnisse zu machen. Biermanns Ausbürgerung im November 1976 markiert das Ende der Phase des Entgegenkommens".

tendance générale de recul culturel par rapport à la décennie qui précède. L'événement principal de la politique culturelle de cette époque, en ce qui concerne la poésie, est la création en 1970 du "Poetenseminar", le Séminaire des Poètes de Schwerin, qui deviendra au cours des ans une véritable institution. Nous consacrerons donc de larges développements tant à son organisation générale et au jugement porté par les participants et les organisateurs, qu'à la production poétique issue de cette entreprise. Deux auteurs promus par le Séminaire seront étudiés en détail : Gabriele Eckart et Lutz Rathenow.

A. Les jeunes, la F.D.J. et la lecture : évolution dans les années soixante-dix

Le début des années soixante-dix se place encore, en matière culturelle, dans la continuité du XIème plénum du S.E.D. de 1965 qui avait marqué le début d'une reprise en main énergique des domaines littéraires et artistiques par le pouvoir. En poésie, nous avons vu que la fin de la décennie était marquée par le doute et le scepticisme que s'étaient vus reprocher les jeunes auteurs présentés en 1968 dans l'anthologie *Saison für Lyrik*. Ces tendances et le manque d'identification de la jeunesse avec le régime préoccupent

alors les autorités qui pensent pourtant contrôler la production poétique par l'intermédiaire de la F.D.J.

En 1970, une étude sur l'intérêt que portent les jeunes gens au mouvement des «jeunes talents» (orchestré par la F.D.J. et portant sur tous les loisirs des jeunes de 14 à 25 ans) montre que cet intérêt va déclinant avec l'âge. En se référant au tableau ici reproduit, on constate que si 53% des jeunes de 14/15 ans s'intéressent à ces activités, ils ne sont plus que 25% à l'âge de 20/22 ans, et 15% lorsqu'ils ont plus de 25 ans. Ce résultat fait clairement apparaître que la F.D.J. est loin de contrôler les loisirs de la jeunesse ; au fur et à mesure que leur âge augmente, les jeunes prennent leurs distances avec les loisirs officiels. Plus profondément, cette étude peut être considérée comme optimiste si l'on prend en compte le fait qu'elle englobe toutes les activités supervisées par la F.D.J., qui vont de la poterie au chant ou à la poésie. Le nombre de jeunes participant à des activités ayant trait à la poésie a dû être très réduit.

En effet, des études ultérieures qui portent sur la décennie dans son ensemble

mettent en lumière un phénomène d'érosion de l'enthousiasme, du dynamisme des années soixante où la jeunesse vivait avec la sensation de conquérir de nouveaux espaces culturels. Rappelons que l'un des mots d'ordre de la conférence de Bitterfeld était de «conquérir les sommets de la culture»²⁴⁴. Les lectures publiques correspondaient, comme nous l'avons vu, à une attente des jeunes. Au cours des années soixante-dix, il ne semble pas y avoir de progression de l'attitude des jeunes face à la lecture. C'est ce qui ressort d'une étude (confidentielle) de 1983 qui compare ses résultats avec ceux d'une étude similaire de 1973, dont nous n'avons malheureusement pas trouvé trace²⁴⁵. A plusieurs reprises, l'auteur de cette étude souligne l'absence d'évolution sur la décennie : «L'intérêt pour la littérature contemporaine et la poésie se trouve aujourd'hui dans toutes les classes sociales à peu près au même niveau qu'en 1973 (...) En 1973, 1979 et 1982, l'attitude des écoliers, des bacheliers et des employés reste relativement constante»²⁴⁶. Si cette étude est restée secrète, c'est aussi parce qu'elle fait apparaître que le fossé se creusait relativement entre les classes sociales cultivées et les apprentis et ouvriers qui lisent de moins en moins malgré les efforts du pouvoir, incapable de lutter contre le phénomène de la télévision : «Les contacts avec la littérature n'ont fait que se réduire chez les apprentis et les jeunes travailleurs. Le nombre des non-lecteurs a augmenté dans leur groupe de 9 ou 10% depuis 1973. Et la proportion des lecteurs assidus n'a cessé de baisser (de 12 à 14%)»²⁴⁷. Ces résultats sont confirmés par les analyses de l'Institut des sondages du Comité Central du S.E.D. : en 1971, à l'issue d'une enquête menée dans vingt entreprises auprès de 3500 personnes impliquées dans la vie culturelle de l'entreprise sur «Les problèmes de développement de la vie culturelle dans les régions industrielles»,

²⁴⁴ “Die Höhen der Kultur erstürmen”.

²⁴⁵ FDJ-Archiv, Berlin. Akte Nr B6029 (vertraulich). Zentralinstitut für Jugendforschung, Leipzig, März 1983: *Zum Verhältnis Jugendlicher zur belletristischen Literatur* [Sur l'attitude des jeunes face aux belles-lettres] Bericht: Bernd Lindner.

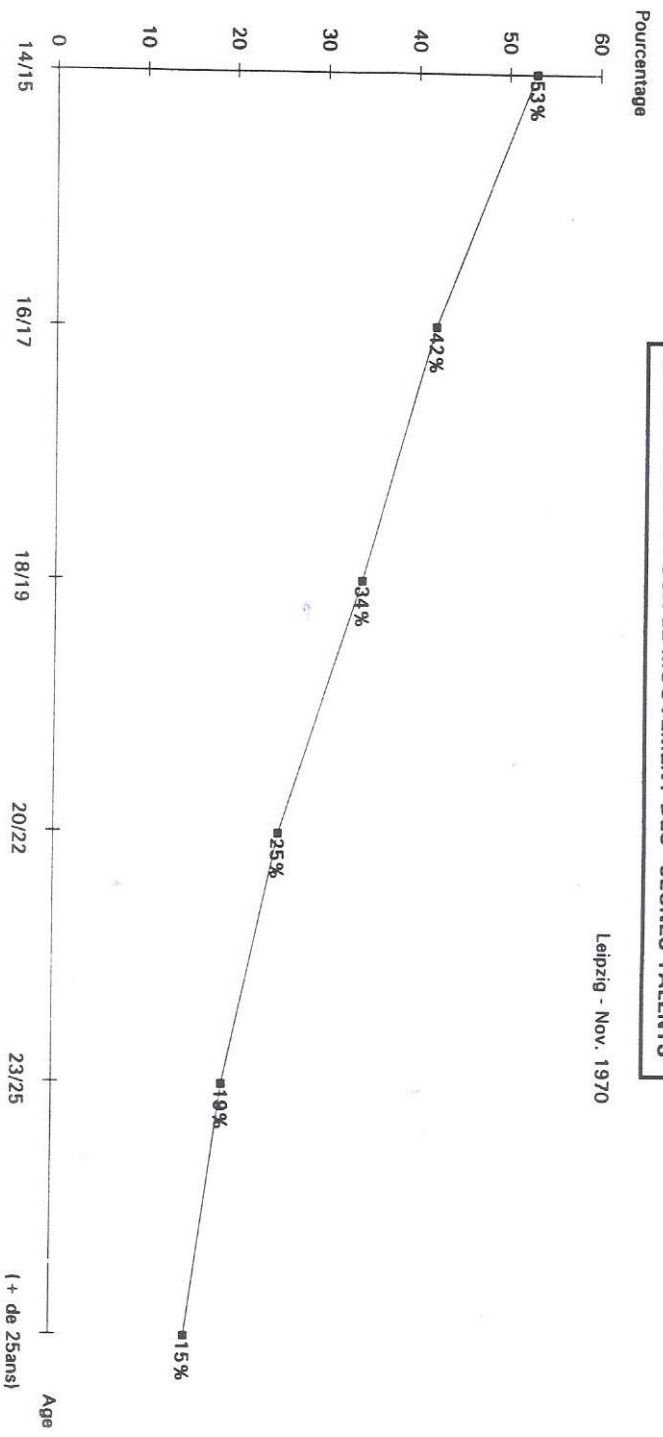
²⁴⁶ *Idem*, Blatt 5 : “Das Interesse an Gegenwartsliteratur und Lyrik befindet sich in allen sozialen Schichten heute nahezu auf dem gleichen Stand wie 1973 !” ; Blatt 19 : “1973, 1979 und 1982 stellen wir eine relative Konstanz des Leseverhaltens der Schüler, Abiturienten, Studenten und Angestellten fest”.

²⁴⁷ *Ibid.*, Blatt 20 : “Beständig gesunken ist dagegen die Literaturnutzung bei den Lehrlingen und jungen Arbeitern. Die Zahl der Nichtleser stieg bei ihnen um 9 bzw. 10% seit 1973. Auch hat die Zahl der häufigen Leser unter ihnen beständig abgenommen (um 12% bzw. 14%)”.

seuls 4,6% des cadres et 3,1% des "membres du collectif de travail" déclarent s'intéresser à la poésie²⁴⁸. Mais cette défection des lecteurs, déplorée dans cette étude, n'est que le reflet du phénomène supranational de désintérêt des jeunes pour la lecture dans les pays industrialisés et demande donc à être relativisée.

²⁴⁸ Berlin, archives du Comité Central du SED : SAPMO-B Arch ZPA, IV A2/906/36 : "Zusammenfassende Analyse wichtiger Aussagen einer Umfrage des Instituts für Meinungsforschung beim ZK der SED zu Problemen der Entwicklungen des geistig-kulturellen Lebens in Industriegebieten, Berlin, 16.4.1971".

ETUDE : INTERET POUR LE MOUVEMENT DES "JEUNES TALENTS"



Source : Staatsarchiv Sachsen - Akte Nr. 8017 - Rat des Bezirks Abteilung Kultur - Studie : "kulturelle Freizeitgestaltung als Bestandteil der sozialistischen Lebensweise der Werktätigen"

B. Le «Séminaire des poètes de Schwerin»

a. Un contexte de scepticisme face aux intentions du pouvoir

L'effritement constaté à l'issue de la décennie 1970-1980 était déjà en germe dans le désintérêt du plus grand nombre pour la politique culturelle officielle à la fin des années soixante. Comme Konrad Franke cité plus haut, Heinz Czechowski émet l'hypothèse dans l'entretien qu'il nous a accordé que 1968 serait une césure importante en ce domaine : «Je crois que l'occupation de la Tchécoslovaquie par les troupes du pacte de Varsovie fut la césure décisive pour tous mes amis et collègues, le moment où l'on a commencé à réfléchir, à se poser des questions et à se retirer. Un sujet du style Iouri Gagarine n'aurait plus été à l'ordre du jour. Je dois dire qu'après les lectures faites à partir de l'anthologie *In diesem besseren Land* dans les années 1967, 1968, je n'ai plus coopéré»²⁴⁹. Son scepticisme quant aux relations des poètes avec l'espace public se fait également jour à travers des propos qui lui sont prêtés en 1973 dans le compte-rendu d'une assemblée de l'Union des Ecrivains de Halle : «Czechowski, apparemment soucieux de présenter objectivement ses questions sur la production poétique, a déclaré que les chances de la poésie étaient minces. Le gouffre qui existe entre la poésie et le public ne peut être comblé. C'est pourquoi nous avons besoin du débat d'idées que nous n'avons absolument pas»²⁵⁰.

Les autorités adoptent, quant à elles, une attitude ambiguë face à la poésie. D'une part elles déplorent le manque de conviction des poètes et leur stratégie de repli sur soi, d'autre part elles continuent d'utiliser la force et l'intimidation lorsqu'elles se croient menacées par la parole poétique. Prenons comme exemple les reproches et conseils de la germaniste Silvia Schlenstedt aux poètes de R.D.A. : «Il me semble qu'à beaucoup d'égards, ils (nb : les poètes) ne sont pas conscients que nous avons besoin de la poésie [...] Certains

²⁴⁹ Voir entretien de janvier 1993 à Leipzig reproduit à la fin de ce travail.

²⁵⁰ Archives du S.E.D., Berlin : SAPMO-B Arch ZPA, IV 2/906/62 : “Information über die Wahlversammlung des Schriftstellerverbands im Bezirk Halle am 28.9.1973” ; p. 2 : “Czechowski, der sichtlich um eine sachliche Darlegung seiner Fragen zum lyrischen Schaffen bemüht war, bezeichnete die Chancen der Lyrik als schlecht. Die Kluft zwischen Lyrik und Publikum sei unheilbar. Wir brauchen daher den Meinungsstreit, den wir überhaupt nicht haben”.

poèmes se lisent comme des lettres adressées à des gens que l'on connaît bien, certains sont comme marmonnés pour soi et ne s'adressent à personne»²⁵¹. Des reproches analogues se retrouvent sous la plume de Klaus Dieter Sommer qui rédige un rapport sur la poésie pour l'Union des Ecrivains au début des années soixante-dix. Il discerne «l'absence d'une plénitude du réel, qui serait pertinente du point de vue social et qui saisirait concrètement l'esprit de l'époque» et note la tendance à «un certain repli sur le privé et une propension à l'imprécision»²⁵². Il attribue ces «déficiences» à un manque de formation théorique et propose comme solution d'envoyer de jeunes poètes «dans la production», c'est-à-dire de les familiariser avec le travail en entreprise. Les auteurs qui, quant à eux, ne furent pas les réalités de la société est-allemande, sont sévèrement semoncés lorsqu'ils font entendre une voix critique. Ainsi un vers du poème de Volker Braun, “Gedächtnisprotokoll” [Procès-verbal fait de mémoire] publié dans la presse, fait-il l'objet à lui seul d'une séance de la direction du Parti de l'Union des Ecrivains en 1975. Amer, le poète a écrit :

Die Leute hier spucken mir in die Tinte²⁵³

Le débat porte sur le référent réel de “hier” [ici] : s'agit-il de la R.D.A. ? Selon le compte rendu de la séance, le «camarade Neumann» aurait arraché le poème des mains de Voker Braun pour l'obliger à enlever le mot “hier”, alors que Volker Braun assurait que “Die Leute hier” renvoyait uniquement aux lecteurs. Voici un échantillon des paroles échangées :

²⁵¹ Archives de l'Union des Ecrivains, n° 153 : “Lyrik, theoretisches Material”, “Lyriker-Tagung am 27. und 28. 1. 73 in Potsdam, Dr Silvia Schlendstedt” : “Mir scheint es, daß vielfach nicht das Bewußtsein da ist, daß die Lyrik gebraucht wird.[...] Manche Gedichte lesen sich wie Briefe, die man an gute Bekannte schreibt, manche wie vor sich hingesprochen und an niemanden gerichtet”.

²⁵² Archives de l'Union des Ecrivains, n° 155 : “Lyrik, theoretische Materialien”, sans date, “Klaus Dieter Sommer : Zu einigen Problemen der jungen Lyriker” : p. 1 “Mangel an gesellschaftlich relevanter, konkret den Geist der Epoche erfassender Wirklichkeitsfülle”, p. 4 : “Gewisse Privatisierung und Neigung zu Verschwommenheiten”, “mangelhafte theoretische Bildung”.

²⁵³ “Ici les gens crachent dans mon encre” ; ce poème a finalement paru en 1979 dans le recueil *Training des aufrechten Gangs*, mais Braun a modifié le premier vers pour en faire : “Die Leute hier pochen auf meine Seiten” qui a le double-sens de “Les gens ici réclament mes pages” et de “Les gens ici me frappent aux côtés”.

«Herrmann Kant : Tu veux parler des lecteurs ? Personne ne comprend cela. Nous sommes tous écrivains et nous avons l'habitude des mots. On ne va pas se laisser ridiculiser par toi ! Personne ne va gober ça !

[...]

Karl Heinz Jakobs : C'est une dénonciation du Parti, de la société et de tes camarades. C'est cynique et mesquin ! Tu obéis à des représentations occidentales qui viennent de "l'autre côté". Ce n'est pas juste, ce n'est pas possible chez nous !»²⁵⁴.

Helmut Hauptmann, Wolfgang Kohlhaase et Gerhard Henninger sont d'accord avec les propos précédents. Mais Volker Braun n'en démord pas :

«Je dois en rester à mon interprétation : je veux effectivement parler des lecteurs ! Je reconnais que ce poème n'est pas réussi. Je ne le publierai jamais plus. Peut-être que je ferai un nouveau poème plus clair. Je regrette tout cela».

b. La naissance du Séminaire

C'est dans ce contexte de scepticisme face à un pouvoir aux positions figées que naît une entreprise qui va modeler le paysage poétique de la R.D.A. pendant 20 ans, de 1970, date de sa création, à 1990, date de sa fin : le «Séminaire des poètes de Schwerin», appelé «Séminaire central des poètes» [Zentrales Poetenseminar] dans le langage de la F.D.J.. Ce séminaire, qui se tiendra tous les ans dans les environs de Schwerin à la fin du mois d'août, est destiné à rassembler de jeunes

²⁵⁴ SAPMO - B Arch ZPA IV B 2/906/63 "Kurzinformation über den Verlauf der Parteileitungssitzung im Berliner SV am 4. 12. 1975", 2 p.

«Herrmann Kant : Die Leser sind gemeint ? Das hört niemand heraus. Wir sind hier alles Schriftsteller und wissen mit dem Wort umzugehen. Wir lassen uns doch nicht von Dir veralbern! Das nimmt Dir niemand ab!". "K.H. Jakobs: Es ist eine Denunziation der Partei und der Gesellschaft sowie Deiner Genossen. Es ist zynisch und gemein! Du folgst westlichen Bildvorstellungen, die von drüben kommen. Das stimmt nicht, das geht bei uns nicht!"

«Volker Braun: Ich muß aber bei meiner Interpretation bleiben : es sind die Leser gemeint ! Ich sehe ein, daß das Gedicht mißglückt ist. Ich werde es nie wieder veröffentlichen. Vielleicht mach ich ein neues Gedicht, das klarer ist. Ich bedauere das alles sehr"».

poètes de 15 à 25 ans, à les promouvoir, et à les contrôler idéologiquement par des séries d'entretiens, de conférences et de séminaires. Cet objectif de contrôle est clairement défini par le décret de fondation promulgué par la F.D.J.: «Objet et but du premier séminaire central des poètes. (...) 1. Elle (n.d.t. : la semaine que dure le séminaire) sert au travail idéologique et politique avec les jeunes auteurs et doit transmettre des expériences pratiques pour la suite du travail dans le domaine littéraire»²⁵⁵.

Comment les participants seront-ils choisis ? C'est à chaque direction régionale de la F.D.J. d'envoyer dix délégués au séminaire, «les dix meilleurs talents d'écrivain». La semaine est proposée à un prix qui devrait décider les plus hésitants : 10 marks pour l'ensemble. Chaque «talent» délégué devra envoyer à l'avance un choix de 10 poèmes ou deux textes en prose, «en tenant compte des thèmes suivants : reflets du révolutionnaire d'aujourd'hui, nos relations amicales avec l'Union Soviétique»²⁵⁶. En fait, le recrutement ne fut sans doute pas aussi mathématique, comme le souligne Hannes

Würtz : «Toutes les régions étaient représentées, mais de façon très diverse ; le sud industriel qui comptait plus de villes était bien plus représenté». En dernière instance, le recrutement était contrôlé par la Sécurité d'Etat : «Les participants ne recevaient leur invitation que 15 jours à l'avance car, comme nous l'avons appris confidentiellement par des collègues du Conseil Central²⁵⁷, tous les dossiers étaient vérifiés par la Stasi, dit Hannes Würtz. La perte n'était pas grande, mais deux ou trois noms n'apparaissaient plus. C'était dû à toutes ces précautions, une certaine peur qu'il ne se passe quelque chose, alors que là-bas, à Schwerin, on discutait assez ouvertement, surtout les dernières années».

Si cette entreprise est certes née d'un désir de contrôle selon les préceptes du XIème Plenum de 1965, elle apparaît aussi comme un résultat tardif de la «vague

²⁵⁵ FDJ-Archiv : B8/13/70. JA IZJ (Beschluß des Zentralrates der FDJ), p. 1: "Konzeption zur Durchführung des 1. zentralen Poetenseminars" : "Die Arbeitswoche hat folgende Zielstellung : 1. Sie dient der politisch-ideologischen Arbeit mit dem literarischen Nachwuchs und soll praktische Erfahrungen für die weitere Arbeit auf literarischem Gebiet vermitteln".

²⁵⁶ *Idem*, p. 4 : "An die delegierten Talente werden die Forderungen gestellt : - eine Auswahl von 10 Gedichten oder 2 Prosaarbeiten voreinzusenden, dabei ist folgende Thematik zu berücksichtigen : .Widerspiegelung des Revolutionärs von heute .unsere freundschaftlichen Beziehungen zur Sowjetunion".

²⁵⁷ A.M.P. : de la F.D.J.

poétique» des années soixante, de l'enthousiasme de la jeunesse pour les formes collectives communicatives de la culture. Hannes Würtz, l'un des parrains du séminaire, voit deux facteurs immédiats qui auraient présidé à sa création : le «mouvement de la chanson» [Singebewegung] et le courrier reçu au journal de la F.D.J., *Junge Welt* : «Deux choses ont joué un rôle : le mouvement de la chanson qui a commencé avec le Hootenanny (du nom du mouvement folklorique américain) ; l'Oktober-Klub s'appelait alors "Hootenanny-Klub" et dut changer son nom, qui faisait trop anglais. Chaque année, il y avait une semaine d'atelier du mouvement de la chanson. on a alors sûrement pensé que ce qui était fait là-bas, l'écriture aussi en avait besoin et on a planifié cela pour 1970. La seconde chose qui a joué un rôle, c'est que Junge Welt avait une rubrique régulière, "Les poètes consultent". On recevait beaucoup de poèmes»²⁵⁸.

Le «mouvement de la chanson» évoqué ici avait été lancé par la F.D.J. peu de temps auparavant, en 1969 ; il regroupait de nombreuses chorales de jeunes dont le répertoire était formé par «des chansons pouvant être reprises par les auditeurs», c'est-à-dire

«des chants de lutte ouvrière, des chansons populaires et des chansons concrètes sur la R.D.A.»²⁵⁹. Ce mouvement était souvent cité comme un exemple de réussite devant servir de modèle, au sens scientifique du terme, aux autres entreprises de la F.D.J.²⁶⁰. C'est le Canadien Perry Friedman, chanteur engagé, dans la mouvance de Joan Baez et de Bob Dylan, arrivé en R.D.A. en 1959, qui avait été l'un des fondateurs du Oktober-Klub, figure de proue d'un mouvement dont les chanteurs firent de nombreuses tournées à l'étranger²⁶¹.

L'objectif politique de cette entreprise est clair et ouvertement reconnu : il s'agit avant tout de montrer le droit chemin aux jeunes poètes. C'est ce qui apparaît

²⁵⁸ Entretien à Berlin le 23 avril 1993, document reproduit en fin de volume.

²⁵⁹ Winfried Stanislau, *FDJ-Singebewegung, Erfahrungen, Probleme, Tendenzen*, Leipzig : 1972, Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR, p. 13 : "mitsingbare Lieder, Arbeiterkampflieder, Volkslieder, DDR-Konkret-Lieder".

²⁶⁰ *Idem*, p. 20, Stanislau parle du "cas exemplaire que représente un club de chant" ("Modellfall Singeklub").

²⁶¹ Les informations concernant le mouvement de la chanson sont confirmées par l'ouvrage de Michael Meinecke, *"Junge Autoren" in der DDR 1975 -1980*, s. l. : drei-Eck Verlag, s.d., p. 19-20 : "Ein Singeklub ist (k)eine Pfründe". Cependant cet ouvrage polémique comporte de nombreuses erreurs de dates.

aussi dans le compte-rendu interne de la F.D.J. sur le premier séminaire : «Ce ne sont pas les structures littéraires et les problèmes de la création littéraire qui ont été d'une importance primordiale, mais les prises de position»²⁶². On peut cependant se demander si cette façade rigide n'a pas caché une réalité qui fut autre ; Hannes Würtz souligne que le programme final servait de justification idéologique pour l'extérieur ; et les traces écrites que l'on trouve du séminaire se réduisent souvent dans la presse à un compte-rendu de ce programme. Il est donc possible d'imaginer qu'en fait, Schwerin fut un lieu de discussion où les participants disposaient d'une certaine marge de liberté d'expression à l'intérieur des séminaires ; la convivialité de l'atmosphère est soulignée par Richard Pietraß et par Hannes Würtz, que l'on peut cependant soupçonner, de par sa position et de par le rôle qu'il a joué, être victime d'une certaine illusion rétrospective. Cette convivialité aurait fait de Schwerin, malgré cette restriction, une niche intellectuelle libre existant à l'intérieur d'un carcan idéologique. H. Würtz dit : «Lorsque des gens venaient pour la première fois à Schwerin, des lycéens par exemple, ils étaient très étonnés par l'ouverture des discussions (...) Et les directeurs de séminaires qui sont allés longtemps là-bas (comme moi) ne manquaient pas d'esprit critique face à la société. On y lisait des poèmes et des textes qui n'étaient pas publiés». Toute l'entreprise semble donc revêtir un aspect ambigu : elle fut à la fois effort poussé d'idéologisation et lieu privilégié de discussion.

c. L'«incident» de 1974

Les frontières qui ne pouvaient être franchies sans danger étaient cependant présentes à l'esprit de chacun. Prenons-en pour témoin «l'incident» qui se produisit en 1974, confirmé à la fois par Hannes Würtz dans notre entretien et par les archives du département de la culture du Comité Central du S.E.D. : «Une fois il y avait un groupe de Iéna, et il y eut beaucoup de grabuge avec la direction. Ils étaient sans doute un peu manoeuvrés par Reiner Kunze. (...) Une fois nous avons organisé une lecture pour l'armée (...) un certain Markowsky était là et a lu devant les soldats un poème de Kunze, “Drill” ; puis on a discuté (en présence d'un commandant), le propos est devenu pacifiste, du style “Vous n'avez qu'à tous

²⁶² FDJ-Archiv : JA IZJ A 6.796 ,(3 pages, sans titre), p. 1 : “Dabei waren nicht in erster Linie lit. Strukturen und Schaffensprobleme wichtig, sondern galt es, Standpunkte zu beziehen”.

rentrer chez vous”. Bien sûr, la nouvelle a vite circulé, tout a été observé. et noté. Le lendemain, il y avait un radio-crochet, chacun pouvait monter sur l'estrade, quelqu'un a chanté du Biermann, ce qui était très mal vu. Heinz Kahlau a dit : «Mais c'est du Biermann!». La nouvelle s'est à nouveau répandue, on s'est consulté : «Que faire ?». Le groupe de Iéna a été renvoyé». Voici le point de vue du S.E.D. : «Bernd Markowsky a fait de la provocation et il a gêné par son comportement le déroulement du 4ème

Séminaire Central des Poètes de la F.D.J.»²⁶³; l'auteur de ce rapport fait remarquer que Markowsky a été soutenu lors de la discussion avec les soldats par Lutz Rathenow (alors étudiant à Iéna), Udo Scheer, Georg Krippendorf et Siegfried Reiprich, tous de Iéna. Le lendemain, le même Markowsky chante sur scène “François, der Friedensclown”, chanson pacifiste de Wolf Biermann. Conclusion du rapport : «Les camarades de la direction régionale et du Ministère de la Sécurité d'Etat ont été aussitôt informés par nos soins et des mesures ont été prises pour que nos amis quittent définitivement le district de Schwerin. Il est nécessaire de contrôler le choix des amis délégués par le district de Gera, et en particulier la manière de travailler et l'attitude politique du cercle d'étude de la littérature de Iéna»²⁶⁴. La «liberté de discussion» est donc restée toute relative, toujours remise en question par la peur exagérée qu'avait le pouvoir de la parole poétique.

d. Le séminaire vu par les poètes

Que pouvait représenter pour un jeune poète la participation au séminaire de Schwerin ? Il ne faut pas sous-estimer l'enthousiasme avec lequel ce séminaire fut accueilli à ses débuts. Richard Pietraß a participé au premier d'entre eux, en 1970, et il en donne sans doute une image assez nuancée dans l'entretien qu'il nous a

²⁶³ Archives du SED, SAPMO-B Arch ZPA IV 2/906/60. Lettre de Peter Heldt, directeur de département, à Kurt Hager : “Vorkommnisse auf dem 4. Poetenseminar in Schwerin. 26.8.74” (3 p.) “Information über das Verhalten von Bernd Markowsky”: er “provozierte und störte mit seinem Verhalten den Ablauf des 4. Zentralen Poetenseminars der FDJ”.

²⁶⁴ *Idem*, “Die Genossen der Bezirksleitung und des MfS wurden von uns sofort informiert und Maßnahmen zur endgültigen Abreise der Freunde aus dem Bezirk Schwerin eingeleitet. Es ist notwendig, die Auswahl der delegierten Freunde des Bezirks Gera, besonders die Arbeitsweise und politische Haltung des Arbeitskreises Literatur Jena zu überprüfen”.

accordé en septembre 1992 à Berlin :

«A.M.P. : Avez-vous participé au séminaire de Schwerin de la F.D.J. ?

Richard Pietraß : Oui, c'est même moi qui ai cherché à le faire. J'ai eu une évolution assez tardive, j'ai écrit mes premiers poèmes à l'âge de 22 ans, et ils étaient encore si mauvais que le premier dont j'assume encore aujourd'hui la paternité a été écrit quand j'avais 25 ans. Lorsque ce séminaire des poètes a commencé à Schwerin, j'étais à la fin de ma phase de dilettantisme, à une époque où il était très important pour moi d'avoir beaucoup de contacts, d'encouragements, d'entendre beaucoup de critiques sur mes textes, car le talent fait ses preuves s'il est capable d'apprendre. J'attendais donc beaucoup de cette Mecque où tous se rendaient, où l'on faisait la connaissance de gens que l'on ne rencontrait jamais d'habitude. Donc je me suis vraiment débrouillé pour pouvoir y aller. J'ai été accepté de justesse parce que j'avais déjà dépassé la limite d'âge de 25 ans. En 1970, j'avais 24 ans. J'ai pu y aller deux ou trois fois, et j'y ai vraiment rencontré des gens intéressants. J'y ai fait la connaissance de Jürgen Fuchs ; Lutz Rathenow aussi est allé à Schwerin.

Un jeune homme sensible sentait bien sûr que tout cela était une affaire ambiguë, on sentait très bien que cette sollicitude avait d'abord pour but de cerner le phénomène pour pouvoir le contrôler, puis qu'elle était faite dans l'espoir de trouver ne serait-ce qu'une poignée d'auteurs parmi cent de cette génération pour les influencer dans le sens de l'Etat et en faire des écrivains socialistes. J'ai très bien mesuré ce danger de récupération qui nous étouffait et je me suis conduit de façon très subtile pour ne pas servir de chien savant. J'ai retenu le côté encouragement (Il y avait des lectures, des débats jusqu'à la nuit et cette belle convivialité qui existe entre jeunes gens) sans tomber dans le travers idéologique et sans me laisser aveugler»²⁶⁵.

Ainsi Richard Pietraß définit bien l'ambiguïté de la démarche : d'une part l'Etat exerce réellement un contrôle, peut dénombrer les poètes et se renseigner à cette occasion sur leurs opinions politiques ; d'autre part, ce rassemblement peut jouer contre lui car il donne une chance unique à des contestataires de se rencontrer, de créer des réseaux d'échange d'informations. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que l'on retrouve une palette très large des attitudes politiques des participants qui vont de l'adhésion à la contestation larvée.

²⁶⁵

Entretien de septembre 1992 à Berlin, voir documents en fin de volume.

C. Deux exemples de promotions par le Séminaire de Schwerin : Gabriele Eckart et Lutz Rathenow

Comme l'a expliqué Richard Pietraß, les organisateurs cherchent alors une figure de jeune poète qu'ils pourraient montrer, un «chien savant» pour reprendre son expression et la trouvent apparemment en la personne de la jeune Gabriele Eckart, alors âgée de 16 ans (elle est née en 1954), à qui l'on attribue le rôle de porte-parole de sa génération. Par ailleurs, le Séminaire permet également à de jeunes contestataires de se rencontrer, comme nous l'a indiqué «l'incident» de 1974. Lutz Rathenow, qui sera plus tard interdit de publication en R.D.A. et même emprisonné, est l'un de ces jeunes gens au début des années soixante-dix. Il hésite encore sur l'attitude à adopter vis-à-vis des autorités. A travers ces deux exemples, nous étudierons deux tendances des poètes débutants à cette époque.

a. Gabriele Eckart, l'enfant prodige

La photo de la jeune fille est souvent reproduite dans la revue *Ich Schreibe* entre 1970 et 1975²⁶⁶. A cette époque elle est une jeune lycéenne derrière laquelle on a peine à deviner l'étudiante en philosophie marxiste et la future contestataire qui quittera la R.D.A. en 1986. A cette époque les poèmes qu'elle écrit traduisent les états d'âme d'une adolescente à la recherche d'elle-même :

Selbstbetrachtung

Die einen sagen: Ich soll ernster sein,
die anderen : fröhlicher,

die einen : schweigsamer,
die anderen : gesprächiger,

den einen bin ich zu ungestüm,

²⁶⁶

Par exemple dans les numéros 12/1970, 7/1971, 11/1971, 3/1975.

den anderen zu zaghaft.²⁶⁷

L'identité qu'elle présente dans ce début de poème est encore entièrement déterminée par l'extérieur. Elle traduit les incertitudes de la jeune femme face aux exigences des autres auxquelles il faut faire face, mais ne donne pas de réponse à la question : qui suis-je ? Gabriele Eckart est l'être modelable qui pourra être orienté à volonté ; elle écrit à cette époque :

geh ich durch die Straßen
und sing das Lied von der Zukunft.²⁶⁸

mais aussi :

(...) will
ich mich nicht an trockene Normen klammern.²⁶⁹

La pensée politique exprimée ici ne semble pas très élaborée. Regardons ses poèmes de plus près à l'aide du *Poesialbum 80* (1974) qui lui est consacré. La couverture nous présente une jeune figure féminine bleue, la tête en forme de fleur sur un fond rouge, elle annonce déjà le personnage qui sera créé pour les lecteurs de Gabriele Eckart. L'éditeur réalise le topos de la jeune fille-fleur, symbole de l'innocence. Le contenu du recueil conforte cette idée. Prenons l'exemple du début du poème "Frühling" :

Frühling, o mit deinem Zauberwort
lockst du es heraus, das Innerste, in die
schöpferische Welt :
den Springquell Grün aus den Bäumen,
aus unserer Brust das Gewimmel freudeschwanker
Worte,

²⁶⁷ *Ich Schreibe*, 7/1971, p. 17 : "Gabriele Eckart". "Observation de moi-même : Les uns disent que je devrais être plus sérieuse,/ les autres : plus gaie// les uns : moins parler/ les autres : plus parler// pour les uns je suis trop fouguese/ pour les autres trop hésitante".

²⁶⁸ *Idem*. "Je vais par les rues/ et chante la chanson de l'avenir".

²⁶⁹ *Ibidem* " je ne veux/pas me cramponner à des normes desséchées ".

und ihren Triumph, das Lied, lockst du heraus²⁷⁰

Ces vers témoignent d'un savoir-faire poétique, mais ne dépassent pas le stade de l'identification romantique épigonale avec la nature. L'espace naturel n'est pas saisi dans les contradictions qui sont celles de la société industrielle, comme le prouve la description d'une carrière de lignite dans "Tagebaulandschaft" :

Auch die Lieder müssen wir graben
aus dieser Erde ! Daß nicht mehr
der flüchtige Blick sich nur haftet
an die staubende Halde und vorbeigeht
an dem, was wir abrangen
ihr mit der Kohle : Klugheit und Stolz,
und daß er vorausseilt zur nächsten Stunde,
wo wir schon einebnen die Halde
und hintragen die gelbe Blüte
des Rapses. Dieser Raum
nicht für den Jäger und Wandersmann, aber
für den Dichter !²⁷¹

La destruction systématique du paysage est ici enveloppée d'une aura héroïque ("Heroische Landschaft", [Paysage héroïque], est le titre d'un autre poème) qui occulte sa réalité. Les éléments naturels sont naïvement interpellés par Eckart (avec, par exemple, des interjections adressées au soleil) dans les tableaux d'une R.D.A. de pacotille, une R.D.A. qui semble rurale même à Berlin. La lecture de ces poèmes permet difficilement de

²⁷⁰ *Poesiealbum 80, Gabriele Eckart, Berlin : Neues Leben, 1974, p. 12. "Printemps// Printemps, o avec ton mot magique/ tu le fais sortir, l'intime, dans le monde créatif :/ la source verte coule des arbres,/ et de notre poitrine le fourmillement des mots ivres de joie/ et leur triomphe, la chanson, tu la fais sortir... "*

²⁷¹ *Idem, p. 18 : "Paysage de mine à ciel ouvert// Les chansons aussi nous devons les extraire/ de cette terre ! Pour qu'un regard rapide ne s'arrête plus/ sur le terriil poussiéreux sans voir ce que nous lui avons/ arraché avec le charbon : l'intelligence et la fierté/ et qu'il se hâte vers l'heure prochaine/ où nous aplanirons déjà le terriil/ et y apporterons les fleurs jaunes/ du colza. Que cet espace/ ne soit pas pour le chasseur ou le randonneur, mais/ pour le poète !"*

comprendre comment ils ont pu déclencher l'enthousiasme d'une Sarah Kirsch ou d'un Volker Braun ; si l'on ne peut en trouver la raison dans leur qualité littéraire, il faut sans doute supposer qu'ils répondaient à une attente inconsciente : Gabriele Eckart a symbolisé à cette époque le triomphe de la perspective subjectiviste dans la jeune poésie de R.D.A. Par la suite, sa popularité fera d'elle le porte-parole d'une génération, surtout par l'intermédiaire de son recueil de nouvelles, *Per Anhalter* [En autostop], publié en 1982.

Hannes Würtz conteste l'idée que l'on ait promu en elle l'élève-modèle du séminaire. Il dresse le portrait suivant de la jeune fille:

Elle avait 16 ans, j'organisais ici, à Berlin, un cercle de poésie et j'avais invité des écrivains. Sarah Kirsch²⁷² a apporté un poème de Gabriele Eckart. Volker Braun n'est venu qu'une fois à Schwerin (il serait sûrement revenu une autre fois, mais on ne l'a pas invité, la situation était telle qu'on ne "pouvait" pas inviter certains écrivains), Gabriele Eckart était là, elle aussi, et il a dit : «Encore dix poèmes comme celui-là, et elle entrera dans la littérature mondiale.

A.M.P. : Son talent n'a-t-il pas été un peu surestimé?

H.W. : Oui, surestimé. Dans les revues, à la télé, à la radio : partout il y avait des poèmes de Gabriele Eckart.

A.M.P. : Peut-être le Séminaire des poètes a-t-il trouvé en elle son chien savant ?

H.W. : Non, je ne crois pas qu'elle ait été un "chien savant". Cela tient sûrement à sa personnalité elle-même. Je l'ai vue chez moi lorsqu'elle avait dix-huit ans ; elle sortait de chez ses parents, son père était Secrétaire du Parti, sa mère travaillait au Parti. Elle a envoyé ses poèmes à énormément de gens, c'était un besoin qu'elle éprouvait de se voir imprimée partout»

Le contrôle de telles personnalités est d'autant plus important pour le pouvoir qu'il ne s'agit pas pour l'essentiel d'individus qui seront reconnaissants envers le régime. Gabriele Eckart et beaucoup d'autres ne sont pas des ouvriers ni des paysans promus par des cercles d'écriture, mais des enfants issus en grande majorité de l'intelligentsia. Ainsi un article paru en 1975 dans *Ich Schreibe* analyse l'origine sociale des participants au séminaire de 1973 : «Les parents de 91 des 110

²⁷² Sarah Kirsch dira aussi à propos de l'anthologie *Offene Fenster 5* (1975), p. 163 : "Gabriele Eckart ist gut. Die anderen Gedichte sind ganz normale Gedichte von Anfängern". [Gabriele Eckart est bonne. Les autres poèmes sont des poèmes très normaux de débutants].

participants font partie de l'intelligentsia artistique et scientifique, les parents de cinq des participants travaillent dans une coopérative, 14 participants viennent de familles d'ouvriers». L'auteur constate aussi que «57 des 110 participants au IIIème séminaire central de la F.D.J. ont reconnu que leurs parents les avaient poussés à lire des contes, à raconter des histoires, et qu'ils avaient chez eux de nombreuses occasions de rencontrer l'art et la littérature. Ainsi sur les 110 participants, 75 ont aussi d'autres activités artistiques (chorale, peinture, etc...). 38 d'entre eux jouent d'un instrument»²⁷³. La création du séminaire de Schwerin ne semble donc pas avoir agi dans le sens d'une démocratisation de la poésie. Bien au contraire, la poésie redevient la chasse gardée d'une classe sociale, prise, rappelons-le, au sens large en R.D.A. où l'intelligentsia n'était pas définie par son rôle réel ou son influence, mais uniquement par un niveau d'études atteint. Cette constatation est encore plus évidente dans le cas de *Offene Fenster* [Fenêtres ouvertes], une anthologie annuelle de «poèmes de jeunes gens» parue aux éditions Neues Leben depuis le début des années soixante-dix. Dans l'article cité sur le séminaire de Schwerin, l'auteur note aussi que sur 76 auteurs de la quatrième anthologie *Offene Fenster*, 60 sont issus de l'intelligentsia²⁷⁴.

d. Lutz Rathenow, le révolté

L'évolution du séminaire de Schwerin dans la première moitié des années 70 montre que l'écart se creuse entre les attentes de la jeunesse concernant la poésie et les réponses que tente d'y apporter le pouvoir. Les motivations réelles des jeunes poètes n'échappent pas à Rita Weber, auteur de l'article cité : «On remarque tout de

²⁷³ Rita Weber, "Poetenbewegung - einmal anders", *Ich Schreibe*, 3/75, p. 20. "Die Eltern von 91 der 110 Teilnehmer gehören zur wissenschaftlichen und künstlerischen Intelligenz, von fünf Teilnehmern arbeiten die Eltern in einemen genossenschaftlich verwalteten Betrieb, 14 Teilnehmer waren in einer Arbeiterfamilie zu Hause". "Von den 110 Teilnehmern am III. Zentralen Poetenseminar der FDJ bekannten 57, daß sie durch das Elternhaus angeregt wurden, Märchen zu lesen, Geschichten zu erzählen, daß sie zu Hause vielfältige Gelegenheiten fanden zur Beschäftigung mit Kunst und Literatur. So sind von den 110 Teilnehmern 75 auch auf anderen künstlerischen Gebieten tätig (Chor, Malzirkel u. ä.). 38 von ihnen spielen ein Instrument (meist Gitarre oder Klavier)".

²⁷⁴ *Idem*, p. 20.

suite que les jeunes prennent la plume pour représenter des conflits chez eux, à l'école, entre ami(e)s»²⁷⁵. De même elle constate que les poèmes politiques restent exceptionnels : «Les poèmes expressément politiques restent encore rares»²⁷⁶. Il faut dire que Rita Weber semble limiter le sens de «poème politique» à «poème d'agitation» ; en effet, elle ne voit en quelques poèmes contestataires que l'expression de la révolte propre à la jeunesse. Ainsi elle cite le poème suivant de Lutz Rathenow, comme l'exemple de ce qu'elle déplore chez la jeune génération :

trabantglücklich

Ekel

wenn ich manchen seh

trabantglücklich

vergessend Vietnam und Unrecht irgendwo

verbreitend Gleichgültigkeit

verbraucht beim wöchentlichen Skat

beim samstäglichen Fußballspiel

versackt in Trivialität

auf der Flucht vor der DIALEKTIK

eingehüllt ins Nichtdenken

zufrieden vor Blumenbeet und Garage

Ekel :

Niemals

So

Werden.²⁷⁷

A travers l'égoïsme de ses compatriotes, le jeune poète fustige aussi

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 25. “Daß die Jugendlichen zur Feder greifen, um Konflikte im Elternhaus, der Schule, zwischen Freunden (Freundinnen) darzustellen, fällt sofort auf”.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 27. “Selten jedoch sind noch immer ausdrücklich politische Texte”.

²⁷⁷ *Art. cit.*, p. 25-26. Poème tiré de l'anthologie *Offene Fenster 3*, p. 147. “Trabantheureux // Dégoût/ quand j'en vois certains/ heureux grâce à leur Trabant/ oubliant le Vietnam et l'injustice partout/ étalant leur indifférence/ usés par leur skat hebdomadaire/ tous les samedis au match de foot/ engloutis par la médiocrité/ fuyant la DIALECTIQUE/ enveloppés dans la non-pensée/ satisfaits de leur parterres de fleurs et de leur garage/ Dégoût: /Ne jamais/Devenir/Comme ça”.

l'orientation générale de la politique de la R.D.A., qui, à cette époque, suit de plus en plus le modèle occidental et incite ses citoyens à la consommation : voiture, télévision, garage. Le citoyen occidental moyen pourrait sans doute être décrit exactement de la même manière à la même époque. On note donc une évolution par rapport aux années soixante où était loué le travail de l'ouvrier, qui n'était alors pas encore décrit comme un petit-bourgeois. Pourtant, Lutz Rathenow se montre encore fidèle aux idéaux de l'idéologie officielle : il est pour la «dialectique» marxiste (qui bénéficie de majuscules dans le poème), contre la guerre impérialiste du Vietnam, contre l'injustice en général. Là encore, nous sommes en peine de trouver les éléments qui le différencieraient d'un jeune gauchiste ouest-allemand à la même époque. Les années soixante-dix sont encore l'époque d'un engagement politique, mais cet engagement n'est plus aussi défensif ou agressif que dans les années soixante, il est engagement au sens large. Il n'y avait pas là de quoi satisfaire aux exigences de la propagande.

Pourtant, malgré leur ton de critique violente, les poèmes de Lutz Rathenow se retrouvent dans trois anthologies : *Offene Fenster 3*, *Offene Fenster 4* et *Offene Fenster 5*. Son poème "Ich schreibe" est même reproduit en dernière page de couverture de *Offene Fenster 3*. Jürgen Fuchs, dont les premiers poèmes sont par ailleurs assez inoffensifs, est également présent dans *Offene Fenster 3* et *Offene Fenster 4*.

Or les poèmes de Rathenow parus dans *Offene Fenster 5* (1975) montrent qu'au milieu de la décennie, sa critique s'est faite de plus en plus virulente et laissent présager la crise qui éclatera au moment de l'affaire Biermann.

Prenons son poème "Türen"[Portes] :

Türen

Türen

können offen sein jedermann

Türen

können auffliegen bereitwillig

Türen

können verwehren den Zutritt

Komm einfach rein
 EINTRITT OHNE ZU KLOPFEN
 EINTRITT EINZELN
 EINTRITT NUR NACH AUFFORDERUNG
 ANMELDUNG IM ZIMMER NEBENAN
 ZUTRITT VERBOTEN

Türen haben ihre Sprache
 Türen haben ihre Macht ²⁷⁸

Au-delà d'un ton faussement naïf, c'est l'Etat de R.D.A qui est critiqué : Etat trop policier où l'individu est soumis à la pression du contrôle, Etat qui ne permet pas à ses citoyens d'aller voir de l'autre côté des portes, à l'Ouest. Sa critique, encore assez générale et peu approfondie, s'applique aussi au monde la culture :

Rückzug beim geringsten Widerstand,
 schleimig die Spur :
 Schnecken kann man so leben lassen.

Papier,
 hab acht vor dem Feuer:
 Es knistert so schön!

Seine Rede sprach S. fließend -
 Die Gedanken kamen nur stockend.

Anweisung :
 Wir sind für Offenheit!
 Sie dürfen den Kragen lüften!

²⁷⁸ In : *Offene Fenster 5*, Berlin : Neues Leben, 1975, p. 75. "Portes/ Les portes/ peuvent être ouvertes à chacun/ Les portes/ peuvent s'ouvrir brusquement d'elles-mêmes/ Les portes/peuvent défendre l'entrée// Entre donc/ ENTREZ SANS FRAPPER/ ENTREZ UN PAR UN/ ENTREZ LORSQUE VOUS Y ETES INVITES/ SE PRESENTER DANS LA PIECE D'A COTE/ ENTREE INTERDITE// Les portes ont leur langage/ Les portes ont leur pouvoir".

Gedichte las P. gern:
Besonders die seinen.²⁷⁹

Ce poème se présente comme une succession de strophes épigrammatiques d'apparence décousue qui traitent en fait d'un seul thème : l'absence de liberté d'expression. Alors que ses concitoyens sont assimilés à des escargots, le poète doit, quant à lui, se méfier des autodafés, du vide des discours officiels, de la fausse amabilité et du double langage des autorités, et de la vanité des favoris du régime.

Ainsi, au travers de l'exemple de Gabriele Eckart et de Lutz Rathenow, on voit se dessiner deux itinéraires possibles pour de jeunes poètes en R.D.A. au début des années 1970. Gabriele Eckart fuit la réalité qui l'entoure dans des poèmes encore très impressionnistes, alors que Lutz Rathenow s'y oppose sans détours. Mais les deux attitudes ont des points communs : le refus de l'identification avec l'Etat de la R.D.A. tel qu'il existe alors, et l'affirmation d'aspirations individuelles qui ne vont plus de pair avec les aspirations collectives.

Chapitre deux : Le retour à la notion de “Heimat” comme facteur d'identité dans la poésie de R.D.A. des années soixante-dix

Nous avons constaté à propos de la politique culturelle concernant la poésie que les structures étatiques de la R.D.A. n'offraient plus aux poètes les mêmes possibilités d'identification dans les années 1970 que dans les années 1960. Leur identité ne se définit alors plus par l'adhésion à une citoyenneté qui signifiait l'adhésion à un type de régime politique. Après la désillusion générale des intellectuels en Europe de l'Est qui a suivi la répression du Printemps de Prague, il semble que certains poètes de R.D.A. aient été à la recherche d'une nouvelle forme

²⁷⁹ *Idem*, p. 81. "Repli à la moindre résistance,/ la trace est baveuse: / Les escargots n'ont qu'à vivre comme ça.// Papier/ attention au feu:/ il crépite si bien !// Le discours de S. coulait bien -/ Mais les idées avaient du mal à venir.// Directive : / Nous sommes pour l'ouverture !/ Vous pouvez donner de l'air au collet !/ P. aimait lire des poèmes :/ Surtout les siens".

d'identité qui s'enracinerait dans le terroir et l'histoire, et transcenderait la courte histoire de la R.D.A. Le rôle de ce nouveau facteur d'identité qui les aiderait à se définir est alors joué par la résurgence de la notion de “Heimat” - traduite imparfaitement en français par «pays natal» - c'est-à-dire du petit monde de la région d'origine conçue comme «matrice», où l'individu se sent chez lui.

A. La notion de “Heimat” : quelques traits spécifiques

Pour mieux comprendre la portée de ce phénomène, il importe de bien définir la notion de “Heimat”, perçue différemment à l'Est et à l'Ouest.

Le regain d'intérêt pour la “Heimat” traditionnelle, déjà chantée une décennie auparavant par Johannes Bobrowski, a vite fait l'objet de tentatives de confiscation par les autorités qui, par réaction, ont essayé d'imprégner les esprits de l'idée que leur “Heimat” était la R.D.A. elle-même, donc que le concept de “Heimat” pouvait correspondre à une entité politique, comme voulaient le faire croire des slogans courants tels que «La R.D.A., ma Heimat». D'ailleurs l'acception officielle du terme en R.D.A. tendait à réduire la “Heimat” à une entité territoriale, passant sous silence sa composante affective²⁸⁰.

En R.F.A., à l'inverse, le concept de “Heimat” a eu longtemps mauvaise presse et a, de 1945 aux années soixante, constitué un référent politique douteux. Cependant, comme en R.D.A., c'est au cours des années soixante-dix qu'il a retrouvé ses lettres de noblesse dans la littérature romanesque chez Günter Grass (trilogie de Dantzig), Martin Walser, ou Uwe Johnson venu de l'Est. Il y a donc une réapparition simultanée de certaines préoccupations à l'Est et à l'Ouest. Ina-Maria Greverus, anthropologue de Francfort dont nous nous inspirerons ici²⁸¹ pour son

²⁸⁰ Ainsi la définition de la “Heimat” dans le *Bi-Elementar Lexikon* (Leipzig : VEB Bibl. Institut, 1985, T. 1, p. 468) est : “Territoriale Einheit des natürlichen, sozialen und kulturellen Milieus, in dem der Mensch seine wesentliche Persönlichkeitsprägung erfährt” [Unité territoriale du milieu naturel, social et culturel essentielle pour la formation de la personnalité d'un homme]. De plus, les cours d'éducation civique donnés à l'école primaire en R.D.A. portaient le nom de “Heimatkunde” [Connaissance de la Heimat].

²⁸¹ Ina-Maria Greverus, “The “Heimat” Problem”, in : *Der Begriff “Heimat” in der Gegenwartsliteratur*. Hg. : Helfried W. Salinger. München : Iudicium Verlag, 1987, p. 9-27, bibliogr. Elle est entre autres ouvrages aussi l'auteur de *Der territoriale Mensch. Ein*

analyse générale de la notion de “Heimat”, souligne l'évolution, dans l'appréciation, de la notion de Heimat des années soixante aux années soixante-dix en R.F.A. Selon elle, les jeunes des années soixante disaient : «”Vous parlez d'un terme aussi mort que “Heimat” ? Je ne suis pas un patriote. L'expression “Nous, les Allemands” n'a vraiment aucune signification pour moi”. A l'inverse, la jeunesse des années soixante-dix pensait : “A cause de la désolation de notre monde, le dialecte est le seul support qui contient encore de la 'Heimat'. Les codes secrets des minorités opprimées...” Leur donner un nom, une place dans la société, cela devrait être la tâche et l'objectif déclaré du nouveau mouvement pour les dialectes». I.M. Greverus commente ainsi ces derniers propos : «Ce sont des propos tenus par des jeunes gens des années soixante-dix. Pour eux, “Heimat” a non seulement pris un sens positif, mais est devenu quelque chose qu'ils réclament pour eux-mêmes. [...] Dans le premier passage cité, “Heimat” est synonyme de patriotisme et de symbolisme national. Ces gens sont parmi ceux qui ont fait l'expérience de l'effondrement d'un empire qui s'était nommé lui-même la “Heimat” de son peuple - au sens d'un espace de vie satisfaisant tous leurs besoins - et avait utilisé cette auto-définition pour légitimer l'expansion territoriale. Cette politique fut résumée dans les discussions d'après-guerre sur le “Recht auf Heimat” - le droit à la Heimat - et poussait les “Landmannschaften”, les organisations de réfugiés révisionnistes, à demander la restitution des territoires de Silésie, de Prusse Orientale et des Sudètes».²⁸²

literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen (1972), *Auf der Suche nach Heimat* (1979) et *Heimat heute* (1985).

²⁸² *Art. cit.*, p. 10 : “You mean a dead term such as Heimat ? I am not patriotic... The expression »Wir Deutschen« means absolutely nothing to me.”, “»Because of the desolation of our world, dialect is the only medium still containing Heimat... The secret codes of oppressed minorities ... To give them a name, a place in society ought to be the duty and the declared goal of the new dialect movement«. These are statements made by young people of the seventies. For them, “Heimat” has not only taken on a positive meaning, but “Heimat” has become something they demand for themselves. [...] In the passage first quoted, “Heimat” is synonymous with patriotism and national symbolism. These young people had been among those who had experienced the collapse of an empire, an empire that had called itself the “Heimat” of its people - in the sens of a life-space satisfying all of their needs - and had used this self-definition to legitimize territorial expansion. This policy was resumed in the post-war discussions of “Recht auf Heimat” - the right to “Heimat” - and motivated the “Landmannschaften”, the revisionnist

Au-delà de l'exemple ouest-allemand, les propos de Ina-Maria Greverus posent des questions qui touchent plus généralement à l'identité des sociétés industrielles du XX^{ème} siècle. Ainsi, souligne-t-elle : «Mon intention était de prouver que toute réflexion sur la "Heimat" en littérature était toujours précédée par l'intrusion d'un élément étranger, d'un peuple étranger et de l'aliénation elle-même. Il semble que ce soit seulement lorsque la "Heimat" a été perdue qu'elle devienne un problème au sens de la "Heimat" comme une difficulté ou la "Heimat" comme une quête. En cela, la "Heimat" ressemble à l'identité. Evidemment, la recherche d'une identité et la recherche d'une "Heimat" sont des lignes parallèles d'une seule et même quête : la quête d'un lieu auquel on se sent attaché, la quête d'un monde de l'expérience, un monde vécu qui propose une réponse finale à la recherche de Helen Lynd²⁸³ tournée vers l'identité : "Qui suis-je ? Où ai-je ma place ?". La constatation "Je suis", auto-définition de l'identité, doit être renforcée par un monde vécu situé à la fois en un temps et un lieu spécifiques et partagé par d'autres. Cela demande la constatation complémentaire : "C'est là que j'ai ma place". La "Heimat" en tant que tâche tend alors à supplanter la "Heimat" en tant que difficulté »²⁸⁴.

Dans son article "Heimat im Aufwind, Anmerkungen zur Sozialgeschichte eines Bedeutungswandels" [La "Heimat" a le vent en poupe, remarques sur

refugee organizations - to demand that the Silesian, East Prussian and Sudeto-German home territories be returned to them".

²⁸³ Elle est l'auteur de : *On Shame and the Search for Identity* (1958).

²⁸⁴ *Art. cit.*, p. 9 : "My intention was to prove that any reflection on "Heimat" in literature always is preceded by the ingression of an alien environment, of an alien people, and of alienation itself. It seems as if only when "Heimat" has been lost, it becomes a problem in the sense of "Heimat as a difficulty" or "Heimat as an inquiry". In this, "Heimat" resembles identity. Evidently, the search for identity and the search for "Heimat" represent parallel lines of one and the same quest: a quest for a place one feels bound to, a quest for a world of experience, a life-world that offers a final answer to Helen Lynd's identity-directed inquiry, "Who am I ? Where do I belong ?". The statement "I am", the self-definition of identity, needs to be reinforced by a life-world that is both located in a specific time and place that is shared by others. It requires the complementary statement of "This is where I belong". *Heimat as a task*, then, aims at overcoming *Heimat as a difficulty*."

l'histoire sociale d'un changement de signification]²⁸⁵, Jürgen Bolten met en lumière la même évolution chronologique que Greverus : après avoir été tabou ou du moins refoulé jusque dans les années soixante, le terme de “Heimat” a peu à peu connu un renouveau dans les années soixante-dix comme compensation à la perte des utopies pour retrouver ses lettres de noblesse à partir de 1975.

Cette évolution que Greverus attribue à la recherche d'une “Heimat” aliénée s'applique aussi à la R.D.A. En effet, c'est aussi à partir des années soixante-dix que la glorification de ce qui fut «la révolution des campagnes» fait place à une réflexion sur les méfaits

de l'industrialisation allant parfois de pair avec la nostalgie du temps passé, pré-industriel. Les poètes que nous citerons, chez qui la notion de “Heimat” est centrale, deviendront dans les années quatre-vingt des «poètes écologistes».

Pour notre part, nous nous en tiendrons à une définition traditionnelle, géographique, de la “Heimat” comme région, terroir plus réduit qu'un Etat ; mais nous retiendrons les points suivants de la réflexion anthropologique : l'intérêt pour la “Heimat” est faible dans les années soixante, il opère un retour en force dans les années soixante-dix et constitue une donnée essentielle de la recherche d'une identité ; cet intérêt est également chargé d'affect dans la mesure où il a été l'objet d'un refoulement pour ensuite redevenir public. En R.D.A., nous verrons que cette notion revient en catimini, hésitant toujours à se donner pour ce qu'elle est ; on lit parfois à travers les propos des poètes mêmes de la “Heimat” une sorte de sentiment de honte. Ils refusent alors d'être classés dans les poètes «régionaux», réduisant souvent la “Heimat” à la “Heimattümelei”, ce sentimentalisme de mauvais aloi dérivé de l'exaltation de la “Heimat”. Les critiques soulignent le flou et l'ambiguïté d'un tel concept en poésie : «La “Heimat” : jusqu'où s'étend-elle ? La notion est, à tout le moins pour la poésie (et pas seulement pour elle), changeante, poreuse et extensible»²⁸⁶, écrit Adolf Endler. Heinz Czechowski, quant à lui, lave Walter Werner de tout soupçon à cet égard : « [...] la voie semblait alors ouverte

²⁸⁵ Jürgen Bolten, “Heimat im Aufwind”, in : Hans-Georg Pott (Hrsg.) : *Literatur und Provinz, Das Konzept “Heimat” in der neueren Literatur*, Paderborn : Schöningh, 1986, p. 23-38.

²⁸⁶ Adolf Endler, “Über die Lyrik Walter Werners”, postface de : Walter Werner, *Die verführerischen Gedanken der Schmetterlinge*, Leipzig : Reclam, 1979, p. 110. “Heimat - wie weit reicht sie ? Der Begriff ist zumindest (aber nicht nur) für die Poesie schillernd, porös und dehnbar”.

pour une poésie régionale qui ne sentait ni la “Heimattümelei” ni la province»²⁸⁷.

Pourtant, dès les années soixante, la poésie de R.D.A. semble être le fruit d'une détermination elle-même de type géographique. A cette époque se forme en effet ce que l'on a appelé «l'école saxonne de poésie» qui rassemble essentiellement des poètes saxons, ou du moins des régions du Sud de la R.D.A. (Thuringe, Saxe, Harz), ou ayant fait des études en Saxe. Gerrit-Jan Berendse a mis cet aspect en relief dans sa thèse sur cette «école» de poésie, en particulier dans son chapitre “Sächsisch” [Saxon]²⁸⁸ où il fait ressortir qu'un facteur géographique commun a pu être l'un des ciments du groupe. Cependant il ne s'attarde pas sur cette condition externe. Il faut sans doute aussi voir des causes historiques et sociologiques à cet état de choses : le Nord de la république était plus rural, alors que la tradition de la culture citadine était plus forte dans le Sud, comme le constatait également Hannes Würtz à propos du recrutement des participants au séminaire de Schwerin.

La poésie de la “Heimat” se caractérise par la présence de nombreux poèmes qui décrivent un paysage. C'est à travers ce type de poèmes que nous étudierons le rôle de la “Heimat” dans la recherche identitaire de l'individu. Nous garderons à l'esprit le contexte des variations sur la “Heimat”, c'est-à-dire l'évolution des poèmes sur la nature en poèmes écologiques sur une nature souillée par la pollution²⁸⁹. Pour ce faire, nous avons choisi comme sujet d'étude deux poètes qui

²⁸⁷ “[...] schien der Weg offen zu einer regionalen Poesie, der nicht der Geruch der Heimattümelei und der Provinz haftete”. Heinz Czechowski, “Welt - unmittelbar”. Walter Werner “Das unstete Holz”, Wulf Kirsten “satzanfang” in : *Spruch und Widerspruch, Aufsätze und Besprechungen*, Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1974, p. 91.

²⁸⁸ Gerrit-Jan Berendse, *Die “Sächsische Dichterschule”*. *Lyrik in der DDR der 60er und 70er Jahre*. [L'école saxonne de poésie', poésie en R.D.A. dans les années soixante et soixante-dix], Frankfurt : Peter Lang, 1990, 360 p., bibliogr., index. Chap. V, 2 : *Sächsisch* (p. 139-142).

²⁸⁹ Cette évolution a été clairement explicitée par Ursula Heukenkamp dans : *Die Sprache der schönen Natur, Studien zur Naturlyrik*. Berlin : Aufbau, 1982, 270 p., index. L'auteur montre comment la fonction traditionnelle de la poésie de la nature (esquisse optimiste d'un avenir meilleur, idée téléologique d'une raison de la nature) a de plus en plus concerné en R.D.A. les poèmes décrivant des contrées exotiques, contrastant avec les poèmes sur la nature en R.D.A. Ursula Heukenkamp, critique reconnue en R.D.A., n'ose cependant pas aller dans ses travaux du début des années 1980 jusqu'à parler de poésie écologique, alors que ce terme s'impose selon nous à la lecture.

sont les plus connus pour leur attachement à une région et leur engagement pour elle : Walter Werner et Wulf Kirsten. Puis nous examinerons l'exemple d'une "Heimat" culturellement encore plus définie : la Lusace, pays des Sorabes, à partir de l'œuvre de Kito Lorenc. Vue de l'extérieur, la parenté entre ces trois poètes semble aller de soi par rapport à l'ensemble de la poésie de R.D.A. Wulf Kirsten a lui-même baptisé ce trio de

poètes dont il fait partie les «paysagistes»²⁹⁰ de la poésie est-allemande (auxquels il ajoute Heinz Czechowski). Pour Adolf Endler, cette parenté semble quelque peu déconcertante : «Pour un étranger elle doit être plus évidente que pour nous qui percevons tout d'abord les différences entre, par exemple, Czechowski et Werner, plutôt que ce qui les relie ; ainsi le Times Literary Supplement parle, à notre très grande surprise, des "poèmes de la Heimat" de Heinz Czechowski, comme de très bons poèmes sur la "Heimat", "approfondis par un sentiment omniprésent du passé", et des "ambitions régionales de Czechowski" : un vocabulaire caractéristique qui pourrait aussi bien s'appliquer à Walter Werner qu'à Kito Lorenc qui est dévoué à la Lusace sorabe ou à Wulf Kirsten pour qui le massif montagneux qui entoure Freiberg est devenu le point de départ d'expéditions lyriques»²⁹¹. Si ce critique se dit surpris, Wulf Kirsten en revanche admet cette parenté : «On remarque bien qu'un groupe assez nombreux de poètes écrivent des poèmes sur le paysage, par exemple Walter Werner ou Kito Lorenc pour qui les liens avec le paysage jouent un rôle important ; Mickel et Braun se réclament aussi de leurs origines saxonnes. Je n'ai rien contre le fait d'être appelé un "paysagiste". Mais cette poésie du paysage n'est pas une poésie de la nature, elle s'enrichit de références et d'expériences historiques ; et mon origine sociale particulière joue

²⁹⁰ "Landschafter".

²⁹¹ *Art. cit.*, p. 120 : "Für einen Ausländer mag sie deutlicher erkennbar sein als für uns selbst - die wir zunächst eher die Unterschiede etwa zwischen Czechowski und Werner wahrnehmen als das Verbindende - ; so spricht die "Times Literary Supplement", und man ist im ersten Augenblick nicht wenig verblüfft, von den "Heimatgedichten" Heinz Czechowskis, freilich als von Heimatgedichten hohen Ranges, "durch ein allgegenwärtiges Gefühl für die Vergangenheit vertieft", und von "Czechowskis regionalen Ambitionen" - charakterisierende Vokabeln, die ebenso auf Walter Werner gemünzt sein könnten, aber auch auf Kito Lorenc, der der sorbischen Lausitz verpflichtet ist, und Wulf Kirsten, für den das Vorgebirge um Freiberg zum Ausgangspunkt seiner lyrischen Expeditionen wurde".

aussi un rôle pour moi»²⁹².

B. Walter Werner : la “Heimat” retrouvée

Walter Werner, né en 1922 à Vachdorf en Thuringe dans une famille très modeste, put revenir dans sa région d'origine en 1945 après avoir vécu la guerre. Il a la chance de passer par les “ABF” (“Arbeiter- und Bauernfakultäten”, «Facultés pour les ouvriers et les paysans») puis d'être étudiant à l'Institut Becher (institut de littérature de Leipzig) de 1956 à 1958. Son premier (long) poème qui ait retenu l'attention est *Sichtbar wird der Mensch* [Et l'homme apparaît] en 1960. Il s'agit, comme le fait remarquer Heinz Czechowski, d'un «bilan historique et d'un règlement de comptes personnel»²⁹³. Il contient déjà en son prologue la question qui peut être considérée comme le programme poétique de Werner : “Wer bin ich,/und wo komm ich her?”²⁹⁴. A cette question, il répondra en s'interrogeant sans cesse sur ses relations avec le paysage thuringien, mais tout d'abord en intégrant un arrière-plan social à sa création poétique : pour lui, la césure de 1945 représente une vie nouvelle, une promotion dans l'échelle sociale, l'accès au savoir. Dans une lettre qu'il nous a adressée, le poète écrit lui-même à ce propos: «Mon arbre-langage thuringien qui prend racine dans le mot “Heimat” ne se conçoit que dans un espace naturel caractéristique et un milieu social»²⁹⁵. L'écrivain Louis Fürnberg, l'un des fondateurs des *Weimarer Beiträge*, le remarque et l'encourage. De 1956 à 1959, il fait partie de la première promotion de l'Institut de Littérature de Leipzig («Institut

²⁹² Entretien avec l'auteur à Leipzig, le 13 mai 1988 : “Auffällig ist schon, daß es eine ziemlich starke Gruppe gibt, die Landschaftsgedichte schreibt, z.B. Walter Werner, Kito Lorenc, bei denen eine landschaftliche Bindung eine wichtige Rolle spielt ; Mickel und Braun stehen auch zu ihrer sächsischen Herkunft. Ich habe nichts dagegen, wenn man mich als “Landschafter” bezeichnet. Diese Landschaftsdichtung ist aber keine Naturdichtung, sie ist angereichert mit historischen Bezügen, Erfahrungen ; bei mir spielt auch die genaue soziale Herkunft eine Rolle”.

²⁹³ “So lesen wir Walter Werners Poem “*Sichtbar wird der Mensch*” (1960) auch als eine historische Bilanz und eine persönliche Abrechnung”, in : *art. cit.*, p. 88.

²⁹⁴ 58 «Qui suis-je,/ et d'où viens-je ?».

²⁹⁵ Lettre à A.M.P. du 5 juillet 1993 : “Mein thüringischer Sprachbaum der ja in der Vokabel - Heimat - wurzelt ist nicht denkbar ohne charakteristischem Naturraum und sozialem Milieu”.

Becher» à partir de 1958)²⁹⁶. Il se fait vraiment connaître par son recueil *Das unstete Holz*²⁹⁷ [Le bois inconstant] en 1970, après avoir été cependant récompensé par le prix Heinrich Heine en 1965²⁹⁸ en tant que digne représentant de l'ascension sociale du prolétariat rural. Son entrée dans la poésie reconnue coïncide donc avec le début de la décennie qui nous intéresse. Notons cependant que les délais de publication étaient tels que les poèmes de *Das unstete Holz* dataient pour la plupart du milieu des années soixante ; Walter Werner n'a publié qu'un autre recueil dans les années soixante-dix : *Worte für Holunder*²⁹⁹ [Paroles pour le sureau] en 1974 (poèmes écrits de 1968 à 1972). Il faut attendre jusqu'en 1982 pour voir publié le recueil suivant : *Der Baum wächst durchs Gebirge* [L'arbre pousse à travers la montagne]³⁰⁰. Nous sommes ainsi confrontés à un effet de retardement, à l'écart temporel qui existe entre la conception d'un texte et sa réception par les lecteurs. Walter Werner a entretemps aussi publié de la prose (récits, essais).

Quel rôle joue la “Heimat” incarnée pour lui par la Thuringe franconienne dans l'œuvre de Werner ? A la différence de Wulf Kirsten ou de Heinz Czechowski, Walter Werner a rarement recours dans *Das unstete Holz* aux noms de lieux ou de personnes à la force évocatrice. Son attention se porte surtout sur des paysages (“Talfahrt” [Descente dans la vallée]), “Waldwege” [Chemins forestiers], “Walddorf” [Village dans la forêt], par exemple), des objets (“Fränkische

²⁹⁶ Sur l'Institut de littérature Johannes R. Becher, voir : Anne-Marie Pailhès, *L'Institut de Littérature Johannes R. becher à Leipzig. Création, organisation, fonction dans la politique culturelle de R.D.A. de 1955 à 1988*, Mémoire de D.E.A., Université Paris VIII, 1988, 161 p.

²⁹⁷ Walter Werner, *Das unstete Holz*, Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1970, 63 p.

²⁹⁸ Le prix lui est alors attribué pour les raisons suivantes : “Er entstammt dem Landesproletariat”. “In seinen Versen spiegelt sich der Weg des ehemaligen Häuslerjungen zum klassenbewußten Arbeiter und sozialistischem Dichter wider. Seine Naturgedichte sind zugleich dichterische Parteinahmen zu politischen Fragen der Zeit”. In : Archives du S.E.D., Berlin : SAPMO-B Arch ZPA, IV, A 2/906/57 : “Begründung zur Auszeichnung des Lyrikers Walter WERNER mit dem Heinrich-Heine-Preis 1965” (2 pages). En 1965, Werner n'a encore publié que des oeuvres mineures, le prix semble avoir surtout voulu récompenser une classe sociale à travers lui.

²⁹⁹ Walter Werner, *Worte für Holunder*, Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1974, 70 p.

³⁰⁰ Walter Werner, *Der Baum wächst durchs Gebirge*, Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1982, 83 p.

Terrakotta” [Poterie franconienne]), de vieux métiers (“Ich rede über unseren Schuster” [Je parle de notre cordonnier], “Korbflechter” [Vannier]). Ce qui fait de ces poèmes un ensemble cohérent, c'est le sentiment d'appartenance à une “Heimat” bien définie dont le poète ne se réclame cependant pas ouvertement. Le mot “Heimat” n'est cité que quatre fois dans cet ouvrage auquel il donne pourtant son ton d'ensemble puisqu'il se trouve dans le poème d'ouverture :

Talfahrt

Wie nun der Puls schwingt
 und seine Unruh probieren,
 gehn und stürzen läßt
 am fallenden Berg,
 diese gleitende und reißende
 Fahrt, die durch die Haut fährt
 und aus dem Ärmel springt,
 das Bächlein anschiebt
 und ein Dörfchen mitnimmt,
 und wieder im Waldduft davon
 mit dem lodigen Wind. Und stets
 um einen Fels
 durch mein steinernes Tor
 Heimat.

Immer
 und lange noch
 aus alter Schönheit
 reden die Wälder ihr nach.³⁰¹

³⁰¹ In : *Das unstete Holz*, p. 5. «Descente dans la vallée// Comme le pouls vibre maintenant/ essaie,/ laisse partir puis précipite son agitation/ sur le flanc de la montagne,/ cette descente glissante et impétueuse/ qui fait frissonner la peau/ et saute des bras de chemise,/ repousse le ruisseau/ et entraîne avec elle le petit village,/ puis s'enfuit dans la senteur des forêts/avec le vent. Et toujours/ autour d'un rocher/ à travers mon portail de pierre/ Pays natal.// Toujours/ et longtemps encore/ d'une ancienne beauté/ les forêts répètent ses paroles».

La “Heimat” est dans ces vers assimilée à un organisme vivant. Le poète s'identifie immédiatement avec elle, comme c'est souvent le cas chez Werner, si bien que le lecteur se demande s'il est ici question du pouls de la vie de la nature ou du pouls du sujet lyrique qui bat à la découverte de la beauté d'un paysage. Cette “Heimat” reste microcosme, monde clos mais vivant, bien cerné, où l'on reconnaît les diminutifs romantiques “Bächlein” [ruisselet] et “Dörfchen” [petit village]. Ce petit monde décrit dans sa diversité est défini par le mot qui clôt la première strophe et forme un vers à lui seul : Heimat. Si cette description est tout d'abord idyllique, elle est ensuite corrigée par la courte seconde strophe où l'auteur ajoute une note élégiaque laissant penser que cette “Heimat” a surtout existé dans le passé (“aus alter Schönheit”) et se réduit aujourd'hui à un écho des forêts.

Ainsi l'ensemble du recueil est-il placé sous le signe d'une adhésion identificatrice immédiate d'un moi contemplateur qui voit se dérouler le paysage devant lui ; ce sujet n'est pas explicité ici, sa seule présence est celle d'un regard qui se déplace pour saisir l'ensemble d'un monde bien défini. Le poème s'achève par l'évocation des forêts : la métaphore de l'arbre, de l'enracinement, parcourt l'œuvre de Walter Werner. Elle est présente jusque dans les titres de ses recueils : *Das unstete Holz* et *Worte für Holunder*. Nous avons vu auparavant qu'il parlait de son «arbre-langage thuringien» [“mein thüringischer Sprachbaum”], achevant ainsi en cette métaphore la fusion du langage avec l'espace naturel. L'arbre devient pour lui l'essence même de la “Heimat”, le symbole de la permanence de l'attachement. Cette image prend toute sa force lorsqu'elle est opposée à celle du fleuve, synonyme du mouvant, de l'éphémère, du chemin et du temps qui passe. Seul le temps immuable de la “Heimat” est idyllique, comme cela apparaît dans le poème “Waldwege” [Chemins forestiers] :

Waldwege

Wie unentbehrliche Flüsse,
die fortgehn
und wiederkommen,
die sich zahllos
vermehrten und die
an Bäume erinnern, in denen

der Wind ertrinkt
 und über die der Regen
 rinnt, keiner vergleichbar
 dem anderen, doch gleitsam
 fallen ihre Geräusche
 einander zu, und immer
 mit gestorbenen Gesprächen
 vorüber, immer die dunkle
 Sprache hinunter,
 von Land zu Land
 eingegraben dem Wald,
 der bis in seine Wurzeln voll ist
 vom unaufhaltsamen Wachen
 und Warten. Sie wuchsen
 ohne Heimat auf.³⁰²

Dans ce poème, alors que la forêt est le lieu de l'enracinement, de l'enfouissement, de la veille et de l'attente, c'est-à-dire le lieu de la "Heimat" secrète, les chemins comme les fleuves ne peuvent emporter que des bribes de conversations mortes (" [...] und immer/mit gestorbenen Gesprächen/vorüber"). Le regret à tonalité élégiaque vient clore le propos, quand le poète déplore l'absence d'une "Heimat" perdue : " [...] Sie wuchsen/ohne Heimat auf".

Dans la R.D.A. de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix, la recherche identitaire de la "Heimat" telle qu'elle est ici pratiquée par Werner allait à l'encontre des méthodes et des sujets poétiques préconisés. Ainsi le critique Manfred Jendryschik reproche-t-il au poète de ne pas avoir suffisamment intégré les données de la révolution socialiste des

³⁰² In : *Das unstete Holz*, p. 17. «Chemins forestiers// Comme des fleuves indispensables/ qui s'en vont/ et reviennent,/ qui, innombrables/ se multiplient et qui/ rappellent des arbres, dans lesquels/ le vent se noie/ et sur lesquels la pluie/ ruisselle, aucun ne ressemblant/ à un autre, pourtant, glissant,/ leurs bruissements les/ atteignent l'un l'autre, et toujours/ passant chargés de conversations mortes/ toujours descend/ le sombre langage/ de pays en pays/ enfouis dans la forêt/ empli jusqu'en ses racines/ de l'irresistible veille/ et de l'attente. Ils ont grandi/ sans pays natal».

campagnes : «Au lieu de faire naître ses considérations des nouvelles conditions sociales, c'est-à-dire, ici, régionales ou agricoles, l'auteur est obligé d'avoir recours à des motifs et à un vocabulaire relativement neutres dans le temps - il n'y a même aucune distance dans sa louange des cordonniers de village et des vanniers [...]»³⁰³. Le critique fait sans doute ici allusion au poème “Ich rede über unseren Schuster” [Je parle de notre cordonnier] dans lequel il est aussi question de “Heimat” ; les deux derniers vers qui résument la description et la louange de l'artisan sont :

Die nachdenkliche Strophe Heimat:
Der Mensch in allem deutlich !³⁰⁴

On retrouve ici l'arrière-plan mélancolique, élégiaque, évoqué par l'emploi de “nachdenklich”. Ces deux vers affirment l'identité de l'homme avec la “Heimat”, les deux éléments ne formant plus qu'un seul corps puisqu'en voyant l'un, on voit l'autre. A travers la “Heimat”, c'est avec une nature de type romantique que le poète recherche une fusion. Cet aspect a été souligné par Heinz Czechowski qui parle de «l'identité de l'homme avec la nature, à laquelle Werner aspire dans ses poèmes»³⁰⁵. Tous les critiques écartent le soupçon de naïveté qui pourrait peser sur le poète («Werner n'est pas un naïf»³⁰⁶), tout en soulignant cependant qu'un processus d'identification avec la nature est à l'œuvre dans ses poèmes : «On retrouve toujours dans les textes de Werner des vers où il en appelle pratiquement à une transition sans heurt de la

³⁰³ “Anstatt also die Betrachtungen aus den neuen gesellschaftlichen, hier : landschaftlichen bzw. landwirtschaftlichen Verhältnissen wachsen zu lassen, muß der Autor auf temporär relative neutrale Motive und Vokabeln zurückgreifen - da schleicht sich sogar Distanzlosigkeit in die Gesänge auf Dorfschuster und Korbflechter ein [...]”. Manfred Jendryschik : “Die Lyrik und die Zeitgenossen : Notizen, Briefwechsel, Umfrage.”, in : *Lokaltermine. Notate zur zeitgenössischen Lyrik*. Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1974, p. 135.

³⁰⁴ In : *Das unstete Holz*, p. 25. «La strophe pensive du pays natal/ L'homme visible en toute chose».

³⁰⁵ “die Identität von Mensch und Natur, die Werner in seinen Gedichten anstrebt”, Czechowski, *art. cit.*, p. 93.

³⁰⁶ “Sicher : Werner ist kein Naiver”, Czechowski, *art. cit.*, p. 96.

nature au sujet ou bien l'inverse»³⁰⁷ ; «C'est la dynamique de ses gestes et de ses images qui ouvre au poète la voie de l'identification avec ses objets, de même qu'à l'inverse une telle identification dynamise encore plus le poème»³⁰⁸.

La présentation faite ici de *Das unstete Holz* est certes partielle ; nous ne nous sommes attachés qu'à son approche du terme "Heimat" dans le cadre d'une recherche d'identité. Nous avons passé sous silence les poèmes critiques de Werner, ainsi que ceux où pointe l'autodérision. Dans son recueil de 1974, *Worte für Holunder*, le mot "Heimat" a presque disparu ; aussi est-il important de citer l'unique poème où il apparaît et dans lequel Werner se définit avec beaucoup d'ironie :

Romantiker

Landschaften richte ich auf,
ihren geselligen Luxus
in kosmischen Längen und Breiten,
wenn ich den Spiegel
weißer Sonnensegel hebe,
im Verschwinden und Verschwenden
die blaue Luftsee auf die Schulter lade,
in der Erlen Wasserschuhe
nach dem Grund der Flüsse frage,
die süße Wehmut einer Orchidee
aus grünen Blättern grase
und mit meinem heiteren Kunststück
vom Kapitel Heimat
auf das Reimwort Heimweh falle,
das Laub lose auf der Stirn.

³⁰⁷ "Immer wieder begegnet man in Werners Texten solchen Versen, in denen quasi ein 'nahtloser' Übergang der Natur ins Subjekt oder umgekehrt aufgerufen wird". Czechowski, *art. cit.*, p. 94.

³⁰⁸ "Die Dynamik seiner Gesten und Bilder ist es, die dem Dichter den Weg zur Identifikation mit seinen Objekten öffnet, wie umgekehrt solche Identifikation das Gedicht weiter dynamisiert". Endler, *art. cit.*, p. 113.

Aus meinem Armschwung wechselt das Wild
und an die Erde verschrieben,
mit Federn, komme ich wieder.³⁰⁹

Dans ce poème, le sujet parle en son propre nom et apparaît comme l'ordonnateur de la nature ; le premier mot du poème est d'ailleurs "Landschaften", «paysages». Le Moi construit effectivement un paysage, comme il l'affirme dans le premier vers : "Landschaften richte ich auf", il part d'un vaste univers (ainsi que cela apparaît avec la référence à des éléments cosmiques : "in kosmischen Längen und Breiten", "Sonnensegel") pour se concentrer ensuite sur les éléments végétaux d'un microcosme : "Erlen", "Orchidee", "aus grünen Blättern". La seconde partie du poème, à partir de "und mit meinem heiteren Kunststück", s'attache à définir le rôle du moi créateur qui s'assimile à un magicien produisant des artifices, ayant recours à des tours. Werner qui parlait dans la citation précédente de "die nachdenkliche Strophe Heimat", comme s'il s'agissait d'une ritournelle qu'il répéterait sans cesse, donne ici la forme d'un «chapitre» et d'une «rime» à la "Heimat", ainsi ironiquement réduite à une recette applicable en tous lieux :

und mit meinem heiteren Kunststück
vom Kapitel Heimat
auf das Reimwort Heimweh falle,

On note ici encore la présence d'éléments élegiaques ("Heimweh"), relativisés cependant par l'ironie du contexte où le mot "Heimat" est employé, et par le retour final à la terre après une envolée dans le monde aérien et aquatique. Le feuillage sur le front peut être compris comme un avatar des lauriers du poète. Mais épars, ces lauriers préparent le retour à la réalité de la terre (avec des «plumes», instruments à la fois du vol et

³⁰⁹ *Worte für Holunder*, p. 63. «Romantique// J'érige des paysages,/ leur luxe souriant/ en des longitudes et des latitudes cosmiques,/ lorsque je lève le miroir/ des voiles blanches du soleil,/ qu'en disparaissant et en dilapidant/ je charge sur mon épaule la mer aérienne bleue,/ dans les souliers des aulnes/ je pose des questions sur le fond des fleuves/ broute la mélancholie sucrée d'une orchidée/ parmi de vertes feuilles/ et avec mon joyeux tour de magie/sur le chapitre du pays natal/ j'en arrive à la rime du mal du pays,/ le feuillage épars sur mon front : Lorsque je tends le bras le gibier change,/ et convoqué sur terre,/ avec des plumes, je reviens.»

l'écriture).

De l'après-guerre aux années soixante, Walter Werner a loué de façon spontanée sa "Heimat" franconienne retrouvée. Dans les années soixante-dix, cette notion reste centrale dans son œuvre, elle constitue même le principal facteur de la recherche d'identité personnelle du poète, mais elle semble alors être évoquée avec plus de distance. Cependant, le chemin parcouru par Werner caractérise bien l'évolution des années soixante aux années soixante-dix : ses poèmes du début ne se conçoivent pas sans la présence d'un arrière-plan politique et social, sans les événements marquants que furent la guerre et le bouleversement des campagnes. Cet arrière-plan a disparu par la suite, faisant place à l'évocation d'une "Heimat" qui, si elle n'est pas idyllique, est tout du moins tournée vers le passé. En 1993 encore, le concept de "Heimat" reste proche de l'utopie pour le poète. Dans sa lettre, il déclare que la définition de la "Heimat" par Bobrowski («La "Heimat" est l'endroit où nous vivons») lui semble insuffisante, et propose sa propre définition : «Le concept de "Heimat" est entretemps devenu pour moi une oasis de création de par le conflit permanent - et merveilleux - dont elle fait l'objet. L'attrappe-nigaud régionaliste a été mis sens dessus dessous. C'est plutôt l'endroit où nous avons vécu ou aussi celui où nous pourrions vivre»³¹⁰. Le cadre collectif de la recherche d'une identité personnelle est donc le plus souvent chez Werner, celui de la communauté régionale façonnée par une histoire commune où le présent semble n'être qu'un épisode éphémère. Sa poétique trahit sa volonté inconsciente de tourner le dos aux formes et aux contenus préconisés par les puissants. Son recueil de 1982, *Der Baum wächst durchs Gebirge*, confirmera cette tendance jusque dans son poème de clôture, "Memorial", qui commence ainsi :

Laßt mir mein Gedächtnis im Buchstabieren des Globus
und im Status des Dorfes meine Kunst des Erkennens³¹¹

³¹⁰ Lettre à A.M.P. du 5 juillet 1993 : "Der Begriff Heimat ist für mich mittlererweile zu einer schöpferischen Oase andauernden und auch -wunderbaren- Zerstrittenseins geworden. Das lokale Aushängeschild steht kopf. Es ist viel mehr der Ort wo wir gelebt haben oder auch leben könnten".

³¹¹ *Op. cit.*, p. 79 «Mémorial// Laissez-moi ma mémoire qui récite l'alphabet du globe/ et par le statut du village, mon art de la reconnaissance».

Walter Werner adopte une attitude de repli sur soi, ses seuls repères identitaires sont le passé des souvenirs et le périmètre très réduit d'un village. En cela, il représente la tendance passéiste de l'attachement à une "Heimat" qui a valeur de refuge. Wulf Kirsten, quant à lui, a tenté de recréer une poétique de la "Heimat" qui aurait des ambitions littéraires nouvelles et serait à l'écoute du monde moderne.

C. Wulf Kirsten : géographie et identité

Né en Saxe, entre Dresde et Meißen en 1934, Wulf Kirsten est lui aussi originaire du Sud de la R.D.A. Comme Walter Werner, il est d'origine modeste, fils d'un tailleur de pierres. Il est lui aussi passé par les ABF, après avoir fait des études d'allemand et de russe à Leipzig puis, après une brève expérience de l'enseignement, il est devenu lecteur pour les éditions Aufbau à Weimar. Lui aussi a été élève de l'Institut Becher où il fit la connaissance de Heinz Czechowski auquel le lie une grande amitié. Depuis 1966, il vit à Weimar en Thuringe.

Comme Walter Werner, c'est véritablement au cours des années soixante-dix qu'il se fait connaître. S'il publie des poèmes dans la presse dès 1964 et un *Poesiealbum 4* en 1968³¹², son premier recueil *satzanfang*³¹³ paraît en 1970, suivi en 1977, soit sept ans plus tard, par *Der Bleibaum*³¹⁴. Plus jeune que Werner, il témoigne cependant à la même époque de la résurgence de la "Heimat" en poésie ; son premier recueil s'achève par un essai, "Entwurf einer Landschaft" [Esquisse d'un paysage], où il expose sa poétique. Il y met clairement en valeur les liens qui unissent à ses yeux la recherche d'une identité personnelle à l'exploration de la "Heimat" : «Trouver son sujet, c'est se trouver soi-

³¹² Jentzsch porta tôt de l'intérêt à Kirsten : le *Poesiealbum* de Wulf Kirsten devait même porter le numéro 2, juste après Bertolt Brecht qui inaugura la série, mais Jentzsch dut, sans doute pour des raisons stratégiques, publier d'abord Maïakovski et Heine. (Institut für zeitgeschichtliche Jugendforschung, Berlin : JA IZJ. A 6.383 : "Belletristik, Vorlage für das Verlagskollegium am 24.2.67", "Lyrikreihe *Poesiealbum*"). Voir le chapitre sur le *Poesiealbum*.

³¹³ Wulf Kirsten, *satzanfang*, Berlin : Aufbau, 1970, 100 p.

³¹⁴ Wulf Kirsten, *Der Bleibaum*, Berlin : Aufbau, 1977, 120 p.

même [...] C'est [...] l'identification avec le temps présent et avec le pays dans lequel j'ai grandi et où je vis qui m'a permis de trouver mon sujet et de l'articuler»³¹⁵. Manfred Jendryschik souligne cet aspect : «Le programme de Wulf Kirsten de montrer une “contrée inconnue dans un langage poétique” était en relation étroite avec sa biographie. Il trouvait en elle son point de départ et le ramenait sans cesse à lui-même car, comme il l'a formulé, c'est “une fois que j'eus compris que le monde que je connaissais était mon monde que je pus le décrire”»³¹⁶. Pour l'auteur lui-même, son entreprise s'inscrit dans une tradition littéraire typiquement allemande : «L'idée de se limiter à une région ne vient pas de moi. Elle remonte déjà à Peter Huchel, ou à la Droste. C'est une tradition de la littérature allemande et la R.D.A. a particulièrement développé cet aspect»³¹⁷. Interrogé sur la relation qui existe entre la recherche d'une identité et la poésie paysagère, il a répondu : «Je ne sais pas si la poésie paysagère est/a été un détour pour trouver ma propre identité, je ne peux l'affirmer. Je pense que la définition de soi, la recherche de soi (qui suis-je ?) était incluse d'emblée dans mes tentatives d'écriture. Il est peut-être étonnant que je ne puisse être pensé ni exister sans paysage, sans cette extension physique (c'est exprimé de façon très impressionniste !) de moi-même, je n'aurais certainement pas pu survivre ici dans les conditions qui étaient celles de la R.D.A.»³¹⁸.

³¹⁵ “Entwurf einer Landschaft” p. 94 : “Sein Thema finden heißt zu sich selbst finden” ; “Erst [...] die Identifizierung mit der Gegenwart und mit dem Lande, in dem ich aufwuchs und lebe, ermöglichte es, das Thema zu finden und zu artikulieren”.

³¹⁶ Manfred Jendryschik, “Die Erde bei Meißen. Poetische Provinz und Welterfassung”, in : *op. cit.*, p. 44 : “Wulf Kirstens Programm, einen unberühmten “Landstrich in poetischer Rede” vorzuführen, hing mit der eigenen Vita zusammen, ging von ihr aus und ließ ihn sich immer wieder auf sich besinnen, denn wie er formulierte, erst “als ich die Welt, die ich kannte, als meine Welt begriffen hatte, vermochte ich sie zu umschreiben”.

³¹⁷ Entretien avec l'auteur à Leipzig le 13 mai 1988 : “Die Idee, sich auf eine Region zu begrenzen, kommt nicht von mir. Das geht schon auf Peter Huchel zurück, oder auch die Droste. In der deutschen Literatur hat es Tradition, und die DDR hat gerade diesen Aspekt sehr stark ausgebaut”.

³¹⁸ Lettre à l'auteur, 13 juin 1993, Weimar : “Ob Landschaftslyrik ein Umweg zur eigenen Identitätsfindung ist/war, weiß ich nicht, kann ich nicht bejahen. Ich denke, die Selbstbestimmung, die Selbstsuche (wer bin ich?) war von Anfang an eingebunden in die Schreibversuche. Erstaunlich vielleicht, daß ich ohne Landschaft nicht zu denken bin, nicht

Notons cependant qu'à aucun moment dans son essai il ne cite le terme de "Heimat" ; à l'inverse, il insiste sur l'importance du temps présent et donne une teinte scientifique à sa méthode poétique :

«Le paysage est esquissé dans un cycle de poèmes basés sur des mots fondamentaux coordonnés les uns aux autres. Ces mots fondamentaux sont des images qui ouvrent des perspectives. Un poème doit glisser vers l'autre. Des images évoquées sont reprises dans un autre poème où elles passent au centre. Tout au milieu, il y a le panorama "die erde bei Meißen"[A.M.P. : titre d'un poème de Kirsten, «la terre près de Meißen»]. Selon la position de l'observateur et sa distance à l'objet, ce qu'il voit varie. Les poèmes se distinguent les uns des autres dans la mesure où l'on recherche chaque fois un nouveau point de départ concret qui ouvre une perspective. Chaque mot fondamental est lié à une expérience vécue : un aspect de la vie quotidienne est devenu événement parce qu'il a été vu en de multiples variations. Cette expérience optique doit être acclimatée au mot, et l'être encore une fois lors de l'écriture. Le mot fondamental est une valeur de l'expérience à transcrire dans le lexique et cette valeur dit quelque chose de la relation aux choses qui entourent l'homme»³¹⁹.

existieren könnte, ohne diese körperliche Erweiterung (das ist sehr impressionistisch gedacht!) hätte ich hier unter DDR-Verhältnissen bestimmt nicht überdauern können".

³¹⁹ "Entwurf einer Landschaft", p. 95-96 : "Die Landschaft wird entworfen in einem Zyklus von Gedichten, die auf einander zugeordneten Grundworten basieren. Diese Grundworte sind jeweils Bilder, die Ausblicke geben wollen. Ein Gedicht soll ins andere überreichen. Angedeutete Bilder werden in einem Anderen Gedicht wieder aufgenommen und in den Mittelpunkt gerückt. An zentraler Stelle steht das Panorama "die erde bei Meißen". Je nach dem Standort des Betrachters und der Entfernung zum Gegenstand wechselt der Sichtbereich. Die Gedichte heben sich voneinander ab, indem jeweils ein neuer, konkreter Ausgangspunkt gesucht wird, der Sichtweite hat. Mit jedem Grundwort ist ein Erlebnisinhalt verbunden : etwas Alltägliches ist zum Erlebnis geworden, weil es in vielfachen Variationen gesehen wurde. Diese optische Erfahrung muß ins Wort eingelebt sein und beim Schreiben noch einmal eingelebt werden. Das Grundwort ist ein lexikalisch umzusetzender Erfahrungswert, der etwas über das Verhältnis zu den Dingen sagt, die den Menschen umgeben".

Dans la poétique énoncée ici, la préoccupation régionale disparaît derrière des considérations générales sur la valeur de l'expérience transcrite dans le texte. Si les critiques parlent de "Heimat" à propos de l'œuvre de Kirsten, lui-même a donc soin d'éviter ce terme. Aucune occurrence de "Heimat" n'a pu être relevée dans les recueils *satzanfang* et *Der Bleibaum*³²⁰. Cependant, Kirsten reconnaît lui-même le rôle qu'a joué pour lui «l'identification avec un pays». Il reste à étudier la définition qu'il donne de ce «pays ("Land" dans la citation en question). Pour désigner sa contrée d'origine, Kirsten a souvent recours à des composés de Erde («Terre»), comme dans le poème qui a donné son titre à son premier recueil, "satzanfang" :

[...]
 ans licht bringen
 die biographien aller sagbaren dinge
 eines erdstrichs zwischenein³²¹.

La région que le poète se propose de dépeindre est ici un "Erdstrich", c'est-à-dire une contrée, une part de la surface terrestre vue par le géographe. Dans le poème "woherwohin", l'origine est décrite comme "erdwinkel", «coin de terre» :

[...]
 aufstehn gleich wie nichts, armselig,
 lebensgröße : ein staubkorn,
 der schädel dumpf und wie verblödet,
 aufstehn gleich wie nichts
 aus einem erdwinkel, der in der erinnerung
 nach einem schub frischer brotlaibe duftet.³²²

³²⁰ Cette observation nous a été confirmée par Kirsten lui-même qui dit n'avoir employé ce terme que dans son poème *zeichen* de 1982 (lettre du 13 juin 1993).

³²¹ "satzanfang", in : *satzanfang*, p. 5. «dévoiler/ les biographies de toutes choses dicibles/ d'une contrée là-entre».

³²² "woherwohin", in : *satzanfang*, p. 44. Traduit par Raoul Bécousse : «se lever comme un rien, misérable,/ grandeur nature : un grain de poussière,/ le crâne lourd et comme abruti,/se lever comme un rien/ sorti d'un coin de terre qui, dans ma mémoire,/ sent une fournée de miches de pain», in : Raoul Bécousse, *Six poètes de R.D.A., Anthologie*. Gap : La Bartavelle Editeur, 1990. p.17.

Les deux poèmes cités, publiés en 1970, datent en fait de la fin des années soixante. Kirsten s'applique alors à expérimenter sa poétique dans laquelle il met en parallèle l'inspiration poétique et la description minutieuse, scientifique d'une région. Il choisit donc des mots à caractère géographique pour la désigner, plutôt que "Heimat" qui reste chargé d'affect pour lui : «Vous m'interrogez sur la "Heimat", sur mon rapport à ce concept. En Allemagne, on ne peut répondre directement. On ne peut que tourner autour du mot. Dans les interviews, on m'a toujours posé cette question, sans cesse. Je me réclame de mon attachement à un paysage, je préfère parler de régionalisme et ne pas employer le terme de "Heimat" dans un sens positif. J'en sais trop sur les abus que les chauvins ont fait de ce terme, sur la façon dont ce concept a été utilisé avec "l'art de la Heimat" avant le début du siècle et comment on a ensuite dénaturé et déformé cette notion dans le domaine politique [...] je me vois comme et j'ai l'impression d'être un provincial européen (avec un penchant marqué pour l'Est). Les Tchèques et leur poésie me sont particulièrement proches»³²³. Cette description s'accompagne d'une recherche d'identité, du relevé précis des traces de l'enfance :

auf keiner karte verzeichnet,
 nicht aufzufinden mehr
 region einfältiger lehmbaracken,
 die wäldische kindheit
 im winkel der häusler,
 schlicht wie ein kalkbrennerleben,
 barfuß über distel und strunk,
 die satzzeichen zur biographie

³²³ Lettre du 13 juin 1993 : "Sie fragen nach "Heimat", nach meinem Umgang mit dieser Vokabel. Das kann man in Deutschland nicht ungebrochen tun. Ich vermag das Wort nur zu umschreiben. In Interviews wurde ich oft gefragt danach, immer wieder. Ich bekenne mich zu meiner landschaftlichen Eingebundenheit, ziehe es vor, von Regionalismus zu sprechen und das Wort "Heimat" im positiven Sinne nicht zu verwenden. Ich weiß zuviel von den Belastungen seitens der Chauvinisten, wie der Begriff mit der 'Heimatkunst' vor der Jahrhundertwende gebraucht und dann politisch mißbraucht und verformt wurde.[...] ich mich als europäischer Provinzler sehe und fühle (mit Schlagseite nach Osten hin). Besonders nahe sind mir die Tschechen und ihre Poesie".

rochen nach lunte und
fielen vom himmel als brandfackeln
mit feuerschwänzen³²⁴.

Il y a dans ce texte, comme parfois chez Werner, une tentative de fusion avec l'environnement assimilé à la «ponctuation d'une biographie». Mais cet environnement est conçu, de façon encore plus claire que chez Werner, comme celui d'une collectivité sociale : il est question des baraques, des journaliers. Ce sentiment de la communauté apparaît souvent au début de l'œuvre de Kirsten sous la forme d'un “wir”, d'un «nous» qui semble dialoguer avec le sujet présent lui aussi principalement dans les poèmes des premières années. Dans le poème programmatique “die erde bei Meißen”, c'est le Moi qui occupe la position de l'observateur décrite par Kirsten dans «Esquisse d'un paysage» («Selon la position de l'observateur et sa distance d'avec l'objet, ce qu'il voit varie»). Le poème s'achève par :

ich - auf der erde bei Meißen

Ce vers résume les ambitions de Kirsten : mettre en rapport son identité personnelle avec un coin de terre. Ce projet est répété dans la dernière strophe de “sieben sätze über meine dörfer” [sept phrases sur mes villages] :

7

im weichbild meiner dörfer
bin ich, armer
karsthänse nachfahr,
mit meinesgleichen
ein herz und eine seele³²⁵.

³²⁴ “im häuslerwinkel” [le coin des journaliers], in : *satzanfang*, p. 30. «absente de toute carte,/ désormais introuvable/ région de simples baraques en pisé,/ l'enfance forestière/ dans le coin des petits paysans,/ modeste comme une vie de chaufournier,/ pieds-nus sur chardon et souche,/ ces ponctuations biographiques/ ont éventé la mèche et/ sont tombés du ciel comme des brandons/ à la queue de feu.».

L'incarnation du poète dans le paysage est ici encore plus patente. Elle se double d'une conscience sociale plus aiguë que chez Werner, la conscience d'être issu des couches les plus pauvres de la population rurale et l'ambition d'être leur porte-parole : «En premier lieu je suis la voix d'un groupe ; en tant qu'écrivain je dois toujours écrire pour une certaine couche sociale, pour d'autres gens qui ne sont pas en mesure de formuler leurs pensées»³²⁶. Ainsi le poète se représente-t-il souvent à cette époque dans un échange avec une communauté de travail, comme dans "hopfenfeld" [champ de houblon] : "ein landweg hinter mir her. [...] das land überwuchs sich,/wir reißen es kahl [...] vor uns ein Urwald"³²⁷. La même alternance entre le «nous» et le «je» se retrouve dans l'avant-dernier poème de satzanfang, "Scharfenberger quartalsbericht"³²⁸ ; le «nous» représente la collectivité au travail : "wir mähn", "wir drehn uns selbdritt um die gräser"³²⁹, alors que le «je» s'institue observateur privilégié d'un paysage ("elbwiese grünt mir am laufenden band"³³⁰), et établit encore une étroite relation entre son développement personnel, le cycle du paysage et l'écriture :

vielleicht grünt nun wo eine seite
meiner biografie ?³³¹

Au-delà de la construction théorique de sa poésie des débuts qui n'intégrait qu'un «pays» au sens large dans sa réflexion, Kirsten a peu à peu fait du paysage l'expression de l'histoire d'un travail humain, d'une communauté. Sa pensée fait de ce paysage le lieu privilégié où il suit les traces du temps. Son identité ainsi ancrée

³²⁵ *satzanfang*, p. 6 : «dans le secteur de mes villages/ je suis, pauvre/ descendant des Jeannot-la-houe/ avec mes semblables/ corps et âme».

³²⁶ Entretien du 13 mai 1988 : "In erster Linie bin ich Gruppensprecher ; als Schriftsteller muß ich immer für eine bestimmte soziale Schicht, für andere sprechen, die nicht in der Lage sind, ihre Gedanken zu artikulieren".

³²⁷ *satzanfang*, p. 86 : «champ de houblon» : «un chemin de campagne derrière moi,[...] la terre est envahie par la végétation,/ nous la nettoignons à fond[...] devant nous une forêt vierge».

³²⁸ *satzanfang*, p.89. «rapport trimestriel de Scharfenberg».

³²⁹ «nous fauchons», «nous tournons à trois autour des herbes».

³³⁰ «la prairie de l'elbe verdit sans cesse pour moi».

³³¹ «peut-être que quelque part verdit maintenant une page/ de ma biographie ?».

dans l'histoire d'un terroir s'éloigne fortement de la projection d'un moi romantique dans un paysage³³². Souvent, le poète cite des noms propres (plus que Walter Werner) : noms de villages, de châteaux, de personnes. Ces citations n'obéissent pas aux règles de «l'exotisme de la province» puisque le poète donne en fin de volume une explication à ces termes qui sont en général des allusions biographiques et historiques³³³, ancrant ainsi sa poésie dans le réel. La force d'évocation des noms propres n'est pas le seul effet de réel dans ses textes ; il s'y ajoute l'emploi de mots dialectaux. Wulf Kirsten a pendant un certain temps travaillé à l'élaboration d'un dictionnaire de vieux saxon, il se rendait alors dans les campagnes à l'affût de mots anciens dont seuls les paysans les plus âgés connaissaient encore l'emploi. Dans des poèmes rédigés, bien sûr, en haut-allemand, il entend conférer, en les utilisant, une durée à des

trésors linguistiques sur le point de disparaître. Ces mots aussi sont expliqués en fin de volume, dans les notes. L'auteur a souligné l'enrichissement que représentaient ces mots à ses yeux : «Dans les poèmes j'emploie, suivant leur sujet, un vocabulaire appartenant au domaine de la vie paysanne et qui n'a une connotation régionale que dans la mesure où il peut s'intégrer sans peine au haut-allemand. C'est justement de cette couche intermédiaire "nourrie de la sève populaire" que la langue tire profit. Elle donne un coloris à la forme linguistique»³³⁴.

Les poèmes cités jusqu'ici étaient essentiellement tirés du recueil *satzanfang*. Nous avons vu que, si le mot "Heimat" n'y était jamais cité, le concept occupait cependant une place centrale et qu'il était sans cesse remotivé : toute l'entreprise poétique de Kirsten tend à la résurrection d'une "Heimat" principalement définie par le passé de la communauté paysanne saxonne. Pourtant au cours des années

³³² Certains critiques n'ont en effet vu en Kirsten qu'un épigone du romantisme. C'est le cas de Rainer Kirsch dans son article : "Wulf Kirsten und die schönen Dorfnamen" [W.K. et les jolis noms de villages], in : *Amt des Dichters*, Rostock : Hinstorff, 1979, p. 164-171.

³³³ Citons pêle-mêle dans le recueil *satzanfang* : Dietrich, Amalie Dietrich (1821-1891), botaniste et exploratrice originaire de Siebenlehn, Querner, peintre de Börnchen, Radewitz, lieu de la révolte paysanne de 1790, Kesseldorf, où les Saxons furent battus en 1745 par les Prussiens.

³³⁴ "Entwurf einer Landschaft", p. 96 : "In die Gedichte geht (je nach Gegenstand) Wortgut aus dem bäuerischen Lebensbereich ein, das nur soweit regional eingefärbt ist, als es sich mühelos in die Hochsprache nehmen läßt. Gerade aus dieser "vom Saft des Populären genährten" Zwischenschicht profitiert die Sprache. Sie gibt der sprachlichen Gestalt das Kolorit".

soixante-dix, l'érosion générale des illusions en R.D.A. semble atteindre aussi Kirsten. A l'instar de nombre de ses collègues, il fait de moins en moins appel dans ses textes à un sentiment collectif qui, déjà, lorsqu'il existait dans ses poèmes, était situé à une époque antérieure à la R.D.A. Si ce sentiment existe encore en 1971, c'est sous la forme d'une élégie regrettant la dissolution d'une communauté d'expériences :

Minzower elegie

auf nebelbänken ruhte die nacht.
 wir gingen durch koppeln,
 atmeten grasduft.
 das knirren der rinder rief uns nach.
 undurchdringlich die leeren felder.
 der weg zum see erzählte geschichten,
 die ich vergaß.
 wir schwiegen in die gespiegelte stille,
 der es den atem verschlug.-
 die erinnerungen leben getrennt.
 nichts wiederholt sich:
 der grasgeruch jener nacht,
 die regungslosigkeit der leeren felder,
 die strömung des mondrauchs über dem see,
 gesichter, vergraben in laub.³³⁵

Le poème commence par l'évocation d'un groupe soudé qui accomplit une action commune ("wir gingen") suivie de la prise de parole d'un moi ("die ich vergaß") qui détruit l'impression d'homogénéité par son oubli. La suite est la

³³⁵ Traduction de R. Bécousse : «élégie minzowienne//l a nuit se reposait sur des bancs de brouillard./ nous traversions des communaux, respirions l'odeur de l'herbe./ les boeufs nous poursuivaient de leurs mugissements./ impénétrables les champs déserts./l e chemin du lac racontait des histoires/ que j'ai oubliées./ nous nous taisions dans le silence reflété,/ à qui cela coupait le souffle.-/ les souvenirs vivent séparément./ rien ne se répète : / l'odeur d'herbe de cette nuit-là,/ l'immobilité des champs déserts,/ les flots de la fumée lunaire au-dessus du lac,/ les visages, enfouis dans le feuillage».

traduction de l'oubli : non-parole (“wir schwiegen”), incompatibilité des souvenirs, disparition inéluctable du passé (“vergraben”).

Par la suite, Kirsten s'intéresse surtout à des individualités. Les portraits et les poèmes d'hommage se multiplient sous sa plume : Joseph Roth, Grabbe, Gottfried Silbermann, Annette von Droste-Hülshoff. Plus personnellement, il évoque les images de son propre passé, par exemple dans les poèmes «photo de classe» (“klassenfoto”, 1973), «village» (“dorf”, 1974), «étoile du nord» (“nordstern”, 1977), «traces de vie», «du côté paternel, du côté maternel» (“lebensspuren”, “väterlicherseits, mütterlicherseits”, 1981).

Pour illustrer l'aboutissement de l'évolution de Kirsten au cours des années soixante-dix, étudions les poèmes “dorf” et “lebensspuren”.

dorf

die zersiedelte siedlung,
 wie sie verwegen abhängt,
 zerfleddert und zerpfückt
 zwischen wilden müllkippen,
 die sich verzetteln
 von unort zu unort.
 das lied der beerenpflückerinnen
 ein erinnerungsfetzen
 im schrumpfwald.
 kahlschlaggesellschaften
 in aufsteigender linie.
 unentwegt fluß-lebensläufe begradigt.
 ab gespielter klaviere
 resonanzböden kieloben.
 geißfuß tritt das pedal.
 der mahltrichter wird habhaft der dinge:
 schrillte noch eine grille im schlehenstrauch?
 flog himmelwärts des landmanns liedermeister?
 der mahltrichter wird habhaft der worte:
 der quell, die werre, das fohlen.

lebensabführungen.
 das dorf,
 sieh, wie es verschlungen wird, am ende verschlingt es sich selbst,
 sieh, wie es hingehet
 gegen die scherbenumkränzte leere!
 sieh, wie ziegel um ziegel
 im mahltrichter verschwindet.³³⁶

Jusqu'au début des années soixante-dix, la modernité était représentée dans les poèmes de Kirsten comme la conséquence positive de la réforme agraire. Les années 1973 à 1975 sont chez lui, comme chez d'autres auteurs de la R.D.A., l'époque des premiers poèmes écologiques³³⁷ dans lesquels l'évocation de la "Heimat" n'est plus possible que sur le ton élégiaque. Ce poème, "dorf", en est l'illustration ; il montre en effet ce que l'on imagine être la destruction d'un village saxon par l'industrialisation dans une atmosphère de fin du monde : le village n'est plus que le dépotoir d'une civilisation passée. Ce poème est presque contemporain de la célèbre variation de Wolfgang Hilbig, "das meer in sachsen" [la mer en saxe, 1977] qui s'achève par la prémonition d'une nouvelle catastrophe, tout comme le village évoqué par Kirsten finit par être broyé :

ich weiß das meer kommt wieder nach sachsen
 es verschlingt die arche

³³⁶ *Der Bleibaum*, p. 66-67. Traduction R. Bécousse : «village// l'habitat déplacé./ avec quelle audace il s'accroche à la pente,/ effrangé et pillé/ entre les dépôts d'ordures sauvages,/ qui s'éparpillent/ d'un lieu monstrueux à un autre.la chanson des cueilleuses de baies/ un lambeau de souvenirs/ dans le bois rétréci./ sociétés rasées/ en ligne ascendante./ sans relâche les cours du fleuve et de la vie rectifiés./tables d'harmonie, quille en l'air,/ de pianos usés à force de jouer./ le pied-de-chèvre met la pédale./le broyeur se saisit des choses : / un grillon stridulait-il encore dans le prunellier ?/ s'est-il envolé vers le ciel le maître de chant du paysan ?/ le broyeur se saisit des mots : / la source, la courtilière, le poulain./ évacuations de la vie./le village,/ regarde-le engloutir,/ à la fin s'engloutir lui-même,/ regarde-le marcher/ vers le vide couronné de débris ! regarde brique après brique/ disparaître dans le broyeur».

³³⁷ C'est un phénomène souligné par Wolfgang Emmerich dans sa *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Frankfurt: Luchterhand, 1989, p.392-394.

stürzt den ararat.³³⁸

De même que les paysages dépeints au présent par Kirsten sont de plus en plus morcelés, perdent peu à peu l'homogénéité que leur conférait l'existence d'un groupe laborieux solidaire, sa perception de sa propre biographie est de plus en plus fragmentée et parcellaire. Si cette évolution poétique correspond à une évolution de la société, le poète, interrogé sur ce point, y voit aussi des raisons biographiques qui ont pour origine un déracinement géographique : «Peut-être que cela tient à ce que j'ai perdu mon paysage d'origine à la mort de mes parents et que la relation concrète avec les gens de mon premier paysage me manque. Ici, en Thuringe j'ai certes occupé

(en tant que piéton) un nouveau paysage vécu, mais le réseau, le treillis social est bien plus lâche. Il y a toujours des moments où je me sens étranger, aliéné, étranger à moi-même. Je vis trop loin des gens qui habitent à l'extérieur, dans les villages. On sent toujours une séparation, ne serait-ce que parce que je n'ai pas d'accès émotionnel à leur langage. Des réactions internes de refoulement sont en jeu, elles ne peuvent être réprimées. Bref : il me manque ici un terrain linguistique qui était un élément de base en Saxe»³³⁹.

Sa biographie n'apparaît plus dans l'œuvre du début des années quatre-vingt que sous la forme de «traces de vie» :

lebensspuren (1981)

³³⁸ Wolfgang Hilbig, "das meer in sachsen", in: *stimme stimme*, Leipzig, Reclam, 1983, p. 66-68. «je sais que la mer reviendra en saxe/ elle engloutira l'arche/ démolira l'ararat».

³³⁹ Lettre du 13 juin 1993 : "Vielleicht hängt es damit zusammen, daß ich die Herkunftslandschaft verloren habe mit dem Tode meiner Eltern, daß der reale Bezug und Umgang mit den Leuten meiner ersten Landschaft fehlt. Hier in Thüringen habe ich zwar eine neue Lebenslandschaft besetzt (als Fußgänger), aber das soziale Netz und Geflecht ist hier wesentlich dünner geknüpft. Es gibt immer öfter Anwandlungen von Fremde, Befremdung, Entfremdung, Selbstentfremdung. Ich lebe zu weit weg von den Leuten draußen auf den Dörfern. Es ist immer eine Trennschicht zu spüren, schon allein deshalb, da ich zu ihren Idiomen keinen emotionalen Zugang finde. Da sind innere Abwehrkräfte im Spiel, die sich nicht unterdrücken lassen. Kurz : hier fehlt mir der sprachliche Grund, der ja in Sachsen ein tragendes Element war".

weit hinten versinken im dämmerlicht
 die niemandsgehöfte heimatlichen dorfs.
 das nichts hat gestalt angenommen,
 wo keiner mehr die nesseln mäht.
 eine greisin zum kirchgang gerüstet,
 der predigt zu lauschen mit ertaubten ohren.

die wirklichkeit ist scharf umrandet,
 ein geviert gleich der fußgrube vorm backofen
 das hochgelobte leben hier und jetzt.
 vollmundig beuteln die sprechblasen,
 herzensergießungen aus dem schlagwortschatz
 von hurrajüngelchen : reklame lehrt leben.

die stille tropft wie blut aus einer wunde.
 ein engel sieht die dreifältige sonne.
 der sechsflüglige seraph kündigt **vom tage**
vom heute gewesenem tage und schlingert
 mit schlagseite über die bruchstellen
 deiner und meiner gestutzten biografie.³⁴⁰

³⁴⁰ Traduction de Raoul Bécousse :

traces de vie

loin derrière s'enfoncent dans le crépuscule
 les fermes désertées du village natal.
 le néant a pris corps
 là où plus personne ne fauche les orties.
 une vieille équipée pour aller à l'église
 et tendre au prêche une oreille devenue sourde.

la réalité a des contours bien précis,
 un carré pareil au creux pour les pieds devant le four
 la vie glorifiée ici et maintenant
 puissante est l'enflure des bulles,

Ces «traces de vie» résument le parcours du poète : la première strophe évoque une “Heimat” tournée vers le passé, la seconde un présent placé sous le signe de la vanité, puis le poème s'achève par une vision apocalyptique qui reprend des motifs religieux (sang de la crucifixion, anges du Jugement Dernier) et fait écho au poème de Mörike, “Um Mitternacht”, dont il cite un vers (“Vom Tage/Vom heute gewesenem Tage”) et au poème de Hilbig sur le Déluge, que nous avons déjà évoqué.

La recherche d'une “Heimat” s'achève chez Kirsten par une quête beaucoup plus désillusionnée que chez Werner. Chez ce dernier, le ton élégiaque prévaut, et le paysage reste pour lui un fort facteur d'identité personnelle, hérité du passé, et qui ne nécessite guère le recours à de nouvelles formes poétiques. Chez Kirsten, à l'inverse, la destruction de la “Heimat” et la conscience de la vanité moderne ont pour conséquence le morcellement de sa propre biographie (“die bruchstellen/deiner und meiner gestutzten biografie”). En cela son parcours anticipe celui de Czechowski dont il sera question plus tard à propos des années quatre-vingt.

D. Kito Lorenc : la “Heimat” des Sorabes

Né en 1938, petit-fils de l'écrivain sorabe Jakub Lorenc-Zaleski, Kito Lorenc est le plus connu des poètes sorabes. La problématique de l'identité est chez lui

épanchements du coeur empruntés au jargon
de jeunots excités : publicité leçon de vie.

le silence goutte comme le sang d'une blessure.
un ange voit le soleil trinitaire.
le séraphin à six ailes **annonce le jour,**
le jour aujourd'hui passé et il roule
en donnant de la gîte au-dessus des cassures
de ta biographie tronquée et de la mienne.

In : R. B., *Six poètes de R.D.A., Anthologie*. Gap : La Bartavelle, 1990. p. 31.

encore plus centrale que chez les deux auteurs précédents puisqu'il appartient à la communauté sorabe de Lusace qui a un sentiment d'identité d'autant plus fort et menacé qu'elle est de culture slave dans un environnement germanophone. L'auteur est bilingue, il a publié tant en allemand qu'en sorabe et a traduit des auteurs sorabes en allemand. Son premier recueil, bilingue, est paru en 1967 : *Struga - Bilder einer Landschaft* [Struga, images d'un paysage], suivi en 1973 par *Flurbereinigung* [Remembrement, uniquement en allemand] et en 1979, par un *Poesiealbum* (n°143).

Si la "Heimat" est bien définie pour Lorenc selon le critère linguistique³⁴¹, elle n'est devenue centrale dans son œuvre qu'au terme d'un effort d'appropriation volontaire. En effet, Kito Lorenc a parlé uniquement allemand jusqu'à l'âge de 14 ans ; c'est pour découvrir l'œuvre de son grand-père qu'il a appris par la suite le sorabe³⁴², et décidé d'écrire d'abord exclusivement dans cette langue. Connu dans le monde slave, il ne s'est «autointégré» (c'est le terme qu'il emploie lui-même) à la poésie de R.D.A. de langue allemande que dans les années 1970, lorsqu'il a en particulier publié son recueil *Flurbereinigung* (1973) uniquement en allemand³⁴³.

Chez Kirsten, le sentiment d'appartenance à une "Heimat" naissait de la confrontation avec l'histoire. Chez Lorenc, l'histoire est également centrale car elle a forgé la communauté sorabe, victime au cours du temps des efforts de germanisation qui atteignirent leur point culminant à l'époque nazie. Cependant, de la fin des années soixante au début des années quatre-vingt, les préoccupations de Lorenc, naissant de son bilinguisme, deviennent de plus en plus linguistiques, et l'orientent vers des recherches formelles. Il ne prend pas parti directement dans le débat sur la place des minorités en R.D.A.³⁴⁴; son attention se porte sur les

³⁴¹ Même s'il insiste souvent sur les «isoglosses» et les différences entre le Haut-Sorabe et le Bas-Sorabe.

³⁴² Cela apparaît dans son entretien avec Marieluise de Wajer-Wilke : "Fünf Fragen an Kito Lorenc", in : Kito Lorenc, *Wortland*, Leipzig : Reclam, 1984, p. 156.

³⁴³ *Idem*, p. 156.

³⁴⁴ Pour une nouvelle appréciation de l'histoire des Sorabes sous le régime de la R.D.A., on peut se reporter à l'article de Jewa Marja Cornakec, "Die Sorben - die slawischen Eingeborenen Deutschlands" [Les Sorabes, indigènes slaves de l'Allemagne], in : Michael Hofmann (Hg.),

possibilités du langage (lui-même expression d'un pouvoir). Cette évolution se lit ne serait-ce qu'à travers le titre de ses ouvrages : *Struga* (nom d'une rivière sorabe) en 1967 est un long poème encore très circonscrit à une région, *Flurbereinigung* en 1973 fait référence au domaine agricole alors que le titre de l'anthologie de 1984 qui donne un aperçu de l'œuvre de Lorenc depuis ses débuts est *Wortland*³⁴⁵, «pays de la parole», «pays des mots».

Cette évolution peut aussi être perçue à travers les trois poèmes “Gedanken im Holzhaus”(1967), “Flurnamen” (1972) et “Man kann die Heimat gar nicht zu viel lieben” (1982).

Le premier poème, “Gedanken im Holzhaus” [Pensées dans la maison de bois], fait partie du cycle “Der Dichter Hinter-den Wäldern” [Le poète de Derrière-les-Forêts, traduction du nom slave Zaleski] consacré au grand-père de l'auteur, Jakub Lorenc-Zaleski. Ce poème se rapporte à la période nazie qui, dans l'adversité, a renforcé le sentiment identitaire sorabe. Ainsi Kito Lorenc met-il dans la bouche de son grand-père l'expression “mein Volk” [mon peuple] qui traduit un fort sentiment d'appartenance :

Aber über den Dörfern seltsam
welch ein Gerücht. Lautlos
arbeiten die arischen Gärtner,
sie okulieren mein Volk. Sieh:
Unsere Seelen befällt es wie Mehltau -
welch ein Geruch: Die schwarze Blume
des Todes, ein Hakenkreuzblütler,
verwüstend das Land.³⁴⁶

Aufbruch im Warteland, Ostdeutsche soziale Bewegungen im Wandel, Bamberg : Palette Verlag, 1991, p. 109-129.

³⁴⁵ Kito Lorenc, *Wortland*, Leipzig : Reclam, 1984, 174 p.

³⁴⁶ *Flurbereinigung*, p. 43-46. «Mais par les villages, étrange/quelle rumeur. Sans bruit/travaillent les jardiniers aryens,/ ils greffent mon peuple. Vois:/ Cela atteint nos âmes comme le mildiou-/ quelle odeur : la fleur noire/ de la mort, en forme de croix gammée,/ qui dévaste le pays».

Le sentiment communautaire est présent dans la suite du poème par un emploi du pronom “wir”:

Einst schrieb ich: Dies Dasein, da wir noch da sind,³⁴⁷

et le poème s'achève par l'affirmation de l'identité slave:

Klopfst du an, Spartakus
(über die Neiße her Böllerdonner Auroras)-
ich werde reden in deiner Sprache:
Hier wohnen Sorben.
Dies ist das Haus der Sorben.³⁴⁸

Même si le sujet du poème est historique, il faut constater que la préoccupation de Lorenc est déjà en partie d'ordre linguistique car le sentiment de l'appartenance à une communauté culturelle s'affirme par l'emploi d'une langue : «je parlerai dans ta langue». Dans son «Essai sur nous» (“Versuch über uns”), c'est essentiellement cette préoccupation qui est mise en relief :

Oder in welcher Sprache soll ich reden
von uns zu uns ? Vielerlei Bilder träumten mir
so in der Nacht, und rasend schrieb ich ...

[...]

Aber in welcher Sprache, daß ihr mich hört,
red ich zu euch, meine Freunde, bei Tag?³⁴⁹

³⁴⁷ *Idem*, «Autrefois j'ai écrit : cette existence, alors que nous sommes encore ici».

³⁴⁸ *Idem*, «Et si tu frappes à la porte, Spartacus/ (traversant la Neiße les salves de l'Aurora)/ je parlerai dans ta langue : / Ici habitent des Sorabes./ C'est ici la maison des Sorabes». Ce dernier vers est une allusion à l'inscription en russe que certains Sorabes avaient accrochée au-dessus de leur porte à l'arrivée des soldats soviétiques en 1945 : «Cette maison est habitée par des Slaves, des Sorabes de Lusace».

Le poète doit faire face au paradoxe qui consiste à écrire dans une langue (l'allemand) pour affirmer l'identité d'une autre langue (le sorabe). La question qu'il se pose dans le poème précédent régit la définition de son identité personnelle : «En quelle langue dois-je écrire ? Dois-je écrire en sorabe, n'être lu que par les Sorabes et ainsi renforcer leur identité, ou écrire en allemand pour être compris par le plus grand nombre et assurer le rayonnement de la culture sorabe à l'extérieur de la Lusace ?». Cette question est encore formulée de façon assez simple dans l'«Essai sur nous» qui date de 1967. Par la suite elle prend une coloration plus métalinguistique et certains poèmes de Lorenc deviennent une réflexion sur le langage poétique à partir du paysage par le biais des noms de lieux. Il en est ainsi dans «Flurnamen»³⁵⁰ [Noms de lieux] dont nous citerons la première et la dernière strophe :

Landschaft, zerschnitten
 von den Isoglossen der Dialektologen,
 anzupeilen über Kimme und Gerstenkorn: kein
 Wasserhindernis.
 Es ist Luzica-Lausitz, der Grassumpf, nasser
 Wiesengrund
 im schönsten: Ich halte mein Sieb drauf, gleich
 springen die Quellen hervor.

[...]

Komm du nur in mein Dorf und
 pflanz einen Baum, der dir nicht Früchte bringt, so
 zeig ich dir was:
 Am Reimrain den Sagenstein,
 im Tierfabelbusch

³⁴⁹ «Ou bien dans quelle langue dois-je parler/ de nous à nous-même ? J'ai rêvé de nombreuses images/ dans la nuit, et frénétiquement j'ai écrit...»

«Mais dans quelle langue, pour que vous m'entendiez,/je vous parle, mes amis, de jour ?».

³⁵⁰ In : *Flurbereinigung*, p. 93-95.

um den Bildquell
 das Spruchkraut, die Silbenwurzel
 und darüber
 den Hügel der Ode
 vom glücklichen Wetter, vom guten Beginn
 und ich nenne dir
 all die Flurnamen des Gedichts
 und im Liedwind, im Märchenlicht, unter dem
 Rätselstern
 siehst du: liegt
 Wortland.

Und nun können wir überall hingehn,
 nicht wahr ?³⁵¹

Sous la plume de Kito Lorenc, le paysage de Lusace se déploie comme une carte linguistique ; ainsi devient-il lui-même langage à explorer, incarnation des mots. Dans la première strophe, le langage est présenté comme un objet de connaissance assez froid, dépecé par des «spécialistes» à la terminologie rébarbative (“Isoglossen”, “Dialektologen”). Celle-ci crée un effet de surprise dans un poème que le lecteur avait pu identifier comme un poème sur la nature en lisant le premier vers : “Landschaft, zerschnitten”, même si le “zerschnitten” marquait déjà une rupture de l'unité en vogue dans les poèmes traditionnels sur la nature. Le paysage en question est identifié dans les deux langues par son nom: “Luzica-Lausitz”, et son origine, c'est-à-dire son étymologie : “der Grassumpf”. Le poète apparaît alors dans son activité à la fois analytique (son attribut est la passoire qui

³⁵¹ «Paysage, découpé/ par les isoglosses des dialectologues,/ repérable par les encoches et les grains d'orge : pas d'obstacle aquatique./ C'est Luzica-la Lusace, le marécage herbu, fond de prairie détrempe,/ aux plus beaux endroits : je tiens ma passoire au-dessus, et aussitôt/ les sources jaillissent.[...] Viens donc voir mon village et/ plante un arbre qui ne te donnera pas de fruits, et/ je te montrerai quelque chose : / à la lisère de la rime, la pierre des contes,/ dans le buisson de la fable d'animaux, autour de la source de l'image/ l'herbe aux proverbes, la racine aux syllabes,/ et au-dessus/ la colline de l'ode/ du temps clément, du bon début/ et je te nommerai/ tous les noms de lieu du poème/ et dans le vent aux chansons, dans la lumière du conte, sous/ l'étoile de l'énigme/ tu verras : c'est là/ le pays des mots.// Alors nous pouvons aller partout,/ n'est-ce pas ».

passe au crible) et créatrice, fertilisante, symbolisée par l'eau qu'il fait jaillir, métaphore également de l'inspiration :

[...] Ich halte mein Sieb drauf, gleich
springen die Quellen hervor.

La suite du poème est une évocation du passé, scandée par le rappel du souvenir: “ich erinnere mich nicht”, “war alles ein Traum”, “Ich erinnere mich”, “Du erinnerst mich”, “Es ist vorbei”³⁵².

La dernière strophe, citée ci-dessus, illustre la poétique de Kito Lorenc : la fusion entre la préoccupation poétique et l'appropriation d'une “Heimat” à travers un paysage y atteint son apogée. Ainsi chaque élément du paysage est d'abord associé en un mot composé à un terme métalinguistique : Reim-rain (lisière de la rime), Sagen-stein (pierre de légende), Tierfabel-busch (buisson de la fable animalière), Bild-quell (source de l'image), Spruch-kraut (herbe du proverbe), Silben-wurzel (racine des syllabes) ; le poème est animé en ses différents éléments, puis le poète lui-même prend corps et décrit sa geste :

und ich nenne dir
all die Flurnamen des Gedichts
und im Liedwind, im Märchenlicht, unter dem
Rätselstern
siehst du: liegt
Wortland.

Grâce au néologisme “Wortland”, l'assimilation et la fusion entre paysage et poésie sont accomplies. Chez Walter Werner, cette fusion était décrite dans le cadre d'une poétique traditionnelle, la “Heimat” étant pour lui une donnée réellement existante. Pour Kito Lorenc, l'approche de la “Heimat” est plus intellectuelle qu'affective, la nostalgie, quand elle point, est tempérée par la sobriété du ton ; chez lui, la recherche poétique expérimentale est plus développée que chez Werner. Le poète l'emporte peu à peu sur le poète sorabe des années soixante : il échappe

³⁵² «je ne me souviens pas», «tout était un rêve», «Je me souviens», «Tu me rappelles», «C'est passé».

peu à peu à la tentation régionaliste pour partir à la découverte de l'univers du langage.

Mesurons l'importance de cette orientation poétique en prenant pour témoin un poème de 1982, “Man kann die Heimat gar nicht zu viel lieben” [On n'aime jamais trop son pays natal]. Le titre étale un stéréotype qui, mis entre parenthèses, indique que la suite du poème ne pourra qu'être une prise de distance par rapport au sentimentalisme régional qui faisait déjà horreur à Wulf Kirsten.

“Man kann die Heimat gar nicht zu viel lieben”.

Ich liebe sie high und matt,
 ich lieb sie im Heu, bei der Mahd,
 ich lieb ihren alten Zausel
 mit seiner neuen Fistel,
 liebe sie ohne Klausel
 mit Assel und Nessel und Distel,
 und in ihrem Bauch die Kabel
 lieb ich, den Fussel im eigenen Nabel,
 ich lieb ihre Gabeln und Messer,
 ihre Märchen vom Menschenfresser,
 dazu das Menschenmatrjal,
 und lieb sie beim Abendmahl,
 lieb sie bei Damenwahl,
 lieb sie im Katzenjammer
 vor Schwabes Rumpelkammer,
 lieb ihrer Mädchen Spagat
 wie ihren Spaghettisalat,
 und ihrn Lurch in der Furch lieb ich
 und ihrn Laich in ihrm Teich lieb ich,
 und lieb ihren Struppigen Tintling
 gleich ihrem Eiszeitfindling,
 und ihren sauren Regen
 lieb ich, ohne zu überlegen,
 und lieb sie bei Schnee und bei Blitz
 und lieb sie mit Reh und mit Kitz,

und selbst ihre Fußballelfen
 lieb ich um fünf vor zwölfen
 beim Heimspiel ins Reimziel -
 ich lieb sie vielleicht zu viel,
 die Heimat. Gleichviel !³⁵³

Cette fausse déclaration d'amour à une "Heimat" personnifiée - le genre de "Heimat" étant le féminin, l'assimilation à une femme en est facilitée - tourne en ridicule le nationalisme sous-jacent qui accompagne le sentimentalisme régionaliste allemand ; par exemple, la mention du «conte de l'ogre» suivie de celle du «matériau humain» (orthographié phonétiquement "Matrjal" au lieu de "Material", ce qui donne une connotation très populaire au mot) est sans aucun doute une allusion à Hitler et au nazisme. Plus loin, les recueils de contes de Schwab³⁵⁴ sont décrits comme «le débarras de Schwab». Toute indication susceptible d'être prise au sérieux et se référer à un aspect réel de l'amour du pays natal est immédiatement annulée, tournée en ridicule dans le vers suivant ; par exemple "lieb ihrer Mädchen Spagat" renvoie à des fêtes où l'on présente des spectacles de gymnastique (comme ce fut souvent le cas en R.D.A.), mais ce vers est suivi de "wie ihrn Spaghettisalat". La comparaison finale des matchs de football ("und selbst ihre Fußballelfen/lieb ich um fünf vor zwölfen"), expression d'un chauvinisme petit-bourgeois, avec l'art

³⁵³ In : *Wortland*, p. 96. Ce poème très ludique contient beaucoup de jeux de mots qui le rendent presque intraduisible.

««On n'aime jamais assez son pays natal". Je l'aime high et à plat, / je l'aime dans le foin et pour les foins,/ j'aime sa vieille tignasse,/ avec sa nouvelle fistule,/ je l'aime sans clause/ avec ses cloportes, ses orties, ses chardons,/ et dans son ventre le câble/ je l'aime, et dans le mien le petit fil,/ j'aime ses fourchettes et ses couteaux,/ ses contes d'ogres,/ avec en prime le matériau humain,/ je l'aime au repas du soir,/ et quand je choisis une cavalière, je l'aime quand j'ai la gueule de bois/ devant le débarras de Schwab,/ j'aime le grand écart de ses filles/ et sa salade de spaghettis,/ et j'aime son crapaud dans le sillon/ et j'aime son frai dans l'étang,/ et j'aime son Coprin Chevelu,/ tout comme son enfant perdu de l'ère glaciaire,/ et ses pluies acides,/ je les aime, sans réfléchir,/ je l'aime dans la neige et les éclairs,/ je l'aime avec ses chevreuils et ses faons,/ et même ses pénalties/ je les aime quand il est moins une/ en jouant chez soi et visant les rimes - / je l'aime peut-être trop,/ la "Heimat". Peu importe !».

³⁵⁴ Gustav Schwab, 1792-1850, a publié des recueils de contes qui nimbent l'histoire allemande d'une aura romantique.

poétique opère un retournement de l'idée du poème : quelle que soit la distance que l'auteur prenne avec la notion de "Heimat", il est sans cesse renvoyé à elle et ne peut s'en détacher, alors même qu'il essaie de lui échapper par la poésie.

La "Heimat" présentée ici par Lorenc est le résultat d'un amalgame de données historiques falsifiées, de termes régionaux (comme "Mahd" pour fenaison), de contes, de fêtes, de coutumes, d'éléments naturels. Cependant, rien ne permet d'affirmer ici que cette "Heimat" ait un rapport quelconque avec une entité régionale comme la Lusace. A l'inverse, il semble que la "Heimat" visée ici ne puisse être assimilée qu'à la R.D.A. organisatrice de grands spectacles populaires (avec gymnastique). Il n'y a pas chez lui de relation personnelle, affective avec le terme de "Heimat" ; le seul lien qui l'unisse au mot est une réaction de défense face à une saturation qui se donne des dehors d'indifférence désinvolte dans la conclusion du poème : "Gleichviel !" [Peu importe !].

Les trois poètes étudiés témoignent du regain d'intérêt pour une identité de type régional dans les années 70. Cependant leur relation au terme de "Heimat" est de nature variée. Werner est le représentant d'une poétique traditionnelle d'éloge de la nature et de la communauté villageoise de type pré-industriel ; le poète se veut artisan de la mémoire collective, mais il ne remotive pas la notion de "Heimat" qu'il n'utilise qu'en s'en défendant par l'autodérision. Kirsten, quant à lui, a tout d'abord voulu moderniser cette notion, lui intégrer les bouleversements agraires de la R.D.A. en créant une poétique audacieuse et un nouveau type d'identité régionale ; mais dès le début des années soixante-dix, on voit poindre chez lui la désillusion, la nostalgie d'un monde révolu à jamais qui s'accompagne de préoccupations écologiques croissantes. Enfin Lorenc, parti lui aussi dans les années soixante de la défense d'une "Heimat", ne paie plus de tribut au réalisme et a orienté son affirmation identitaire vers la recherche formelle poétique.

Ces trois exemples illustrent un processus de recherche d'identité : l'assimilation avec l'idéologie officielle n'est plus possible en ces années soixante-dix, le retour à la "Heimat" représente à la fois une fuite de l'entité étatique de la R.D.A. et la recherche de nouvelles voies identitaires. Cependant, ces nouvelles

voies ne peuvent être suivies comme au XIX^{ème} siècle, aussi mènent-elles le plus souvent à la désillusion qui ne fera que s'accroître dans les années quatre-vingt où les poètes régionalistes deviendront tous, par la force des choses et devant le caractère incontournable de la destruction de l'environnement en R.D.A., des poètes écologistes.

Chapitre trois. Identité et exil : la césure de la fin des années soixante-dix

Au cours des années soixante-dix, les rapports des poètes avec la R.D.A. sont devenus de plus en plus ambigus. La politique du chat et de la souris était le fait à la fois des poètes et des autorités à la recherche de compromis. Nous avons vu qu'à la différence des années soixante, la question de l'identification avec l'Etat ne se posait plus pour eux ; la recherche d'une identité personnelle passait désormais par des chemins plus détournés, en partie inconscients, comme par exemple, la recherche d'une nouvelle forme de "Heimat". Ce retour à une "Heimat" vécue ou imaginaire a été l'une des conséquences de la trop grande emprise des structures étatiques sur la production poétique. Plus généralement, et ce fut le cas à la même époque dans d'autres pays européens, ce retour a marqué une réaction contre le développement d'une société industrielle où l'individu perdait ses repères identitaires. Comme le faisait remarquer Greverus, la recherche d'une "Heimat" n'a lieu qu'à partir du moment où l'individu prend conscience de l'avoir perdue. En cela la sociologue comparait la problématique de la "Heimat" à celle de l'identité : il n'y a recherche d'une identité que lorsque celle-ci est mise en danger.

Pour des raisons extérieures à la poésie, la fin des années soixante-dix est l'occasion pour les poètes de R.D.A. de se poser à nouveau la question de leur identité, menacée, mise en danger voire brusquement dérobée. En effet, la privation de citoyenneté du chanteur-compositeur Wolf Biermann en 1976 donne le signal pour les écrivains de R.D.A. d'une vague de départs volontaires ou forcés vers la R.F.A. Des poètes parmi les plus connus s'installent alors à l'Ouest en 1977 et 1978 : Sarah Kirsch, Günter Kunert, Rainer Kunze et Bernd Jentzsch (qui reste en

Suisse où il se trouvait au moment des événements). Certains d'entre eux sont déclarés persona non grata, d'autres choisissent de quitter le pays en signe de protestation.

Ce tournant de la politique culturelle a déjà fait l'objet de nombreuses études qui rendent inutile un retour supplémentaire sur les faits eux-mêmes³⁵⁵. Il nous importera de voir dans ce chapitre quelle redéfinition de l'identité personnelle implique cette rupture avec un environnement politique tout-puissant, et comment cette redéfinition se traduit dans la poésie.

La situation de ces poètes en cette fin des années soixante-dix est d'autant plus intéressante qu'elle s'inscrit dans le contexte de la littérature allemande en général. Elle demande aussi à être comparée avec la littérature de l'exil de 1933 à 1945. Il sera aussi intéressant de voir comment la poésie préfigure le «travail de deuil» actuellement à l'œuvre dans la littérature est-allemande³⁵⁶.

La notion de «littérature de l'exil» [Exilliteratur] est, en allemand, presque exclusivement liée à la période nazie ; parler d'une «littérature de l'exil» à propos des poètes de R.D.A. vivant en R.F.A. peut donc prêter à confusion. Pour les uns, il s'agit d'une comparaison implicite de l'Etat de la R.D.A. avec l'Etat nazi (l'emploi de ce terme est donc controversé chez les germanistes); pour les autres, il s'agit au contraire de souligner les différences fondamentales entre les deux Etats allemands qui feraient naître le sentiment d'exil chez l'intellectuel est-allemand (ce fut la position de Wolf Biermann). Enfin, certains adhèrent à la thèse de l'existence d'une nation allemande et ne se sentent donc pas en exil en R.F.A. (c'est le cas de Sarah Kirsch déclarant : «Je ne vis pas ici en exil»).

Après cette nécessaire mise au point, nous emploierons par commodité ce terme de «littérature de l'exil» en précisant qu'il n'a pas en français les mêmes

³⁵⁵ On peut se reporter au témoignage direct de l'écrivain Joachim Seyppel : *Ich bin ein kaputter Typ*, Wiesbaden : Limes Verlag, 1982, 272 p. ou à la documentation sur le sujet : *Biermann und die Folgen, europäische ideen, Sonderheft*, Berlin (Ouest), 1977.

³⁵⁶ A ce propos, voir l'article de Françoise Barthélémy-Toraille «Le travail du deuil dans la littérature à l'Est de l'Allemagne» in : *Allemagne d'aujourd'hui* n°124 (avril-juin 1993), p. 118-131.

connotations qu'en allemand.

Par ailleurs, on ne peut pourtant parler des poètes cités comme s'ils constituaient un groupe soudé : seule la situation d'expatrié leur est commune, mais les motifs de leur départ sont divers. Ces poètes, en effet, appartiennent à des générations différentes et ont des images variées de leur pays d'accueil qui ne peut nullement être considéré comme un «exil» ordinaire. Nous distinguerons essentiellement deux groupes de poètes : d'une part le groupe des auteurs exilés nés dans les années 1930 et 1940, d'autre part le groupe plus jeune de ceux qui sont nés autour de 1950. Les auteurs du premier groupe (Kunze, Kirsch, Kunert, Bartsch) ont vécu les débuts de la R.D.A. et participé à l'effort de «construction du socialisme». Ils ont en général été révélés au public au début des années soixante et ont été promus grâce aux institutions culturelles officielles³⁵⁷. Pour les auteurs du second groupe, plus jeunes, la R.D.A. est un objet de méfiance dont ils ont cependant essayé de tirer parti (au Séminaire des Poètes par exemple) avant une rupture rapide avec les institutions (Fuchs, Rathenow).

Pour illustrer la problématique identitaire chez les auteurs du premier groupe sans revenir une fois de plus sur des auteurs très connus et très étudiés (Kirsch, Kunert, Kunze), nous prendrons l'exemple de Bernd Jentzsch dont l'activité éditoriale a souvent éclipsé les publications poétiques. Puis nous dégagerons les thèmes principaux du second groupe à partir de trois auteurs représentatifs : Jürgen Fuchs, Franck-Wolf Matthies et Lutz Rathenow.

A. Figures de l'exil chez Bernd Jentzsch

Né en 1940 à Plauen, Bernd Jentzsch a fait des études d'allemand et d'histoire de l'art à Iéna et Leipzig avant de se faire connaître en tant que lecteur des éditions

³⁵⁷ Ce n'est sans doute pas à tort que les autorités culturelles de la R.D.A. font remarquer, à l'époque de la mise à l'écart de certains poètes, quels étaient les tirages de leurs ouvrages en R.D.A. (par exemple : Kurt Bartsch, 23 000 exemplaires, Adolf Endler (exclu de l'Union des Ecrivains), 16 000 exemplaires). SAPMO-B Arch ZPA, Akte Nr IV B 2/906/59. "Information. Berlin 6. 6. 79. Abteilung Kultur, Brief von Ursel Ragwitz an Kurt Hager". 4 p.

Neues Leben, et comme fondateur du Poesiealbum dont il a déjà été question auparavant. Il fut aussi éditeur d'anthologies de poésie (citons la plus célèbre, *Das Wort Mensch* [Le mot homme] - parue en 1972). S'il a écrit par la suite des histoires et des contes, il a été porté à ses débuts par la «vague poétique» lorsqu'il a publié en 1961 son premier recueil, *Alphabet des Morgens* [Alphabet du matin]³⁵⁸. Il faut attendre 1978 pour lire un second recueil, *Quartiermachen* [Cantonement]³⁵⁹, paru juste deux ans après le début de l'exil forcé de Jentzsch en Suisse, comme si cet événement avait été à l'origine d'un renouveau poétique chez lui. C'est essentiellement ce recueil que nous analyserons, en précisant qu'il ne représente qu'un élément parmi d'autres dans les activités littéraires de Jentzsch à la fin des années soixante-dix. Son œuvre d'éditeur et d'essayiste peut cependant être intégrée à notre propos comme l'une des facettes de la recherche identitaire dans la mesure où le poète semble parfois chercher des figures d'identification chez les auteurs qu'il publie ou auxquels il consacre des essais.

a Avant 1976 : douleur du miroir

A partir de 1976, Bernd Jentzsch porte un intérêt accru aux figures de la persécution et de l'exil dans la littérature allemande. Mais dans ses poèmes d'avant 1976, la quête identitaire passe chez lui par l'expression réitérée de la culpabilité allemande. Il le reconnaît lui-même dans un entretien accordé en 1973 à la revue *Akzente* quand il déclare : «Pour moi, les souvenirs d'enfance sont particulièrement importants. Un autre de mes sujets est la réflexion sur le fascisme, qui vient elle-même de ma biographie familiale. Il y a pour moi toute une série de choses dont je me souviens, que j'éclaircis pour moi en les écrivant avec l'espoir qu'elles soient plus qu'une simple récapitulation autobiographique.» Puis Jentzsch cite son poème qu'il estime être le meilleur (“In stärkerem Maße”) et justifie ainsi son choix : «Il évoque un sujet important pour moi : la peur d'un possible oubli des atrocités fascistes»³⁶⁰. Le souvenir de la guerre

³⁵⁸ Voir le chapitre sur les représentations du poète dans les années soixante.

³⁵⁹ B. Jentzsch, *Quartiermachen*, München : Hanser Verlag, 1978, 82 p.

³⁶⁰ In : *Akzente*, 10/73, Heft Nr 5, “Drei Interviews : Bernd Jentzsch Joachim Walther”, p. 392-399. p. 394 : “Für mich sind Kindheitserinnerungen besonders wichtig. Ein anderes Thema

était d'ailleurs omniprésent dans son recueil de 1961. Mais les poèmes concernant directement le nazisme (par exemple “Terezin”, “Das Gräberfeld” [Le champ des tombeaux], “Für Robert Desnos” ou “Stele” dans le recueil *Quartiermachen*) sont par la suite inclus dans un contexte plus général, voire mondial, où la culpabilité liée à l'identité allemande se transforme en culpabilité d'appartenir à un pays riche. C'est le cas dans “Fernsehübertragung vom Schlachtfeld” [Retransmission télévisée depuis le champ de bataille] qui reprend le thème de la guerre du Vietnam :

Wie könnte ich ihre Gesichter vergessen
 Sie suchen mich heim in den friedlichen Tagen,
 So brüderlich, wenn ich nach vorn geh,
 Vertieft in mein eigenes Leben.³⁶¹

Les visages des victimes sont ici encore une variation sur la culpabilité liée au génocide, une réminiscence du visage des victimes du génocide évoquées dans “Stele” [Stèle]:

Der aufm Pflaster, die durchn Schornstein
 Schall oder Rauch.³⁶²

L'identité est donc liée dans ce groupe de poèmes à un sentiment de culpabilité, présent en filigrane dans le poème d'ouverture de la première partie du recueil *Quartiermachen* :

ist die Auseinandersetzung mit dem Faschismus, und das wiederum hat familienbiografische Gründe. Es gibt einfach eine Reihe von Dingen, an die ich mich erinnere, die ich für mich aufarbeite, indem ich sie aufschreibe, mit der Hoffnung, daß sie mehr sind als bloße autobiografische Rekapitulation”. p. 395 : “Es ruft für mich ein anderes wichtiges Thema auf : Die Furcht vor dem möglichen Vergessen faschistischer Unmenschlichkeiten”. Jentsch fait allusion aux faits suivants de son histoire familiale : son grand-père paternel, député SPD, a fait deux séjours en camp de concentration entre 1933 et 1945, son grand-père maternel a pu sortir de prison grâce à une ruse de sa fille (la mère de Jentsch) ; ces faits sont exposés dans la seconde lettre ouverte de Jentsch à Honecker, in : *Die alte Lust, sich aufzubäumen*, p. 94.

³⁶¹ *Quartiermachen*, p. 22. «Comment pourrais-je oublier leurs visages,/ Ils me hantent pendant les jours tranquilles,/ Si fraternels, lorsque je vais de l'avant/ Plongé dans ma propre vie».

³⁶² *Quartiermachen*, p. 16. «Lui sur le pavé, elle par la cheminée/ Bruit ou fumée».

Spiegel

Jemand mit meinem Gesicht, der geborene Narr,
Wenn er lacht und wie es ihm langsam vergeht.³⁶³

Les termes de «miroir», «fou», et le fait que le moi parle de lui à la troisième personne, comme d'un étranger («quelqu'un») évoquent le monde de l'apparence qui masque une vérité de l'être qui échappe. Le poète est présenté sous les traits du fou qui dit la vérité en toute impunité mais que personne ne croit. Le rythme dactylique du premier vers met en relief le mot "Narr":

Jemand mit/meinem Ge/sicht, der ge/borene Narr

On attend alors un développement plus narratif. A la surprise du lecteur, il fait place au rythme plus lâche du second vers, indiquant une rupture de l'assertion:

Wenn er /lacht und /wie es /ihm langsam /vergeht.

Avec une concision qui rappelle l'épigramme, Jentzsch donne, dès cette ouverture, le mouvement du recueil constitué d'une alternance d'expansions poétiques et de réflexions sur la parole poétique qui aboutissent finalement à des constats laconiques.

Le temps évoqué dans cette première partie du recueil, qui rassemble essentiellement des poèmes écrits avant 1976, est conçu sur le mode du retour au passé (souvenirs d'enfance, génocide) ou de l'immobilisme qui distille l'ennui, comme dans "Elegie" :

Elegie

Das Laub am Himmel leicht wie du und ich.
Der Weißdorn erzählte uns, was er wußte.

³⁶³ *Quartiermachen*, p. 9. «Miroir// Quelqu'un qui a mon visage, le fou de naissance,/ Comment il rit et comment son rire disparaît lentement».

Alles war schön bei fast geschlossenen Augen.
 Die Dächer schwammen hinaus ins Meer.
 Ein Mann ging vorüber im Staub
 Mit seinem Gepäck, Tränensäcke.
 Hinter uns, vor uns glanzvolle Jahre.
 Eiszeit, Eiszeit.³⁶⁴

Le modèle de l'élégie qui magnifie en général un passé (amoureux) à jamais révolu, est ici détourné de sa forme classique ; si le premier vers fait encore référence à l'élégie conventionnelle en décrivant une nature à l'unisson de deux coeurs, le sujet semble être épuisé dès le second vers qui marque l'achèvement d'un processus par l'emploi du passé composé. Lui succèdent ensuite une série de constats laconiques exprimés en des vers séparés par des points. La mélancolie atteint son apogée avec les «poches lacrymales», rappel de la douleur passée (de l'histoire ?) qui contraste avec l'ironie du cliché des «années magnifiques». La même époque (cette élégie est datée de 1975, soit un an avant que Jentzsch ne décide de rester en Suisse) a d'ailleurs été décrite par Reiner Kunze comme celle des «années merveilleuses»³⁶⁵. Le poète souscrit à cette interprétation : «On voyait une évolution vers la mascarade, le phénotype même ; la réalité de la R.D.A. était toujours visée, pour ainsi-dire dans le sous-texte. Les sacs de larmes sont un détail réaliste, biologique ; bien sûr on peut aussi en donner une interprétation métaphorique. Il ne s'agit pas tant du passé allemand non surmonté que du présent alors paralysant de la R.D.A.»³⁶⁶. L'inéluctabilité d'un bonheur prescrit et invariable qui distille l'ennui est soulignée dans le poème par des

³⁶⁴ *Quartiermachen*, p. 15. «Elégie// Le feuillage dans le ciel, léger comme toi et moi./ L'aubépine nous a raconté ce qu'elle savait/ Tout était beau lorsque nous fermions presque les yeux./ Les toits flottaient vers la mer./ Un homme est passé dans la poussière/ Avec ses bagages, des poches lacrymales./ Derrière nous, devant nous des années magnifiques./Période glaciaire, glaciaire».

³⁶⁵ Rainer Kunze, *Die wunderbaren Jahre*, Frankfurt, Fischer : 1976.

³⁶⁶ Lettre à A.M.P., 6 août 1993, Euskirchen : “Es vollzog sich eine Entwicklung zum Maskenhaften, zum Phänotypischen vielleicht ; die Wirklichkeit in der DDR war immer dabei mitgemeint, sozusagen im Untertext. Die Tränensäcke sind ein realistisches, kreatürliches Detail ; freilich kann man sie auch metaphorisch deuten. Nicht so sehr die unbewältigte deutsche Vergangenheit als vielmehr die aktuelle, lähmende Gegenwart der DDR.”.

structures binaires symétriques :

Hinter uns/vor uns
Eiszeit/Eiszeit

Le poème se termine par la métaphore politique de la «glaciation» qui oppose cette époque à un possible «dégel»³⁶⁷.

Comme chez d'autres auteurs, la période qui va du milieu des années soixante au milieu des années soixante-dix est pour Jentzsch celle d'un repli de l'individu sur soi. Il définit alors son identité poétique par des références au passé, au moi de l'enfance et à l'histoire du nazisme. Le présent, soit la R.D.A., ne semble plus présenter une alternative satisfaisante à l'ennui de la chape de plomb. Les événements de 1976 allaient cependant bouleverser cette identité privée de dynamisme, immobilisée par le retour sur soi.

b. La césure de 1976 : l'exil comme rupture identitaire

Après la lettre ouverte qu'il envoya à Honecker en novembre 1976 pour protester contre la privation de citoyenneté de Wolf Biermann, Bernd Jentzsch fut, à l'instar d'autres intellectuels, déclaré «criminel» en R.D.A. où l'attendaient au moins deux ans de prison ferme en cas de retour au pays. Le mot «exil» a pris toute sa dimension pour Jentzsch puisqu'il se trouvait en Suisse au moment des faits et qu'il vécut dix ans près de Zurich, de 1976 à 1986, date de son installation en R.F.A. Cette situation nous évite d'entrer dans la polémique sur la pertinence de

³⁶⁷ La métaphore de la glaciation est une constante chez les auteurs de R.D.A. dans les années soixante-dix si l'on pense à *Kargo* de Thomas Brasch (1977) et à *Hamletmaschine* de Heiner Müller (1978). Cette même métaphore est également présente chez une série d'auteurs ouest-allemands à la même époque, dont Tankred Dorst (*Eiszeit*, 1971) et Hans Magnus Enzensberger (*Der Untergang der Titanic*, 1978). Voir l'article de Reinhold Grimm, "Eiszeit und Untergang. Zu einem Motivkomplex in der deutschen Gegenwartsliteratur" in : *Texturen*, Frankfurt : Peter Lang, 1984, p. 174-217.

l'emploi du terme d'exil, que nous utiliserons donc sans arrière-pensées pour le poète.

Comme nous l'avons vu, la première partie du recueil *Quartiermachen*, publié en 1978, est constituée de poèmes écrits en grande majorité avant 1976. Mais dans les deux parties suivantes, la situation d'exil est thématifiée.

La seconde partie est une approche progressive de la situation d'exil. Elle l'aborde de façon indirecte en montrant une recherche d'échappatoires à cette situation. Il est caractéristique qu'elle commence par deux poèmes sur la nature datant de 1965 et 1966, "Natur ist wirklich" [La nature est réelle] et "Unter den Wolken" [Sous les nuages]. Le vers libre "Ich bin ein Liebhaber der Erde, die solche Liebhaber hat"³⁶⁸ pourrait servir d'introduction à cette partie où alternent évocation de la nature et poèmes d'amour.

Une seule image de résistance revient sans cesse : celle de l'arbre profondément enraciné qui plie mais ne casse pas :

Der Baum in der Brücke

In Olten die Alte Brücke, über die Aare
Trägt sie die schnelle Zeit, langsam
In ihrem Gemäuer, die Wurzeln im Untergrund,
Wuchs ein Baum und wuchs und
Sprengte den Stein mit der Zunge
Des Blatts, wuchs, widerstand
Der lumpigen Zeit, ein Lump,
Der sich nicht verbeugt vor dem Baum
Im Gemäuer, in der Mauer, ja
Die alte Lust, sich aufzubäumen.³⁶⁹

³⁶⁸ In : "Die Liebhaber", *Quartiermachen*, p. 42. «Je suis un amant de la Terre qui a des amants tels que moi».

³⁶⁹ *Quartiermachen*, p. 41. «L'arbre dans le pont// A Olten le Vieux Pont, sur l'Aare,/ Il porte le temps rapide, lentement/ Dans sa muraille, les racines au sous-sol,/ Un arbre a poussé et poussé et/ A fait éclater la pierre avec la langue/ De la feuille, a poussé, résisté/ Au temps misérable, une

Le thème de l'arbre torturé par les éléments mais bravant l'adversité rappelle l'arbre nietzschéen de Zarathoustra (dans le chapitre «De l'arbre sur la montagne») ainsi que certains poèmes de Brecht dans lesquels l'arbre est aussi le symbole de ce qui perdure malgré les obstacles (“Der Pflaumenbaum” - [Le prunier] -, “Die Pappel vom Karlsplatz” - [Le peuplier de la Karlsplatz]³⁷⁰), de la vie à tout prix dans un contexte politique défavorable (ainsi le peuplier subsiste-t-il à Berlin en 1946 dans “Die Pappel vom Karlsplatz”). Ce même thème revient aussi chez Jentsch dans un autre poème, “Die Alten vom Bürckliplatz” [Les vieux de la place Bürckli] qui commence ainsi :

Krumm wie die Bäume am Meer
Leicht wie Pappellaub³⁷¹

L'«arbre dans le pont» et «les arbres des bords de mer» sont des images identificatoires anthropomorphiques de résistance ; elles renvoient à un archétype de l'imaginaire qui représente verticalité et échec au temps, analysé par Bachelard et Gilbert Durand : «la verticalité de l'arbre oriente d'une manière irréversible le devenir et l'humanise en quelque sorte en le rapprochant de la station verticale significative de l'espèce humaine» ; «Rien n'est donc plus fraternel et flatteur au destin spirituel ou temporel de l'homme que de se comparer à un arbre séculaire, contre lequel le temps n'a pas de prise, avec lequel le devenir est complice de la majesté des frondaisons et de la beauté des floraisons»³⁷². Ces images s'opposent à un second type d'arbres, plus rians cette fois, qui apparaît dans “Der Baum vor dem Schulhaus Wiltiswacht” [L'arbre de l'école de Wiltiswacht] et dans “Die Verschwörung” [La conspiration]. Cette double image de l'arbre, qui renvoie sans doute à l'analyse de deux archétypes humains, se reflète dans la présentation en

crapule/ Qui ne plie pas devant l'arbre/ Dans la muraille, dans le mur, oui/ Cette vieille envie de se révolter».

³⁷⁰ Bertolt Brecht, *Gedichte 2 : Sammlungen 1938-1956*, Berlin und Frankfurt: Aufbau, Suhrkamp, 1988, “Der Pflaumenbaum”, p. 21 et “Die Pappel vom Karlplatz”, p. 295.

³⁷¹ *Quartiermachen*, p. 56. «Courbés comme les arbres des bords de mer/ Légers comme le feuillage des peupliers».

³⁷² Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 11ème édition, 1992, p. 395-396.

miroir, face-à-face, sur la même double-page, des deux poèmes “Der Baum vor dem Schulhaus Wiltiswacht” et “Der Baum in der Brücke”. Citons maintenant le premier :

Der Baum vor dem Schulhaus Wiltiswacht

Die Arme doppelzünglerisch in die Luft gestellt,
 Ein grüner Heuchler im Fiederblattgewand,
 Nimm dich in acht vorm Essigbaum, Rhus typhina,
 Himmlisch schöner Blust, flaumig, samtig, zart,
 Die Kinder seiner windigen Liebe aber
 Wie Gallensteine hart,
 Blatt- und Zackengallen, gallig
 Fühlt er sich wohl, am wohlsten,
 Nimm dich vor ihm in acht, er wächst
 Dir übern Kopf, um dir das Fell zu gerben,
 Die Welt zu schwärzen, sie schwarz zu färben.³⁷³

L'arbre de Wiltiswacht est synonyme de fourberie, de double-langage (“doppelzünglerisch”, “Heuchler”) et de caractère atrabilaire (“Gallensteine”, “Blatt- und Zackengallen”, “gallig”) ; le double sens de “Blatt” (feuille de l'arbre et feuille de papier) ainsi que de “Fieder” (qui désigne à la fois le penne d'une feuille d'arbre et une petite plume) laisse penser que l'arbre ici décrit est une métaphore d'un type d'écrivain devant lequel l'auteur met en garde le lecteur (“Nimm dich in acht”) ; le nom commun du fustet, «arbre à vinaigre», de la famille des sumacs dont on extrait des tanins (ce à quoi Jentzsch fait allusion quand il parle de «tanner le cuir»), renforce l'idée d'aigreur et de noirceur que le poète suggère déjà par ailleurs. A l'inverse, l'«arbre dans le pont» semble bien être une figure d'identification de Jentzsch puisque son recueil paru en 1992 et rassemblant l'essentiel de son œuvre

³⁷³ *Quartiermachen*, p. 40. «L'arbre de l'école de Wiltiswacht// Les bras à double langue levés vers le ciel,/ Un vert hypocrite en robe de feuilles pennées/ Prends garde à l'arbre à vinaigre, Rhus typhina,/ Fleurs d'une beauté céleste, duvetées, soyeuses, douces,/ Mais les enfants de ses amours avec le vent/ Durs comme des calculs,/ Galles des feuilles et galles à dents, bilieux/ Il se sent bien, très bien,/ Prends garde à lui, tu seras bientôt dépassé, il te tannera le cuir,/ Il noircira le monde, te le peindra en noir».

s'intitule *Die alte Lust, sich aufzubäumen*³⁷⁴, reprenant ainsi le dernier vers du poème “Der Baum in der Brücke”, qui est en outre reproduit sur le dos de la couverture du recueil, comme s'il était emblématique de toute l'œuvre du poète.

Notre hypothèse sur le caractère anthropomorphique de l'arbre est étayée par la répétition de “Gemäuer” (deux fois) et “Mauer” (une fois) qui sont bien sûr des allusions à la frontière interallemande. Les racines de cet arbre puisent leur force dans l’“Untergrund”, c'est-à-dire la vie souterraine, secrète. La «langue de la feuille» qui fait éclater la pierre est l'image du pouvoir de la parole poétique, et le poème s'achève sur un jeu linguistique qui met à nouveau en parallèle l'arbre et la résistance, puisque le verbe “sich aufbäumen” contient typographiquement le mot “Baum” et signifie «se révolter». Malgré cet aspect ludique, le constat du poème est celui d'un échec. L'arbre lui-même ne peut vraiment résister au temps contre lequel l'auteur vitupère :

ein Lump,

Der sich nicht verbeugt vor dem Baum.

L'arbre isolé est l'image la plus marquante de l'exilé chez Jentzsch, mais le poète cherche également des figures d'identification dans la tradition littéraire. Après son départ de la R.D.A., Bernd Jentzsch montre un intérêt accru pour la poésie de la persécution et de l'exil dont il publie trois recueils en 1979 : *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland, Ich sah das Dunkel schon von ferne kommen, Ich sah aus Deutschlands Asche keinen Phönix steigen*³⁷⁵. Le dernier recueil cité suggère une comparaison avec la R.D.A. de par le choix des poèmes dont beaucoup sont dus à la plume d'auteurs de l'Est : Biermann (“Es senkt das deutsche Dunkel” -

³⁷⁴ Bernd Jentzsch, *Die alte Lust, sich aufzubäumen*, Leipzig : Reclam, 1992, 240 p.

³⁷⁵ Bernd Jentzsch, *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland, Deportation und Vernichtung in poetischen Zeugnissen* [La mort est un maître d'Allemagne, Déportation et extermination dans des témoignages poétiques], München : Kindler, 1979, 180 p., *Ich sah das Dunkel schon von ferne kommen, Erniedrigung und Vertreibung in poetischen Zeugnissen* [J'ai vu l'obscurité venir de loin, Humiliation et persécution dans des témoignages poétiques], München: Kindler, 1979, 148 p. et *Ich sah aus Deutschlands Asche keinen Phönix steigen, Rückkehr und Hoffnung in poetischen Zeugnissen* [Je n'ai pas vu de Phénix naître des cendres de l'Allemagne, Retour et espoir dans des témoignages poétiques], München : Kindler, 1979, 180 p.

[L'obscurité allemande tombe], “Fünf Fingerübungen über Florian Havemanns Flucht” - [Cinq exercices de doigté sur la fuite de Florian Havemann]), Helga Novak (“Ballade von der Minenwippe” - [Ballade sur la balançoire des mines]), Volker Braun (“Wir und nicht sie” - [Nous et pas eux]), Rainer Kunze (“Der Vogel Schmerz” - [L'oiseau douleur]), Christa Reinig (“Vor der Abfahrt” - [Avant le départ]). La même année, il publie un recueil de poèmes de Max Herrmann-Neiße, poète allemand ayant émigré à Londres après un séjour à Zurich, comme Jentzsch, en 1933.

Après un poème rappelant le souvenir de Klopstock qui clôt la seconde partie de *Quartiermachen* (“Phantasien am Zürichsee”, [Fantaisies au bord du lac de Zurich]), la troisième partie commence par “Gedächtnis”, poème dédié à la mémoire de Herrmann-Neiße ; dans sa préface à l'édition de Herrmann-Neiße, Jentzsch affirme : «Les temps changent, dit-on et l'Histoire ne se répète pas. Ici, à Küsnacht, au bord du lac de Zurich, je suis plus loin de la tombe de Max Herrmann-Neiße que je n'étais proche de son lieu de naissance, Neiße, lorsque j'étais à Berlin, et pourtant je me sens plus lié à ce poète, que ses amis appelaient 'Macke', qu'à certains compagnons de ma génération. C'est une ritournelle politique de l'histoire de la littérature allemande»³⁷⁶. Max Herrmann-Neiße, né en Silésie en 1886, avait dû quitter l'Allemagne nazie en 1933 à cause de ses convictions communistes ; à la violence expressionniste de ses premiers poèmes a succédé le lyrisme de l'exil qui chante le pays natal.

Gedächtnis

Im Fremden ungewollt zuhaus

Wer schrieb das ?

³⁷⁶ In : “Kalenderblatt für Max Herrmann-Neiße” (1979), *Die alte Lust, sich aufzubäumen*, p. 196 : “Die Zeiten ändern sich, sagt man, und : Geschichte wiederholt sich nicht. Hier, in Küsnacht am Zürichsee, bin ich vom Grab Max Herrmann-Neißes weiter entfernt, als ich in Berlin seinem Geburtsort Neiße nahe gewesen bin, und doch fühle ich mich diesem Dichter, den die Freunde “Macke” nannten, enger verbunden als manchem Gefährten aus meiner Generation. Ein politisches Ritornell der deutschen Literaturgeschichte”.

Ich, oder du,
 Als du gingst durch Zürichs Hügelgassen.
 Du hast es aufgeschrieben,
 Wo ich jetzt gehe,
 Im Fremden ungewollt zuhaus.³⁷⁷

Toute cette troisième partie, ainsi introduite, est consacrée au thème de l'errance d'un exilé à la recherche d'une identité perdue. A la figure d'identification de Max Herrmann-Neiße se superpose celle de Rudolf Leonhard auquel Jentzsch consacre en 1980 un texte au titre révélateur : "Zu sehr geliebt, ganz vergessen"³⁷⁸. Comme Herrmann-Neiße, Leonhard représente le type du poète errant et persécuté dont les écrits sont tombés dans l'oubli. Cette figure (qui rappelle d'ailleurs aussi celle du Juif errant, sans doute présente en filigrane) est présente chez Jentzsch dans son poème "Arioso" dont le titre évoque un chant solitaire :

Ich bin der Weggehetzte.
 Nicht der erste, nicht der letzte.

Von keiner Mine zerrissen.
 Vorm Zaun nicht ins Gras gebissen.

Keine blaue Bohne in der Lunge.
 Nichtmal Blut auf der Zunge.

Mein Leib und meine sieben Sinne,
 Alles frisch und unversehrt.

Das Leben, das ich nun beginne,
 Lebt sich grade umgekehrt.

³⁷⁷ *Quartiermachen*, p. 63. «En mémoire// Chez soi à l'étranger malgré soi/ Qui a écrit cela ?/ Moi, ou toi,/ Lorsque tu passais par les ruelles de Zurich/ Tu as écrit cela,/ Là où je passe maintenant,/ Chez soi à l'étranger malgré soi».

³⁷⁸ «Trop aimé, complètement oublié», in : *Die alte Lust...*, p. 198-200.

Ich bin der Weggehetzte.
Nicht der erste, nicht der letzte.

Mir ist die Welt ins Herz gesprungen.
Mir, dem großen Lausejungen.³⁷⁹

La disposition en strophes de deux vers rappelle le dystique élégiaque tout comme le rythme régulier qui fait alterner iambes et dactyles. Mais si l'élégie classique amplifie le sentiment de l'unicité d'un destin, le sort du poète est ici ramené à celui du lot commun ; en parlant de Herrmann-Neiße, Jentzsch citait la «ritournelle de l'histoire», il la décrit ici dans toute sa banalité et dans son caractère lancinant qui finissent par éclater en une image d'une grande violence (le monde éclate).

L'incertitude quant à l'identité personnelle est donc bien au centre des préoccupations de Jentzsch à cette époque ; on retrouve le thème de la solitude dans l'adversité jusque dans son poème de 1985, *Irrwisch* [Farfadet]:

[...] ich war,
Was ich bin, in der Minderheit,
ich war ein einzelner Mann³⁸⁰

Le thème du miroir qui dédouble le moi et le rend étranger à lui-même ouvrait le recueil, dans le poème "Spiegel" ; ce thème du dédoublement sera encore plus courant au début des années quatre-vingt dans les œuvres de poètes restés en R.D.A. (chez Czechowski par exemple). Chez Jentzsch, il est repris et varié dans

³⁷⁹ *Quartiermachen*, p. 65. «Arioso// C'est moi que l'on poursuit et chasse./ Je ne suis ni le premier, ni le dernier.// Je n'ai pas été déchiqueté par une mine./ Je n'ai pas mordu l'herbe devant la barrière./ Je n'ai pas de pruneaux dans les poumons./ Pas même du sang sur la langue.// Mon corps et mes sept sens./ Tout est frais et intact.// La vie que je commence maintenant, Je la vis justement à l'envers.// Je suis celui que l'on chasse et poursuit. Je ne suis ni le premier, ni le dernier.// Le monde a éclaté dans mon coeur/ De grand garnement».

³⁸⁰ Bernd Jentzsch, *Irrwisch, Ein Gedicht*. Pfaffenweiler Presse : 1985, p. 24. «j'étais / Ce que je suis, en minorité,/ j'étais un homme seul».

“Korrespondenzen”³⁸¹ où le moi est scindé en un «je» et un «tu» qui s'observent ou se mêlent jusqu'à la confusion. Le titre renvoie au poème “Spiegel” auquel il «correspond» et annonce l'être épistolaire ici décrit:

Den Brief in der Hand
[...]
In der Hand den Brief.³⁸²

Le chiasme ainsi obtenu met en relief “Brief” qui clôt le poème en insistant sur un thème constant de l'exil : la tentative de rompre l'isolement par la correspondance. Ce thème est fortement lié à la notion d'enfermement, à la prison, comme cela est mis en évidence dans le poème précédent, “Briefe schreiben, Briefe lesen”³⁸³, montage de lettres de la mère de l'auteur à son fils ; elle y est désignée comme «l'otage» (“die Geisel”)³⁸⁴. Ce même thème de la correspondance se retrouve chez Rainer Kunze³⁸⁵ et chez les auteurs dont il sera question dans le chapitre suivant.

Pour Jentzsch, la situation d'exilé forcé a provoqué un renouveau d'inspiration poétique. L'obsession du passé nazi donne un fil conducteur à cette production, sur un mode différent après 1976 lorsque le poète s'identifie à des figures de poètes exilés ou persécutés entre 1933 et 1945. La césure de 1976 marque en outre l'apparition des thèmes de l'isolement et de l'errance qui viennent renforcer celui de l'ennui existentiel qui s'exprimait bien auparavant. Par opposition à la perte d'identité, l'image de l'arbre enraciné, résistant à l'adversité, fait écho au titre du recueil *Quartiermachen* qui semble indiquer que seule la poésie offre un «cantonnement» de passage.

³⁸¹ *Quartiermachen*, p. 73, «Correspondances»

³⁸² *Idem*. «La lettre à la main/[...]/ Dans la main, la lettre».

³⁸³ *Ibidem*, p. 72, «Ecrire des lettres, lire des lettres».

³⁸⁴ A propos de l'isolement et la persécution auxquels la mère de Jentzsch a été contrainte par les autorités de la R.D.A., voir la seconde lettre ouverte de Jentzsch à Honecker (*Die alte Lust...*, p. 91-97.)

³⁸⁵ Rainer Kunze, “einundzwanzig variationen über das thema *die post*”[vingt et une variations sur le thème du courrier], in : *sensible wege*, Reinbek : Rowohlt, 1969, p. 71-89.

B. Fuchs, Rathenow, Matthies : les émigrés de la seconde génération

L'œuvre de Bernd Jentzsch, né en 1940, reste marquée par la guerre et l'après-guerre. Il a 9 ans à la fondation de la R.D.A., 21 ans lors de la construction du mur ; les étapes marquantes de sa vie se définissent par rapport à l'Etat de R.D.A. qu'il affronte ensuite directement en 1976, exprimant la douleur du sentiment de trahison.

Les auteurs nés autour de 1950 semblent former, quant à eux, une génération de transition entre d'une part les auteurs comme Jentzsch, révélés par la « vague poétique » au début des années soixante, et d'autre part les poètes qui se font connaître dans les années quatre-vingt, dominés au moins dans les médias par le groupe du Prenzlauer Berg. Cette génération de transition a été également très touchée par l'exil en R.F.A. de ses principaux représentants. Les poètes qui appartiennent à cette génération sont, entre autres, Jürgen Fuchs (né en 1950), Franck-Wolf Matthies (1951), Gerald Zschorsch (1951), Lutz Rathenow (1952).

La plupart d'entre eux sont des « enfants de la R.D.A. », dont les talents poétiques ont été en partie révélés par le biais d'institutions culturelles officielles, comme le Séminaire des Poètes de la F.D.J. dans le cas de Jürgen Fuchs et de Lutz Rathenow³⁸⁶ qui ont réussi à faire publier leurs premiers poèmes par cet intermédiaire. Cependant, ils n'ont en général pas pu publier de recueils en R.D.A. Très significativement, leurs premiers recueils paraissent presque tous en même temps en R.F.A., même lorsqu'ils continuent de résider en R.D.A. comme Rathenow. Tous ces recueils datent de la fin des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt. Ils présentent en général la rétrospective d'une décennie de production poétique : Matthies publie *Morgen* [Demain] en 1979 et *Für Patricia im Winter* [Pour Patricia en hiver] en 1981, Fuchs ses *Tagesnotizen* [Notes quotidiennes] en 1979 et *Pappkameraden* [Camarades de carton] en 1981, Rathenow fait paraître *Zangengeburt* [Accouchement aux forceps] en 1982. Si

³⁸⁶ On se reportera à ce propos au chapitre sur le Séminaire des Poètes et, en particulier, à l'analyse de poèmes du jeune Rathenow.

Zschorsch est parti dès 1974, Fuchs quitte la R.D.A. en 1977, Matthies en 1981, Rathenow reste malgré des interdictions répétées de publier.

Les auteurs comme Jentzsch, Biermann ou Kunze n'ont connu «que» l'isolement grâce à leur relative célébrité, alors que plusieurs des jeunes auteurs inconnus nés dans les années 1950 ont fait l'expérience traumatique de la prison et de l'enfermement qui est un thème majeur de leur poésie et représente un point de rupture irréversible avec la R.D.A., quel qu'ait pu être auparavant leur sentiment envers cet Etat.

a. La peur existentielle et l'île enchantée.

Jentzsch a décrit la «période glaciaire» qui s'était abattue sur la R.D.A., tout en faisant allusion à la possibilité de résister comme «l'arbre dans le pont». Chez les poètes de dix ans ses cadets, toute échappatoire au sentiment d'ennui omniprésent est réfutée. Le poème “Leben” de Lutz Rathenow décrit parfaitement le sentiment de cette génération :

leben

Die rettende Insel suchen
um sie zu versenken.
So daß für die Flucht
nur eine Möglichkeit bleibt :
auszuharren.³⁸⁷

L'image de «l'île du salut» est caractéristique d'une «société à niches» [Nischengesellschaft] où l'hostilité à un système politique se traduisait par la recherche de refuges privés. L'île est traditionnellement un symbole clos de régression amniotique, de retour à la mère³⁸⁸. Dans le contexte allemand plus

³⁸⁷ Zangengeburt, München, Zürich : Piper, 1982, p. 7. «vivre// Chercher l'île du salut/ pour la faire couler./ Ainsi pour s'enfuir/ Il ne restera qu'une possibilité ./ tenir le coup».

³⁸⁸ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 274, 281.

précisément, l'image de l'île, univers clos, aisément identifiable, aux contours définis, est souvent assimilée à l'enclave de Berlin-Ouest dans la littérature est-allemande de cette époque³⁸⁹ : il s'agit alors d'une remotivation de «l'île bienheureuse», du mirage d'une oasis d'opulence. Cette association de l'île au bonheur qui toujours s'enfuit se retrouve sous la plume de Matthies :

Insel im Herbst

[...]

die insel erhebt sich und flieht
wohin ich mich manchmal wegträume

es ist die insel die zieht
die hoffnung unendlicher räume³⁹⁰

Mais cette solution d'ultime repli, chantée à l'ère romantique, est ici niée comme illusoire, de façon nostalgique chez Matthies et violente chez Rathenow. La dernière strophe ci-dessus citée de Matthies met en lumière le paradoxe des fantasmes véhiculés par l'image de l'île, lieu de repli qui favorise cependant l'expansion de l'imagination.

A l'inverse, la R.D.A., espace réellement fermé, n'est pas tenue par ces poètes pour le lieu d'expansion du moi. Au moi douillet des rêveries sur l'île s'oppose le moi prisonnier du «ghetto», pour citer le titre d'un poème de Rathenow “Im Ghetto”³⁹¹. Ce poème d'ouverture, “leben”, assigne sa tâche à tout le recueil qui a pour rôle d'aider le poète à «tenir le coup» face à des conditions externes hostiles, non-définies, qui ressortissent du domaine de l'implicite et créent une complicité avec le lecteur : celui-ci est censé identifier

³⁸⁹ C'est le cas par exemple dans la nouvelle de Helga Schubert, “Das verbotene Zimmer” [La chambre interdite] , in : *Das verbotene Zimmer*, Geschichten, Darmstadt : Luchterhand, 1982, p. 67-79.

³⁹⁰ Matthies, *Für Patricia im Winter*, p. 69 : «Ile en automne // [...] l'île s'élève et fuit/ là où je rêve parfois de partir// c'est l'île qui s'en va/ l'espoir d'espaces immenses».

³⁹¹ *Zangengeburt*, “Im Ghetto”, p. 46.

aisément le contexte défavorable auquel il est fait allusion dans les vers³⁹².

A la poésie est ainsi dévolue la mission d'exorciser la peur, caractéristique de nombreux poèmes de la seconde moitié des années soixante-dix et l'un de leurs principaux ressorts. Rathenow va chercher dans l'univers de Kafka le paradigme du monde de l'angoisse où il vit :

Dem Dichter Franz Kafka

[...]

Mach uns Mut

durch deine Angst.³⁹³

Un poème de 1975 de Matthies est intitulé “Was mich ängstigt” [Ce qui me fait peur]³⁹⁴. En 1976 il écrit “Manchmal” [Parfois], une variation sur le thème “Manchmal habe ich keine Angst” :

Manchmal

für Franziska Groszer

Manchmal ist zwischen himmel
& mir nur ein nichts, zwischen
mir und dem hof ist eine treppe
aus altem porzellan & nur wer
ehrlich zu mir kommt, in guter
absicht findet den weg. manchmal
bin ich ein fremder & durchsuche
meine wohnung nach staatsfeindlichem
material. manchmal bin ich

³⁹² Sur l'implicite et l'image du destinataire de la satire en R.D.A., on se reportera à l'ouvrage de Jacques Poumet, *La satire en R.D.A.*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 137-178 et p. 183-189.

³⁹³ *Zangengeburt*, p. 10. «Au poète Franz Kafka//[...]/ Encourage-nous/par ta peur».

³⁹⁴ *Morgen*, p. 52 : “Die Zeit der jungen Hähne oder Was mich ängstigt 2”, [L'époque des jeunes coqs ou Ce qui me fait peur 2].

ein mensch der auf einem
teppich sitzt & mit fliegenden
monden spricht

manchmal habe ich keine angst

[...] ³⁹⁵

La peur ici évoquée a un effet schizophrène ; elle divise le moi en différentes personnalités, parfois imposées de l'extérieur et que la conscience n'arrive plus à concilier. Le poète se projette en différents rôles, dont celui du «mauvais citoyen» coupable d'activités hostiles à l'Etat, pour finalement constater qu'il est étranger à lui-même. Le texte par sa forme s'apparente à une chanson rock (refrain, ruptures sémantiques apparentes, usage abusif de la conjonction «et») et les procédés de la narration ressemblent à ceux de la transcription automatique d'un rêve confus. Dans ses deux recueils, *Morgen* et *Für Patricia im Winter* , Matthies pose les jalons de l'arsenal policier de la frontière : miradors, chiens, soldats, barbelés, remplaçant ainsi ses peurs dans leur contexte politique. Pour le poète, ses vers doivent être un exutoire. A l'instar de ses aînés qu'il fustige en de nombreuses occasions, Matthies se pose en porte-parole d'une génération qui est peut-être la première à avoir le courage de crier cette peur :

& ich schreibe auch & vor
allem für meine generation
die sich austobt bei den
rock-konzerten der joco-dev-combo
die arbeitet & lernt &
die sich langweilt an
den straßenecken & den öffentlichen
plätzen der stadt, den jugend

³⁹⁵ *Morgen*, p. 70. «Parfois/ pour Franziska Groszer// parfois entre le ciel/ & moi il n'y a qu'un rien, entre/ moi & la cour il y a un escalier/ en porcelaine ancienne & seul celui qui/ vient honnête vers moi, dans une bonne /intention trouve le chemin.parfois/ je suis un étranger & je fouille/ mon appartement pour y chercher/ des documents hostiles à l'Etat. parfois je suis/ un homme qui/ est assis sur un tapis & parle/ avec des lunes volantes// parfois je n'ai pas peur [...]».

clubs & vor den fernsehgeräten
 in den wohnstuben ihrer eltern
 (die sich ihre sprachlosigkeit
 vorschweigen) & für ihre liebe &
 für die rolling stones

[...]

& ich schreibe für JENE die DIESE
 angst hat (siehe dazu strophe vier) : diese scheißangst
 die mir mut macht. [...] ³⁹⁶

Les poèmes de Matthies et de Rathenow oscillent entre le repli sur un imaginaire régressif dont l'île est l'emblème et l'affrontement d'une réalité traumatisante qui produit des effets dévastateurs sur la structuration de la personnalité.

b. Emprisonnement et déconstruction du moi

L'omniprésence de la peur révèle un malaise social qui entraîne des conséquences pour l'identité poétique.

Dans une poésie en prise sur le réel, l'expérience de la prison vécue par plusieurs poètes représente un ébranlement profond de l'identité qui touche jusqu'aux racines de l'être. Matthies et

³⁹⁶ *Morgen*, p. 32-33. «Nachtrag ins Vernehmungsprotokoll», «Additif au protocole d'interrogatoire// [...] 6// & j'écris aussi & avant/ tout pour ma génération/ qui s'éclate aux/ concerts de rock des joco-dev-combo/ qui travaille & étudie & &/ qui s'ennuie aux/ coins des rues & sur les places/ publiques de la ville, dans les clubs/ de jeunes et devant la télé/ dans le salon de leurs parents/ (qui se taisent leur /mutisme) & pour son amour &/ pour les rolling stones// [...] 8// & j'écris pour CELLE qui a/CETTE peur-LA (voir strophe quatre) : cette peur à la con/ qui me donne du courage».

N.B. : dans la strophe quatre à laquelle le poète renvoie il est question de la Stasi et de la police.

Rathenow ne furent que brièvement emprisonnés ; quant à Jürgen Fuchs, il passa près d'un an en prison, de novembre 1976 à août 1977, date de son «extradition» vers la R.F.A.

Fuchs a tenu le journal de son incarcération dans une série de courts poèmes parus à l'Ouest en 1979 sous le titre de *Tagesnotizen* [Notes quotidiennes]. L'isolement carcéral complet est le point de départ de son interrogation sur la notion d'identité, sur les effets de l'incarcération sur la personnalité.

La notion de "Heimat" dans laquelle s'enracinait la poésie d'autres auteurs n'a plus de sens pour lui :

VIELLEICHT

Gibt es viele Zuhause

Nicht nur

Dieses Haus, aus dem sie mich holten

Nicht nur

Diese Wiese, auf der eine Zeitung lag

Im Regen

Ich weiß es genau, eine Zeitung

Aber hier

In einer Fremde

Die meine Sprache spricht

Hier?³⁹⁷

La rupture des liens affectifs avec son environnement est suffisamment importante pour remettre en question l'identité personnelle que l'on croyait solide. Même l'Allemagne de l'Ouest lui est étrangère :

³⁹⁷ *Tagesnotizen*, p. 8. «PEUT-ETRE/ Y a-t-il plus d'un chez-soi// Pas seulement/ Cette maison où ils sont venus me chercher/ Pas seulement/ Ce pré où il y avait un journal/ Sous la pluie/ Je m'en souviens bien, un journal// Mais ici// A l'étranger/ Où l'on parle ma langue/ Ici ?».

ICH LEBE, ABER

Ein anderes Leben

Mein Name ist geblieben

Mein Haar ist geblieben

Meine Fingerabdrücke sind geblieben

Doch im Gefängnis

Gab es Nachmittage, da wollte ich sterben

Und ich wußte schon

Wie

Ich lebe, aber du mußt wissen

Ein anderes Leben ³⁹⁸

Comme par mimétisme avec la situation de dénuement extrême du prisonnier, l'expression est dans ces vers la plus simple possible, d'un laconisme qui frôle le mutisme, dénuée de toute fioriture ou figure de style. Le «Tu» auquel le moi tente de s'adresser pour rompre l'isolement n'a pas de vie réelle ; l'absence du regard d'autrui, principal élément d'élaboration de la connaissance de soi, prive le moi de tout point de repère identitaire :

Aber

Mein Schweigen

Versteht auch mein Schweigen

Und daß ich umhergehe

Und nicht weiß

Wer ich bin ³⁹⁹

³⁹⁸ *Tagesnotizen*, p. 13. «JE VIS MAIS/ Une autre vie// Je porte le même nom/ J'ai les mêmes cheveux/ Les mêmes empreintes digitales// Mais en prison/ Il y eut des après-midis où je voulais mourir/ Et je savais déjà/ Comment// Je vis mais tu dois savoir/ Que c'est une autre vie».

³⁹⁹ *Tagesnotizen*, p. 19, «MEINE FREUNDE». «MES AMIS» :«Mais/ Mon silence/ Comprenez aussi mon silence// Et que je vais errant/ Et ne sais pas/ Qui je suis».

Pour Fuchs, membre d'une génération qui est sans doute la dernière à avoir en grande partie défini son identité par rapport au système politique de la R.D.A., l'incarcération pour motifs politiques représente une rupture identitaire majeure. C'est un drame personnel qui a provoqué chez lui la fissuration des certitudes. Mais le drame de la déconstruction du moi a chez lui une valeur surtout documentaire alors que cette déconstruction, qui sera la caractéristique majeure de la poésie des années quatre-vingt, se présente de façon latente chez Rathenow et Matthies où elle prend déjà de multiples formes, dont la démultiplication des images du moi par amplification du symbole du miroir, ou l'obsession du moi indiquant un phénomène de dépossession.

Ainsi, chez Rathenow, la démultiplication apparaît dans un poème en prose qui, imagine-t-on, décrit le culte des portraits de Marx, Lénine ou Staline ; le moi est le tout-puissant qui retrouve partout son image :

Ich ging durch die Straßen und begegnete mir ständig.[...] ich, in verschiedenen Größen
[...] Mich sah ich, niemanden sonst mich.

Pris d'une rage destructrice, le moi fait alors disparaître tous ses portraits :

Aufatmend sah ich nach oben [...] Über dem ganzen Himmel ausgebreitet
leuchtete mir eine Fratze entgegen, in der ich mein Gesicht erkannte.⁴⁰⁰

Ici, le visage cherche à s'échapper à lui-même sans y parvenir, retenu par un miroir-ciel qui symbolise le «doublet ténébreux de la conscience»⁴⁰¹ ; l'effet de dédoublement est renforcé par le rapport de grossissement entre le moi du début qui semble être de taille humaine et le moi de la fin qui occupe le ciel dans son entier ; le moi conscient ne reconnaît plus son «doublet ténébreux» qui rompt l'identité. Ce phénomène d'aliénation est encore mieux décrit dans le poème "Er" [Lui] :

⁴⁰⁰ Zangengeburt, p. 53, "Die Gelegenheit": «L'incident» : «J'allais dans les rues et me rencontrais sans cesse. [...] moi, en différentes tailles [...] C'était moi que je voyais, personne d'autre que moi». «Soulagé, je levai les yeux vers le haut [...] Déployée dans le ciel tout entier, une face grotesque brillait en regardant vers moi : j'y reconnus mon visage».

⁴⁰¹ G. Durand, *op. cit.*, p. 109.

Er
 Er sah ins rotweinpralle Glas
 und blickte keinen Grund Da
 trank ers aus und sah jetzt
 sein Gesicht Das kannte er
 zu gut Er füllte nach und
 schaute wieder: kein Ende war
 im Glas Er leerte füllte
 leerte es erneut: noch acht-
 neunmal Dann überkam es ihn
 so bodenlos “An irgendeine Wand
 mit diesem Ding” sprach er
 setzte es ab, stand auf und ging⁴⁰²

Le schéma narratif est le même que dans le poème précédemment cité : le moi ne supporte pas son reflet insondable, «versant intime, ténébreux et quelquefois satanique, de la personne», cette «translucidité aveugle que symbolise le miroir»⁴⁰³. La récurrence du thème du miroir est une constante de la poésie de ces années-là ; la proximité poétique de Rathenow et de Matthies se confirme à la lecture de deux autres poèmes de Matthies dans lesquels on voit ressurgir le même thème traduisant l'incertitude d'une recherche identitaire. Ainsi lit-on dans “ZWISCHEN DEN FENSTERN TREIBT DER RAUCH” :

[...] ich schau in den spiegel:
 ich schau in das fenster: und sehe den spiegel das
 fenster und such mich: und such mich und such mich

⁴⁰² *Zangengeburt*, p. 55. «Lui// Il regarda dans le verre débordant de vin rouge/ et n'en vit pas le fond Alors/ il le vida et vit/ son visage Il le connaissait/ trop bien Il se reversa du vin et/ regarda à nouveau : pas de fond/ dans le verre Il le vida le remplit/ le vida à nouveau : encore huit / neuf fois Alors ça le prit/ De façon inouïe “Jetez-moi ça/ contre un mur” dit-il/ il le reposa, se leva et partit».

⁴⁰³ G. Durand, *op. cit.*, p. 103.

mein lieber du lieber verrat mir wo bin ich
 [...]

da steh ich da seh ich und find mich : ganz hinten
 im spiegel: ich ahn mich mein haar es verbirgt mich
 [...] ⁴⁰⁴

S'il semble y avoir ici un début de reconnaissance de soi ("und find mich"), celle-ci ne va cependant pas au-delà de la surface de la conscience, de l'apparence néfaste symbolisée par la chevelure⁴⁰⁵. Le même leit-motiv, associé à la peur et à la méfiance, se retrouve dans le poème "Violettes Gedicht" [Poème violet]⁴⁰⁶ qui s'achève par la question "Wo bin ich //".

Cette interrogation sur le moi précède la théorisation dite postmoderne sur la fin du sens dans les années quatre-vingt qui verront la déconstruction menée à son apogée. Mais chez les auteurs que nous venons d'étudier, l'inquiétude se traduit dans un langage poétique peu novateur, surtout chez Jürgen Fuchs. Frank-Wolf Matthies se livre, quant à lui, à des recherches formelles plus approfondies. Mais aucun des trois auteurs n'hésite à parler à la première personne et en son propre nom ; dans leur conception de la poésie, le poète qui dit «je» reste l'instance suprême de la création. Cependant la veine poétique des trois auteurs cités semble s'être tarie au cours des années quatre-vingt. Seule la rupture identitaire semble avoir nourri leur verve. Jusqu'à nouvel ordre, ils n'ont pas su renouveler leur production littéraire.

⁴⁰⁴ *Für Patricia im Winter*, p. 23-24, «LA FUMÉE PASSE ENTRE LES FENÊTRES [...] je regarde dans le miroir :/ je regarde la fenêtre : et je vois le miroir la/ fenêtre et me cherche : et me cherche et me cherche/ mon cher toi mon cher dis-moi où je suis [...] je suis là je me vois et me trouve : tout derrière/ dans le miroir : je me devine mes cheveux ils me cachent[...]».

⁴⁰⁵ Il est intéressant de noter à ce propos que dans «les structures anthropologiques de l'imaginaire» étudiées par Gilbert Durand, la chevelure est souvent associée au miroir pour signifier une féminité néfaste des eaux troubles de la conscience. cf Durand, *op. cit.*, p. 107-109.

⁴⁰⁶ *Für Patricia im Winter*, p. 73-74. «Poème violet», «Où suis-je//».

Conclusion de la seconde partie

Au cours des années soixante-dix, l'identification avec le régime de la R.D.A, qui apparaissait auparavant sous la plume de certains poètes, a disparu en grande partie. Les poètes qui avaient fait entendre leur voix dans les années soixante adoptent en général une attitude de repli et de méfiance. Les rapports des poètes avec les autorités sont donc placés pendant toute la décennie sous le signe de l'ambiguïté ; les plus jeunes d'entre eux acceptent d'être promus et publiés par de nouvelles institutions comme le Poetenseminar de Schwerin, tout en restant sur leurs gardes. C'est le cas de Lutz Rathenow. Gabriele Eckart, quant à elle, encore très jeune à cette époque, semble avoir été manipulée à des fins de représentation. Parallèlement à la vie culturelle officielle, un mouvement souterrain se dessine lentement dans le paysage poétique : le retour à des valeurs régionales, sous la plume d'auteurs parfois mineurs (Walter Werner) montre une sourde résistance à une identité étatique, nationale. C'est un refus indirect de la thèse officielle des «deux nations allemandes», qui a cours à partir du milieu des années soixante-dix. La seule entité politique avec laquelle il puisse y avoir identification à cette époque, dans la poésie du moins, est la "Heimat", c'est à dire une entité régionale, historique et géographique. Mais la destruction de l'environnement, perceptible surtout à partir des années quatre-vingt, rendra amère la nostalgie de la "Heimat". L'expérience des jeunes poètes qui sont forcés de quitter la R.D.A. à la fin de la décennie va dans le même sens : si leur départ de la R.D.A. est douloureux, la R.F.A. ne représente pas pour autant une nouvelle patrie à leurs yeux. Ils annoncent dans leurs œuvres la désagrégation du sujet lyrique dont il sera question dans la suite de ce travail.

TROISIEME PARTIE

LES ANNEES QUATRE-VINGT : L'ERE

DE LA DECONSTRUCTION.

La poésie des années soixante-dix s'est caractérisée par le repli sur des voies identitaires plus individuelles, ou bien, à la fin de la décennie, par l'affrontement politique qui a mené une centaine d'écrivains à la situation d'exilés. Les années quatre-vingt, quant à elles, ne voient plus d'opposition directe au pouvoir ; elles sont l'ère de la dépolitisation de la poésie, l'ère de la création d'une contre-culture qui est elle-même part de la désagrégation sociale et politique en R.D.A.

La politique culturelle n'a alors plus la même homogénéité qu'auparavant. Pendant toute la décennie, on voit s'affronter deux tendances : d'une part une tendance conservatrice qui a parfois encore recours à des critères de jugement hérités des années soixante, d'autre part une tendance devenant plus libérale, par nécessité, au moment où les autorités voient le contrôle du pays leur échapper peu à peu et où la littérature ne joue plus un rôle de premier plan à leurs yeux. Ainsi l'image que nous allons donner des cadres de réception et de production de la poésie sera-t-elle nécessairement fragmentaire. Elle présentera parfois des aspects contradictoires.

Pour cependant distinguer des tendances dans la recherche d'une identité, nous étudierons, après une partie sur la politique culturelle, l'œuvre de certains poètes représentatifs. Il est impossible d'évoquer les années quatre-vingt sans aborder le phénomène de la poésie du Prenzlauer Berg. Nous lui consacrerons notre second chapitre. Puis nous verrons à travers l'exemple de Heinz Czechowski et de sa conception du moi quelle a pu être l'évolution des poètes de sa génération. Enfin, nous présenterons la poésie de deux poètes saxons, Wolfgang Hilbig et Bernd Igel. Leur conception de l'identité pourrait apporter des éléments nouveaux à notre étude.

Chapitre un : recomposition de l'espace public dans les années quatre-vingt

A. Une poésie peu présente sur la scène officielle

a. La poésie est de moins en moins lue : l'approche sociologique

Pour définir la tendance générale de l'apprentissage culturel dans les années soixante-dix, nous nous sommes déjà servi d'une étude de 1983⁴⁰⁷ qui, rétrospectivement, mettait en lumière le recul culturel des classes sociales favorisées par le régime de la R.D.A. Cette même tendance se renforce à nouveau dans les années quatre-vingt. La poésie, genre difficile d'accès, rencontre de moins en moins d'intérêt chez les jeunes. Le phénomène, plus tardif en Europe de l'Est qu'en Europe de l'Ouest, est dû à la concurrence des médias, à la propagation de la télévision dans les foyers est-allemands. De 1970 à 1984, le taux d'équipement en télévision des ménages est passé en R.D.A. de 69,1 en 1970 (pour 100 ménages) à 92,4 en 1984⁴⁰⁸. En R.F.A., dans le même temps, le taux d'équipement est passé de 73 en 1969 à 97 en 1980⁴⁰⁹.

L'étude citée de 1983 décrit comme il suit l'intérêt des jeunes pour la poésie :

«Intérêt des jeunes pour certains genres littéraires : poésie

très grand : 4 %

grand : 14 %

⁴⁰⁷ FDJ - Archiv, Berlin. Akte Nr B6029 (vertraulich). Zentralinstitut für Jugendforschung, Leipzig, März 1983 : *Zum Verhältnis Jugendlicher zur belletristischen Literatur*. Bericht : Bernhard Lindner.

⁴⁰⁸ *Annuaire statistique de la République Démocratique Allemande*, 85, Berlin: Staatsverlag der Deutschen Demokratischen Republik, 1985, p. 115 : «Équipement des ménages en biens de consommation durables».

⁴⁰⁹ *Die Bundesrepublik Deutschland in Zahlen 1945/49 - 1980*, R. Rytlewski et M. Opp de Hipt, München : Beck, 1987, p. 140.

faible : 41 %

très faible ou aucun intérêt : 41 %»⁴¹⁰

Confirmant ces chiffres, le dixième Séminaire des Poètes de Schwerin, en 1980, rassemble de jeunes poètes dont la classification sociologique ne montre aucune tendance novatrice⁴¹¹ : sur 122 jeunes, 42 sont lycéens ou étudiants, 33 employés, 27 ouvriers, 12 soldats, 3 apprentis et 2 paysans de coopératives. Si l'on compte ceux qui travaillent directement dans le secteur de la production, on arrive à un total de 32 sur 122, soit à peine un quart⁴¹². Corrigeons cependant en précisant qu'il doit exister des lycéens et des étudiants dont les parents sont ouvriers. Cette classification sociologique n'est donc pas un reflet entièrement fiable de la condition sociale des participants au séminaire. Elle permet cependant d'affirmer qu'en 1980, la «classe ouvrière» n'est pas aussi bien représentée au séminaire qu'elle devrait l'être si l'on se réfère à sa part dans la population totale de la R.D.A.

b. La poésie figée du Festival ouvrier et du Séminaire de Schwerin

La poésie de qualité continue d'être absente, dans les années quatre-vingt, des manifestations culturelles de masse. Elle n'est plus à l'ordre du jour des «Festivals ouvriers», d'où elle a déjà disparu en tant qu'élément novateur dès la fin des années soixante. Il suffit pour s'en convaincre de lire les titres de poèmes lus au festival en 1982 : “Frieden 1” (puis “Frieden 2, 3, 4”), “Lehrlinge”, “Ordensverleihung”, “Frühling in Grünau”, “Solidaritätslied”⁴¹³ : ces titres

⁴¹⁰ Etudé citée p. 227, (Blatt 12).

⁴¹¹ FDJ-Archiv, Akte Nr 10.070. “Sitzung des Sekretariats am 28.8.80. Zentralrat der FDJ. Abteilung Kultur”.

⁴¹² Il est difficile de mettre ces chiffres en relation avec les statistiques officielles de la R.D.A. sur la répartition de la population en catégories socio-professionnelles, car employés et ouvriers y sont regroupés dans la même catégorie, ce qui masque l'ampleur réelle de la reproduction sociale.

⁴¹³ *Ich Schreibe*, 3/82, p. 68-75, “Aus dem literarisch-musikalischem Programm des Bezirkes Leipzig zu den 19. Arbeiterfestspielen”. Traduction des titres : «Paix 1», «Apprentis», «Remise

traduisent encore une idéologisation figée du message politique⁴¹⁴. Cette production de qualité médiocre ne tarit pourtant pas ; les poèmes cités ont été choisis parmi 3500 poèmes reçus pour le concours littéraire du festival de 1982, “Ein gutes Wort” [Une bonne parole]⁴¹⁵. Une autre source de 1982 fait remarquer que le programme a essentiellement consisté en lecture de poèmes, sans discussion : 40 à 50 poèmes ont été lus cette année-là en 50 à 60 minutes ! Peu à peu, les manifestations officielles se vident de tout contenu politique. Elles ne sont plus que des façades, images d'un château de cartes prêt à s'écrouler. Les poèmes lus au «Festival ouvrier» de 1985 n'ont plus aucune ambition de réflexion politique : il s'agit de déclarations obligatoires sur la paix et la solidarité, de poèmes d'amour traditionnels, de poèmes sur la vie quotidienne et la nature empreints de mélancolie⁴¹⁶.

Selon Ursula Dauderstädt, rédactrice en chef de la revue *Ich Schreibe* jusqu'à sa disparition en 1990, la productivité poétique dans les cercles de travailleurs-écrivains est restée très grande au cours de la dernière décennie ; le premier genre vers lequel se tourne l'écrivain débutant est toujours la poésie, mais une poésie de qualité médiocre. Aussi les efforts des instances culturelles ont-ils consisté dans les années quatre-vingt à détourner le plus possible les membres des cercles d'écriture de la poésie pour les encourager en particulier à faire du théâtre, art susceptible de mieux leur permettre d'exprimer leurs frustrations. Si quelques impulsions pré-révolutionnaires sont venues du mouvement culturel ouvrier, c'est chez les troupes de théâtre amateur qu'il faut les chercher, et non dans une poésie

d'une décoration», «Printemps à Grünau» (Grünau est une zone de «HLM socialistes» à la périphérie de Leipzig et ne présente aucun caractère printanier !), «Chant de solidarité».

⁴¹⁴ Archives du Zentralhaus für Kulturarbeit de Leipzig, feuille volante non classée : “Protokoll der Tagung der BAG schreibender Arbeiter am 15. 9.1982 im Klubraum der Werktätigen, Neubrandenburg” (NB : BAG = Bezirksarbeitsgemeinschaft). On notera sur cette feuille la remarque suivante : “Soviele passable Lyriker wie der Zirkel “Druckerei des ND” Berlin bzw. Glauchau-Meerane haben wir im ganzen Bezirk nicht !”. [Dans toute la région, il n'y a pas autant de poètes de niveau correct qu'au cercle de l'imprimerie de ND de Berlin ou Glauchau-Meerane]. ND est l'abréviation de *Neues Deutschland*, le titre du journal du parti dirigeant en R.D.A.)

⁴¹⁵ Information fournie dans *Arbeiterfestspiele der DDR, Dokumentation*, Berlin : FDGB-Abteilung Information, 1983, 408 p.

⁴¹⁶ *Ich Schreibe*, 3/86. “Was ich brauche - Texte aus Arbeiterfestspielprogrammen”, p. 53-62.

qui a perdu son souffle⁴¹⁷. L'étude de la revue *Ich Schreibe* dans les années quatre-vingt reflète cet état de choses : à l'exception des articles obligatoires sur le Festival ouvrier et sur le Séminaire de Schwerin, la poésie est presque absente de la revue ; elle n'est mentionnée qu'à travers de courts articles de critique sur des recueils d'auteurs connus (par exemple : Czechowski, Kahlau⁴¹⁸).

De même, le «Poetenseminar» de Schwerin perd de son aura novatrice. S'il continue à attirer de nombreux participants, auxquels des propositions avantageuses sont faites, il n'est plus pris au sérieux par la majorité des jeunes poètes. Grit Strohner-Kalies⁴¹⁹, qui a participé au Séminaire de 1988, en décrit ainsi l'atmosphère : «L'atmosphère du Séminaire me semblait un peu tendue. Pour tous ceux qui étaient là-bas, c'était une distinction ; beaucoup de poètes étaient très imbus de leur personne, convaincus de leur talent. Cette atmosphère peu ouverte, mais exagérément artiste et artificielle ne me plaisait pas. (...) A l'époque, le vers sans rime et mutilant les mots était à la mode. A mon avis, ce Séminaire des Poètes créait des modes d'écriture. Nous n'avons rien appris sur la construction d'un sonnet, mais nous devons gloser avec suffisance sur “la fiévreuse métamorphose vert argenté des copeaux hivernaux fermés”»⁴²⁰. Même la Sécurité d'Etat doit constater : «La fondation de clubs de jeunes poètes qui doivent être une étape vers les “Poetenseminare” est en général tournée en dérision parce que les gens qui vont au Poetenseminar de Schwerin ou en reviennent font la risée des autres à cause de leur attitude politique naïve et, en partie, de leur

⁴¹⁷ Renseignements fournis par Ursula Dauderstädt lors d'un entretien informel à Leipzig en septembre 1992.

⁴¹⁸ *Ich Schreibe*, 4/82 sur Czechowski, “Ich, beispielsweise”, 4/86, sur Kahlau, “Fundsachen”, 4/88 sur Czechowski, “Kein näheres Zeichen”.

⁴¹⁹ Née en 1968, docteur en chimie. A participé au séminaire de Schwerin en 1988, a publié des poèmes dans diverses revues. Voir aussi le témoignage d'Uta Ackermann (documents).

⁴²⁰ Lettre d'octobre 1993 : “Die Atmosphäre beim Seminar erschien mir etwas gespannt. Für alle, die hingekommen waren, war es eine Auszeichnung ; viele waren sehr von sich, von ihrem Talent überzeugt. Mir gefiel die wenig offene, dafür überzogen künstlerische, künstliche Atmosphäre nicht.(...) Zu dem Zeitpunkt war gerade der reimlose, wortverstümmelnde Vers Mode. Meiner Meinung nach wurde bei diesem Seminar Schreibmode kreiert. Nichts lernten wir über den Aufbau eines Sonetts oder ähnliches, dozierten dafür aber hochgestochen über das »grünfiebrige Silberhäuten der geschlossenen Winterraspeln«”.

incapacité littéraire»⁴²¹.

En effet, le contenu des “Poesiealben” publiant chaque année des textes de participants au Séminaire ne laisse pas d'étonner le lecteur. On y cherche en vain des signes de mécontentement, d'insatisfaction dans l'analyse du réel. Jusqu'en 1989, la plupart des poèmes publiés semblent être écrits «en Californie pour la R.D.A.», comme l'a dit Heiner Müller à propos de la littérature du Prenzlauer Berg. Les genres les plus prisés sont des poèmes politiques sur l'Amérique Latine - contrée de rêve - et sur le fascisme- exercice obligatoire - ainsi que des textes sur des tableaux. Seuls quelques poèmes écologiques rappellent la présence d'un environnement qui laisse à désirer. Alors qu'une vingtaine d'années auparavant, Bernd Markowski créait le scandale en lisant des textes de Wolf Biermann, aucune impulsion ne vient plus de Schwerin à la fin des années quatre-vingt.

c. Déclin du mouvement des travailleurs-écrivains au profit d'une diversification des formes d'ateliers d'écriture

Au cours des années quatre-vingt, il devient de plus en plus clair que la structure sociale des membres des cercles de travailleurs-écrivains ne reflète plus du tout les intentions qui ont présidé à la création de ces cercles. C'est, en tout cas, ce qui ressort d'une étude menée à bien en 1985 par le Zentralhaus für Kulturarbeit de Leipzig. Le nombre de cercles, estimé à 600 au début des années soixante, n'est plus que de 211 en 1985. Mais l'étude précise que le nombre de ceux qui écrivent n'a pas diminué. En revanche, les jeunes gens hésitent à entrer dans un cercle, surtout en milieu urbain où beaucoup d'autres activités culturelles sont proposées.

Il semble tout d'abord que l'âge moyen des participants ait augmenté ; si l'on prend l'exemple des cinq cercles d'écriture du district de Cottbus sur lesquels nous avons des informations, nous constatons que l'âge moyen de leurs membres est de

⁴²¹ Rapport d'un observateur inofficiel (“IM”) de la Stasi, 14 décembre 1981. Cité par Klaus Michael in : “Eine verschollene Anthologie”, *MachtSpiele*, Leipzig : Reclam, 1993, p. 209. “Die Gründung von Klubs junger Poeten, die eine Zwischenstation zwischen den Poetenseminaren bilden sollen, wird allgemein belächelt, da die Leute, die nach Schwerin zum Poetenseminar gehen bzw. aus der Schweriner Szene dann kommen, ohnehin wegen ihrer naiv politischen Haltung und ihres teilweisen literarischen Unvermögens belächelt werden”.

45 ans (1 cercle), 40 ans (3) et 26 ans (1)⁴²². La même constatation s'impose dans le district de Rostock dont nous avons aussi retrouvé les statistiques de 1984 : sur 104 participants aux cercles d'écriture, 63 ont plus de 35 ans⁴²³.

La composition sociale de ces cercles montre une prédominance des employés, des intellectuels et des lycéens et étudiants; comme nous l'avons signalé plus haut, «ouvriers et employés» entrent dans la même catégorie, ce qui permet de masquer les disparités. L'analyse confidentielle du Zentralhaus reconnaît cependant : «La tendance générale est la suivante : ouvriers et employés forment la majorité, mais il faut remarquer que la part des employés par rapport à ceux qui travaillent directement dans la production matérielle est en général plus grande. Ils sont suivis par les professions intellectuelles puis le groupe des lycéens, apprentis et étudiants»⁴²⁴. Un quart des membres des cercles d'écriture du district de Rostock possède même un diplôme d'études supérieures.

Les cercles d'écriture sont devenus une institution qui ne promeut plus la culture ouvrière défendue à Bitterfeld. La plupart sont gérés par une entreprise qui a l'obligation de financer un tel cercle. Une règle se généralise pourtant, qui veut que les membres du cercle appartiennent de moins en moins à l'entreprise. Ces «étrangers» peinent pourtant à grossir les effectifs de cercles rassemblant en moyenne une petite dizaine d'individus (plusieurs comptent entre 2 et 5 membres seulement). Selon l'étude de 1985 déjà évoquée, «on constate que les partenariats avec des entreprises de production sont insuffisants»⁴²⁵. Par ailleurs, il existe de plus en plus de cercles d'écoliers, de lycéens et d'étudiants qui écrivent, sans parler des cercles de soldats-écrivains (l'un d'eux fut dirigé par Helmut Preißler).

⁴²² Archives du Zentralhaus für Kulturarbeit, Leipzig, feuille volante envoyée le 14 juin 1984 par Manfred Neumann au Zentralhaus, "Zuarbeit für die ZAG schreibende Arbeiter in Vorbereitung der Volkskunstkonferenz 1984".

⁴²³ *Idem*, feuille volante non classée.

⁴²⁴ *Ibidem*, "Vertrauliches Arbeitsmaterial, 31/8/85, Analyse des Zentralhauses für Kulturarbeit, 2.1. : Quantitative Angaben". "In der Tendenz kann gesagt werden: Arbeiter und Angestellte sind in der Mehrzahl, wobei der Anteil der Angestellten gegenüber den in der materiellen Produktion direkt Tätigen meist größer ist. Es folgen Angehörige der Intelligenz, dann die Gruppe Schüler/Lehrlinge/Studenten".

⁴²⁵ Analyse citée, p. 4 "2.2.1. Trägerschaften: Es ist festzustellen, daß die Trägerschaften durch Produktionsbetriebe unzureichend sind".

Le niveau de qualification des responsables de ces cercles reflète leur évolution vers une plus grande institutionnalisation. En effet, diriger un tel cercle est une source de revenu d'appoint non négligeable pour les nombreux écrivains qui vivent alors de leur plume en R.D.A. Le niveau de qualification des responsable est répertorié comme il suit dans l'analyse de 1985 : 72 sont écrivains (dont 57 membres de l'Union des Ecrivains et 10 candidats), 45 sont titulaires d'un diplôme de l'Institut de littérature Becher de Leipzig, 12 sont diplômés de l'école spéciale pour les responsables de cercles artistiques, 21 sont pédagogues, 11 germanistes, 6 journalistes, 6

bibliothécaires. L'étude signale que le district de Potsdam compte le plus grand nombre de responsables hors-norme : un jardinier, une criminologue, un chef de section de la direction cantonale du S.E.D., un officier, un maître-tailleur !⁴²⁶

La prédominance de responsables de formation littéraire montre que l'accent porte désormais moins sur l'idéologie politique que sur l'art. Les rédacteurs de l'analyse de 1985 expriment le souhait que ces responsables aient une meilleure formation en pédagogie, psychologie, sociologie et politique culturelle et notent avec regret que «l'analyse des offres de formation dans les districts montre cependant que l'on se consacre en priorité (si même on le fait) à des questions littéraires théoriques, à des analyses littéraires et des choses du même genre»⁴²⁷. Ce regret traduit l'inquiétude devant la dépolitisation du travail effectué dans les cercles, devenus sans aucun doute des espaces de liberté⁴²⁸. On peut être sûr que la poésie de représentation lue à l'occasion de manifestations officielles n'a pas été le reflet fidèle de ce qui s'écrivait dans les cercles.

Boudés en fait par le pouvoir malgré des déclarations de principe, les cercles de travailleurs-écrivains doivent alors exister dans des conditions matérielles plus difficiles. Elles se dégradent en même temps que les conditions de travail dans les entreprises. Par exemple, le B.A.G. [Bezirksarbeitsgemeinschaft, Comité régional de travail pour la culture] qui organise en 1982 une rencontre de plusieurs cercles du district de Neubrandenburg note dans un compte-rendu : «Le XXVème

⁴²⁶ *Idem*, p. 3-4.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 4 "Gefragt werden hier insbesondere Erfahrungen der Erwachsenenbildung, der Pädagogik und Psychologie sein aber auch der Soziologie und kulturpolitische Orientierungen. Die Analyse der Bildungsangebote zeigt jedoch, daß man sich (wenn überhaupt) vorwiegend literaturwissenschaftlichen Fragen, Literaturanalysen und dergleichen widmet".

⁴²⁸ Voir le témoignage de Grit Kalies cité auparavant.

séminaire poétique du district aura lieu dans des conditions difficiles. Les responsables habituels ont pour la plupart des empêchements (raisons professionnelles plausibles). Il n'est pas possible d'avoir un car depuis Neubrandenburg en raison d'économies de carburant. Les participants devront apporter un repas froid parce qu'il n'y a pas de possibilité de restauration sur place. Vu le manque de responsables, il serait même souhaitable de ne parvenir à ne rassembler que 40 participants au lieu de 60»⁴²⁹. Otto Teuscher envoie en 1984 au Zentralhaus son évaluation des cercles du district de Neubrandenburg ; s'il note que certains cercles sont reconnus par des articles de presse, il fait cependant remarquer : «Mais d'autres milieux traitent les travailleurs-écrivains avec un relatif désintéret, même des institutions culturelles comme les “Cabinets culturels cantonaux”⁴³⁰, les “Maisons de la culture”, etc... Ces institutions ne font aucun effort pour répertorier ceux qui écrivent dans notre territoire, les promouvoir, et éventuellement leur donner des structures»⁴³¹.

Il semble que la voix d'Otto Teuscher ait été une exception dans la désorganisation, l'indifférence et le manque de moyens généralement constatés. A partir de 1990, l'ancien Zentralhaus für Kulturarbeit de Leipzig a tenté de rassembler les archives des différents «Cabinets culturels des cantons» sans grand succès car souvent ces archives n'avaient été ni collectées correctement, ni classées depuis plusieurs années. L'étude du Zentralhaus sur l'ensemble des cercles en 1985

⁴²⁹ Archives Zentralhaus für Kulturarbeit. “Protokoll der BAG schr. Arbeiter am 21.1.82 im Kulturraum des BfK” (N.B. : BAG : Bezirksarbeitsgemeinschaft, BfK : Bezirkskabinett für Kulturarbeit); “Das 25. bezirkliche Poetenseminar wird unter erschwerten Bedingungen stattfinden. Bewährte Mentoren sind zum größten Teil verhindert (aus stichhaltigen dienstlichen Gründen). Ein Sonderbus ab Neubrandenburg ist wegen Kraftstoffeinsparungen nicht möglich. Die Teilnehmer müssen Kaltverpflegung mitbringen, da kein Mittagessen möglich. In Betracht des Mangels an Mentoren wäre es sogar günstig, wenn keine 60 Teilnehmer zustande kämen, sondern nur 40!”.

⁴³⁰ Kreiskabinett : administration qui, dans chaque circonscription, était chargée de gérer les activités culturelles locales.

⁴³¹ *Idem*, lettre d'Otto Teuscher : “Gesellschaftliche Wertschätzung, Neustrelitz, Ende Juni 1984”. “Aber in anderen Kreisen werden die schreibenden Arbeiter mit ziemlichem Desinteresse behandelt, auch von den kulturellen Einrichtungen wie Kreiskabinett, Kulturhaus, usw... Von diesen Einrichtungen gehen keinerlei Anstrengungen aus, um die Schreibenden des Territoriums zu erfassen, zu fördern, evtl. zu organisieren”.

repose sur des données incomplètes puisque ses correspondants régionaux n'étaient pas tous en mesure de fournir des renseignements exacts sur le nombre des participants et leur âge moyen. Par exemple, le responsable régional Manfred Neumann ignore ces données pour cinq des dix cercles existant dans le district de Cottbus⁴³².

Cependant, on peut tout d'abord attribuer ces négligences à des différences de tradition culturelle selon les régions. L'étude de 1985 donne des indications sur la répartition des 211 cercles répertoriés dans les 15 districts :

Berlin : 14	Leipzig : 24
Cottbus : 10	Magdebourg : 19
Dresde : 22	Neubrandebourg : 6
Erfurt : 18	Potsdam : 14
Gera : 7	Rostock : 8
Halle : 26	Schwerin : 14
Karl-Marx-Stadt : 19	Suhl : 8

L'étude en conclut à juste raison : «On remarque une forte concentration des cercles dans les districts de Halle, Dresde, Karl-Marx-Stadt, Magdebourg, Erfurt, Leipzig. Cette concentration est moyenne dans les districts de Berlin, Potsdam, Schwerin, Cottbus. Par rapport à d'autres districts il y a relativement peu de cercles dans les districts de Suhl, Gera, Rostock, Neubrandebourg. Nous n'avons aucune indication sur le district de Francfort/Oder»⁴³³. En poussant cette analyse plus loin, on remarque qu'en général les districts périphériques (Suhl, Gera, Rostock, Francfort/Oder) comptent moins de cercles que les districts centraux, et surtout que les districts du Sud en rassemblent un plus grand nombre alors que ceux du Nord en sont plus pauvres. Leipzig, Dresde et Halle, villes industrielles de culture urbaine ancienne, sont les plus actives en ce domaine, à la différence de la

⁴³² Archives, Zentralhaus für Kulturarbeit. Feuille volante non classée. Courrier de Manfred Neumann, Cottbus, du 14 juin 1984.

⁴³³ Archives du Zentralhaus für Kulturarbeit, Leipzig, 31/8/1985, "Vertrauliches Material" [Informations confidentielles]. "Erkennbar ist eine Häufung der Zirkel in den Bezirken Halle, Dresden, KMSt, Magdebourg, Erfurt, Leipzig. Im Mittelfeld liegen die Bezirke Berlin, Potsdam, Schwerin, Cottbus. Relativ wenige Zirkel im Verhältnis zu anderen Bezirken gibt es in Suhl, Gera, Rostock, Neubrandenburg. Keine Angaben haben wir vom Bezirk Frankfurt/Oder".

capitale. Rappelons ici les propos de Hannes Würtz, l'un des responsables du Séminaire des Poètes, qui soulignait la forte représentation du Sud de la R.D.A. parmi les participants au Séminaire. Il faut supposer qu'à Berlin, le nombre des activités culturelles en dehors du créneau officiel et un esprit plus frondeur ont empêché l'essor des cercles d'écriture officiels. A l'inverse, dans les régions rurales de moindre tradition culturelle, les quelques cercles qui ont existé ont sans doute été des pôles d'attraction.

Citons ici le témoignage de Grit Kalies-Strohner qui a fait partie dès l'âge de 16 ans d'un cercle d'écriture chapeauté par le Cabinet régional pour la culture de Neubrandebourg :

En 1984, à l'âge de 16 ans, je suis allée pour la première fois à une rencontre du "Club". Nous étions 15, âgés de 15 à 30 ans, qui écrivions des poèmes et des récits chez nous. C'était à Klein Nemerow, un village idyllique au bord du lac de Tollense. Il y avait là-bas une baraque, le Cabinet régional pour la culture, qui était toujours à notre disposition lorsque nous voulions nous rencontrer. Un germaniste de 50 ans, Otto Teuscher, et un écrivain, Peter Tille, organisaient le Club. Environ quatre fois par an, nous passions trois jours ensemble, nous habitions ensemble dans le Cabinet régional pour la culture, nous préparions nous-mêmes nos repas, découvrions ensemble la très belle région qui nous entourait. Entre chaque rencontre, nous nous écrivions plus ou moins régulièrement.

Pendant trois jours nous passions quelques heures ensemble le matin et l'après-midi pour discuter des textes, en particulier des textes écrits par nous-mêmes. Chacun donnait son avis, chacun devait apprendre à critiquer et en même temps apprendre à être critiqué. Alors que nous avions passé trois mois à écrire en silence dans nos petites chambres, c'était le moment de s'ouvrir. Pour nous, ces journées passées ensemble représentaient un espace public que nous apprécions. Nous tenions beaucoup à ce club. Le noyau du groupe restait à peu près toujours le même, il y avait sans cesse de nouveaux "poètes" qui arrivaient, d'autres partaient, mais les personnes que l'on aimait restaient.

Nous ne nous retrouvions pas toujours au même endroit. Nous logions dans des auberges de jeunesse, parfois aussi dans des universités. Ainsi nous découvrions ensemble de nouveaux lieux, nous faisions des expériences communes. Mais Klein Nemerow devint pour nous une sorte de pays natal (A.M.P. : "Heimat"). Nous nous connaissions bien grâce aux poèmes et aux récits (la proportion d'hommes et de femmes était à peu près toujours la même), beaucoup d'"amitiés" naquirent ainsi. Nos deux "mentors" jouaient le rôle de

pères et nous avions beaucoup d'estime pour eux, sur le plan humain comme sur le plan intellectuel.

Le «Club des poètes» m'a beaucoup influencée, il est l'une de mes plus belles expériences. J'y ai appris le courage de présenter mes pensées intimes à d'autres personnes, de les discuter, d'être ouverte. C'était comme une famille (aujourd'hui encore j'ai gardé des contacts avec beaucoup de membres du groupe bien qu'il n'existe plus sous cette forme depuis les changements).

L'été dernier je suis allée à Klein Nemerow. Le Cabinet régional pour la culture est encore debout. C'est maintenant une maison en ruine, il y a devant la porte les toiles d'araignées de deux années, le jardin est à l'abandon mais la pancarte est encore là : 'Cabinet régional pour la culture'. Une relique de la R.D.A.⁴³⁴.

La nostalgie dont est empreint ce témoignage montre que les cercles d'écriture ont sans doute été plus dynamiques dans les institutions culturelles que dans les entreprises au cours des années quatre-vingt. Leur nombre est même presque égal à celui des traditionnels cercles d'entreprises ; les 211 cercles répertoriés en 1985 dans l'étude du Zentralhaus für Kulturarbeit de Leipzig sont classés ainsi : entreprises de production : 112 ; institutions scientifiques : 13 ; institutions culturelles : 70 ; autres (municipalités, etc...) : 16⁴³⁵. La description de Grit Strohner ne fait aucune référence à un message idéologique, elle pourrait tout aussi bien être celle d'un atelier d'écriture dans un autre pays.

Ces quelques remarques montrent qu'au cours des années quatre-vingt le mouvement des travailleurs écrivains n'est plus que l'ombre de ce qu'il a voulu être dans les années soixante. Il est devenu une institution de gestion de la culture, figé lorsqu'il continue d'essayer d'inculquer un message idéologique. A l'inverse, les ateliers d'écriture qui se sont développés au cours de ces années-là dans un autre cadre que celui des entreprises, semblent avoir perdu leur spécificité idéologique.

⁴³⁴ Lettre d'octobre 1993, document reproduit en fin de travail.

⁴³⁵ Etude citée plus haut, p. 2 "Trägereinrichtungen nach Betrieben, wiss. und kult. Einrichtungen (Angaben sind pauschal)".

d. Manque d'ouverture de l'Union des Ecrivains : la poésie est encore dangereuse

Depuis les lectures publiques agitées organisées à l'Académie des Beaux-Arts par Stefan Hermlin en 1962 et 1964, la poésie en tant que genre n'avait pas d'organe spécifique pour la représenter dans les instances officielles. Le Séminaire de Schwerin, en tant qu'espace d'expression relativement libre, continue d'attirer beaucoup de jeunes poètes, qui semblent être de plus en plus surveillés par la Stasi, alors que la pression des institutions ne suffit plus à contrôler la situation⁴³⁶. C'est en tout cas ce qu'il ressort des propos de Hannes Würtz en avril 1993 : «Au début, il y avait encore un service d'ordre de la F.D.J. avec des brassards, plus tard c'était sans doute plus caché : les gens étaient officiellement là, mais cachés. En 1988 encore, une fille est arrivée tout à coup dans mon groupe et a dit venir de tel ou tel endroit ; elle était toujours là, essayait toujours de s'intégrer au groupe mais elle ne faisait qu'écouter et écrire ; c'est ce qui a le plus attiré mon attention». Cependant, si l'on en croit Klaus Michael qui a dépouillé les archives des services de la «Sécurité d'Etat» [Staatssicherheit], ces derniers ont dû progressivement pallier les carences institutionnelles dans la surveillance des jeunes auteurs : «Au milieu des années quatre-vingt, la relation de la Sécurité d'Etat avec la littérature alternative, et même avec la littérature en général, a changé»⁴³⁷. Selon ce même auteur, «A la fin des années quatre-vingt, l'observation de la littérature se révéla être une charge de plus en plus lourde pour la Sécurité d'Etat»⁴³⁸.

Dans le contexte de la politique culturelle tantôt répressive tantôt libérale des

⁴³⁶ Voir document en fin de travail. Hannes Würtz nous a aussi dit avoir surpris des gens qui fouillaient sa chambre à Schwerin, pendant le séminaire, à la fin des années quatre-vingt.

⁴³⁷ Klaus Michael, "Feindbild Literatur, die Biermann-Affäre, Staatssicherheit und die Herausbildung einer Alternativkultur in der DDR" [La littérature comme ennemi, l'affaire Biermann, la Sécurité d'Etat et la formation d'une culture alternative en R.D.A.], in : *Aus Politik und Zeitgeschichte, Beilage zu Das Parlament*, 28 mai 1993, p. 30 : "Mitte der achtziger Jahre veränderte sich das Verhältnis der Staatssicherheit zur alternativen Literatur - ja zur Literatur überhaupt".

⁴³⁸ *Idem*, "Ende der achtziger Jahre erwies sich die Observation der Literatur für die Staatssicherheit zunehmend als Belastung".

années quatre-vingt, où cohabitent plusieurs mouvances, le “Lyrik-Aktiv” est créé en 1987 dans le cadre de l'Union des Ecrivains sous la direction de Gisela Kraft⁴³⁹. Le nom d’“Aktiv” lui donne une connotation très politique qui rappelle le langage de l'agit-prop et semble anachronique en 1987. Selon Gisela Kraft, «avant 1987, il y a déjà eu plusieurs tentatives pour créer un “Lyrik-Aktiv” et plusieurs directeurs ont été nommés. Mais, chaque fois, le “Lyrik-Aktiv” a peu à peu cessé ses activités»⁴⁴⁰. Son rôle est d'organiser des rencontres entre poètes (berlinois surtout) autour de conférences sur des sujets théoriques. Gisela Kraft le définit ainsi : «Le but de l’“Aktiv”, c'était la convivialité entre les poètes, des ateliers-discussion, des lectures des uns aux autres, des conférences de personnes invitées, par exemple sur les sujets suivants : poèmes que l'on peut mettre en musique/textes de chansons, la nouvelle place de la nature dans les poèmes à cause de l'actualité écologique, et des conférences sur l'œuvre de certains poètes du XXème siècle (René Char par exemple). Je pouvais inviter des conférenciers de Berlin ou d'autres villes de la R.D.A., ou de Berlin-Ouest. L'Union des Ecrivains de la R.D.A. leur payait des honoraires. Tous les poètes pouvaient devenir membres de ce groupe et avaient le droit d'amener des invités. L’“Aktiv” avait trois séances par an. Avant ces séances, on envoyait des invitations à tous les poètes que je connaissais à Berlin-Est, même à ceux qui n'étaient pas membres de l'Union des Ecrivains»⁴⁴¹.

⁴³⁹ Née en 1936 à Berlin, elle est comédienne puis étudie l'Islam à Berlin-Ouest, travaille jusqu'en 1983 à l'Institut des Sciences Islamiques de la Freie Universität de Berlin-Ouest, émigre en 1984 en R.D.A. Traduit de la poésie turque en allemand, a publié deux recueils de poèmes : *Katze und Derwisch* (Aufbau, 1985) et *Keilschrift* (Aufbau 1992).

⁴⁴⁰ Lettre à A.M.P. du 10 octobre 1993, Berlin : “Vor 1987 gab es schon mehrere Versuche mit dem Lyrik-Aktiv - und mehrere Leiter. Es ist immer wieder eingeschlafen”.

⁴⁴¹ *Idem*, “Das Ziel des Aktivs war die Geselligkeit von Lyrikern, Werkstattgespräche, gegenseitiges Vorlesen, Vorträge von eingeladenen Referenten zum Beispiel zu den Themen : Komponierbare Gedichte/Liedtext - Die Umwertung der NATUR im Gedicht durch ökologische Aktualitäten - und zum Lebenswerk einzelner Dichter des 20. Jahrhunderts. Auch zu René Char. Die Referenten konnte ich aus Berlin oder anderen Städten der DDR oder aus West-Berlin einladen. Sie bekamen ein Honorar vom Schriftstellerverband der DDR. Als Teilnehmer des Aktivs waren alle Lyriker eingeladen und durften auch Gäste mitbringen. Das Aktiv tagte 3mal im Jahr. Vorher wurden Einladungen verschickt an alle Lyriker, die mir in Ost-Berlin bekannt waren, auch solche, die nicht Mitglied des Schriftstellerverbandes waren”.

Ces rencontres telles qu'elles sont relatées dans les archives témoignent de la présence de deux tendances contradictoires : d'une part, un désir certain d'ouverture vers l'Ouest, mais d'autre part, une attitude figée envers certains auteurs en conflit avec le régime. Quant à Gisela Kraft, elle prétend n'avoir fait preuve d'aucune discrimination dans ses invitations.

La première rencontre a lieu en septembre 1987 ; elle consiste en deux conférences, l'une de Gisela Kraft, «Plaidoyer pour une poésie expérimentale», l'autre de Holger Teschke, «Notes sur Bobrowski». Le propos semble novateur, ce qui est confirmé par le programme de la seconde rencontre⁴⁴² : le conférencier invité est un Berlinois de l'Ouest, Lothar Klümmer, qui fait un exposé sur «Le surréalisme et ses conséquences». Cette conférence qui a lieu le 1er mars 1988 est troublée par l'intervention, à l'issue de la discussion, de Johannes Jansen⁴⁴³, jeune poète du quartier berlinois de Prenzlauer Berg qui n'était pas convié à la rencontre. Il fait part de la lettre adressée le 7 janvier au quotidien *Junge Welt* par un groupe de poètes du Prenzlauer Berg (Jansen, Papenfuß-Gorek, Schedlinski, Lorek, Koziol, Zieger, Opitz, ainsi que trois écrivains de Leipzig :

Saab, Igel et G. Neumann); un article de *Junge Welt* assimilait le milieu des poètes du Prenzlauer Berg aux néofascistes qui avaient attaqué le public d'un concert punk dans la Zionskirche⁴⁴⁴. La réponse du “Lyrik-Aktiv” montre que la tendance réactionnaire et la peur l'emportent encore sur les velléités de libéralisme : «Avant que l'idée de rassembler davantage de signatures pour cette lettre ne fût son chemin, la décision fut prise de rapporter cet incident à la direction de l'union de district, en particulier à Günter Görlich»⁴⁴⁵.

Les réunions suivantes se déroulent dans le calme : en avril 1988, Ursula Heukenkamp parle de la nature dans la poésie de R.D.A. des années quatre-vingt ; en juin 1988, Richard Pietraß fait un exposé sur le dadaïste Hans Arp. Mais en

⁴⁴² Archives de l'Union des Ecrivains, dossier n° 1247 : “Lyrik-Aktiv 1987-1990”.

⁴⁴³ Né en 1966 à Berlin. Auteur en 1988 du *Poesiealbum* 248.

⁴⁴⁴ Les détails de cette affaire, l'article de *Junge Welt* et la lettre des poètes sont reproduits dans l'anthologie *Vogel oder Käfig sein*, Berlin : Galrev, 1991, p. 307-309.

⁴⁴⁵ Archives de l'Union des Ecrivains, n° 1247, rapport de Marianne Krumrey (dont on appréciera le ton impersonnel qui ne permet pas de savoir qui a en réalité pris la décision !) : “Bevor der Gedanke Raum griff, weitere Unterschriften für diesen Brief zu sammeln, setzte sich der Vorschlag durch, diesen Vorgang der Leitung des Bezirksverbandes, besonders Günter Görlich, vorzutragen”.

janvier 1989 encore, Peter Gosse informe que «le présidium (NB : du Lyrik-Aktiv) a décidé de ne pas inviter à la prochaine réunion les poètes de R.D.A. qui ne vivent pas actuellement en R.D.A.»⁴⁴⁶. En conséquence de cette décision, les noms de certains auteurs vivant en R.F.A., ou indésirables pour d'autres raisons, sont rayés de la liste des invités pour la réunion d'avril 1989 ; il s'agit entre autres de Thomas Brasch, Durs Grünbein, Sarah Kirsch, Uwe Kolbe, Günter Kunert, Lutz Rathenow, Michael Wüstefeld⁴⁴⁷. En février 1989, l'invitation de Barbara Thalheim, qui a des rapports tendus avec les autorités culturelles depuis son exclusion du S.E.D. en 1980, est un nouveau signe de libéralisme ; cette tendance s'affirme encore le 13 juin 1989, lorsque l'une des personnalités littéraires les plus en vue en R.F.A., Walter Höllerer, écrivain poète et éditeur à Berlin-Ouest, est invité à son tour.

C'est à partir de la mi-juin 1989 que le libéralisme culturel (tout relatif) fait place à l'actualité politique. Le colloque du “Lyrik-Aktiv” des 16 et 17 juin 1989 à Petzow rend compte de l'effervescence qui gagne les esprits et annonce les événements de l'automne. Les poètes qui y prennent part sont Gerd Adloff, Hans Brinkmann, Peter Gosse, Heinz Kahlau, Rainer Kirsch, Uta Mauersberger, Richard Pietraß, Thomas Rosenlöcher et Heinz Czechowski ; Volker Braun a décliné l'invitation. Cette séance voit donc l'arrivée de poètes saxons (Gosse, Mauersberger, Rosenlöcher, Czechowski) dans la capitale, comme si l'urgence d'une situation politique qui se dégradait avait poussé les intellectuels à se regrouper. Les textes de Kahlau et Adloff conservés dans les archives traduisent une grande insatisfaction politique qui n'est même plus voilée:

Heinz Kahlau

Stellvertreter

Jegliche Tat

verweist auf ihren Täter

⁴⁴⁶ Archives de l'Union des Ecrivains, dossier n° 157 : “Lyrik-Aktiv”. Gosse : “Das Präsidium hat entschieden, DDR-Lyriker, die z. Z. nicht in der DDR leben, nicht zu dieser Tagung einzuladen”.

⁴⁴⁷ Archives de l'Union des Ecrivains, dossier n° 167 : “Lyrik” : “Vorschläge des Lyrik-Aktivs für das Lyrik-Treffen am 28.4.89, Berlin”.

es sei, der Täter
war ein Stellvertreter⁴⁴⁸

Le poème de Gerd Adloff, qui ne porte pas de titre, thématise le dilemme de ceux qui sont prêts à quitter la R.D.A. :

Als mein linkes Bein den Antrag stellte
lachte ich noch:
ich kann mich nicht zerreißen.
Daß die Genehmigung kam
bedrückte mich.

Beim Abschied
am Bahnhof Friedrichstraße
sagten wir uns
wir bleiben in Verbindung.

Nichts konnte uns trennen
Doch was wir erlebten
mein linkes Bein und ich
war so gewaltig verschieden.
Große Sprünge waren schwer möglich
sowohl in Wedding als auch in Mitte.
Beide verließen wir sie nicht
die zwei Städte
in einer.
Nur einmal waren wir auf einen Sprung
in Prag
gemeinsam.
Es war merkwürdig
wir liefen nebeneinander
oder wie man das nennen will

⁴⁴⁸ Archives de l'Union des Ecrivains, dossier n° 157: "Lyrik-Aktiv". Kahlau : «Représentant// Toute action/ renvoie au coupable/ à moins que le coupable/ ne soit qu'un représentant».

nichts zwischen uns
als viel Zeit
und so, als hätten wir was
miteinander zu tun
was irgendwie auch stimmte.

Beim Abschied
wünschten wir uns viel Glück.
Keiner fällt für sich allein.⁴⁴⁹

La facture de ces poèmes, peu travaillés et délivrant des messages très directs, montre qu'il s'agit de textes écrits rapidement, à valeur plus documentaire que littéraire. Ils témoignent de l'accélération des événements à partir de l'été 1989 en R.D.A. On y retrouve le même ton que dans les poèmes publiés à la même époque dans les revues alternatives⁴⁵⁰. Malgré tout, le "Lyrik-Aktiv" continue ses

⁴⁴⁹ *Idem*, Adloff : «Lorsque ma jambe gauche fit la demande/ je riais encore ./ Je ne peux pas me déchirer./ Je fus affligé/ Lorsque l'autorisation arriva.// En nous quittant/ A la gare de la Friedrichstraße/ nous nous sommes dit : / nous resterons en contact.// Rien ne pouvait nous séparer/ mais ce que nous avons vécu/ ma jambe gauche et moi/ est tellement différent./ De grands sauts étaient difficilement possibles/ que ce soit à Wedding ou à Mitte./ Aucun de nous deux n'a quitté/les deux villes/en une./ Une fois seulement, en un saut./ nous sommes allés à Prague/ ensemble./ C'était étrange/ nous marchions/ côte à côte/ ou bien comment exprimer cela/ rien entre nous/ rien que beaucoup de temps/comme si nous avions/ quelque chose à faire ensemble/ ce qui était vrai en un sens.// en nous quittant/nous nous sommes souhaité bonne chance./ Personne ne meurt uniquement pour soi».

La «demande» du début du poème est bien sûr une demande d'autorisation de quitter le pays ; la Friedrichstraße était le point de passage entre l'Est et l'Ouest ; Wedding est un quartier situé à l'Ouest de la ville, Mitte à l'Est. Prague était le lieu de rencontre traditionnel pour les familles allemandes partagées entre l'Est et l'Ouest, et dont certains membres n'avaient pas le droit de se rendre en R.D.A.

⁴⁵⁰ Ainsi dans son article sur «Les revues alternatives de Leipzig à la veille d'octobre 1989» (*Allemagne d'Aujourd'hui* janvier-mars 1991, p. 92-105), Jacques Poumet décèle une «fermentation de l'opinion publique dans les mois qui ont précédé les événements décisifs» et cite un poème de Michael Scholze (publié dans *Zweite Person*, 2/89) qui se rapproche beaucoup de celui de Gerd Adloff : "Zwei Vögel//Ich bin/Zwei Vögel/der eine will nach dem Süden/der andere

séances comme si de rien n'était ; le 14 novembre, la séance est animée par Bernd Leistner qui parle des «Contenus et formes, gains et pertes de la poésie actuelle de la R.D.A.». Il faut attendre plus de 15 jours après l'ouverture du Mur, soit le 24 novembre 1989, pour que soient invités à une séance les poètes du Prenzlauer Berg : Stefan Döring, Jan Faktor, Johannes Jansen, Gabriele Kachold, Bernd Papenfuß-Gorek et Rainer Schedlinski. Sont aussi présents, pour la première fois, Wolfgang Hilbig et Uwe Kolbe. Ces rencontres se maintiendront jusqu'en décembre 1990 ; en 1990, elles ont surtout trait à la découverte du marché éditorial de l'Ouest (par exemple, l'éditeur du Rainer Verlag de Kreuzberg est invité le 20 février, Klaus Wagenbach le 4 décembre).

Les instances officielles qui auraient pu être à l'origine d'un renouveau ou d'une ouverture semblent donc avoir été extrêmement frileuses dans les années quatre-vingt, tout du moins en ce qui concerne le domaine de la poésie. Cette dernière a changé de fonction, à l'image du recul dont elle est la victime en Europe de l'Ouest à la même époque. Elle n'est plus le porte-parole d'aspirations collectives, sa réception est de plus en plus fragmentée, voire clandestine. Même le "Lyrik-Aktiv" n'organise pas de séances destinées à un large public ; les poètes reconnus semblent hésiter à affronter celui-ci par peur des ennuis éventuels que pourrait leur causer cette confrontation si elle avait lieu dans un cadre officiel. Gisela Kraft explique ce phénomène comme il suit : «Dans l'"Aktiv", il n'y avait pas d'opinion dominante, et nous n'en avons pas besoin. C'est pourquoi nous ne nous sommes pas présentés "d'une seule voix" à l'automne 1989. Certains poètes se sont engagés à titre individuel, ou sont restés en retrait. Cela dépend»⁴⁵¹.

will bleiben/im Frühjahr sehen sie sich/vielleicht wieder/fast unwahrscheinlich/zu verschieden sind sie/zwei Vögel/bin ich." [Deux oiseaux,/ c'est ce que je suis,/ l'un veut aller vers le Sud,/ l'autre veut rester,/ au printemps peut-être/ ils se reverront,/ c'est presque improbable,/ ils sont trop différents./ Deux oiseaux,/ voilà ce que je suis].

⁴⁵¹ Lettre du 10 octobre 1993 : "Es gab im Aktiv keine vorherrschende politische Meinung, und es es wurde nicht danach gefragt. Deshalb sind wir auch nicht als "eine Stimme" im Herbst 89 aufgetreten. Individuell haben sich Lyriker engagiert oder zurückgehalten - je nachdem".

B. L'apparition de nouveaux espaces fragmentés de réception

a. Essor des lectures privées et des lectures dans les églises

Entre 1977 et 1979, nous l'avons dit, de nombreux poètes de renom doivent quitter la R.D.A. ou voient se réduire leurs possibilités de publication et leurs espaces d'expression. La censure touche de plus en plus souvent la poésie⁴⁵². C'est à partir de ces années-là que s'opère un mouvement de repli sur de nouvelles formes de communication avec le public, en marge des créneaux officiels.

Les lectures publiques se présentent souvent sous un nouveau jour. Par protestation contre la politique culturelle, de nombreux auteurs participent à des lectures organisées dans les églises, alors que les traditionnelles lectures de la foire de Leipzig, qui attirent un large public, continuent d'avoir lieu. Le département de la culture du Comité Central du S.E.D. s'en émeut suffisamment pour demander des rapports sur cette activité des Eglises ; l'un de ces rapports note que Franz Fühmann, Elke Erb, Ulrich Plenzdorf et Jürgen Rennert ont donné une lecture sur le thème de «L'enfant, la créature parfaite» dans la *Versöhnungskirche* de Dresde en 1980 où ils ont recueilli une large approbation dans une église bondée. Ce même rapport mentionne les lectures de Stefan Heym et de Martin Stade dans des églises. Mais il constate avec soulagement dans le jargon suivant : «L'activité très soutenue des écrivains dans des églises en R.D.A. en 1979 peut être qualifiée de décroissante en 1980. Les manifestations se sont déroulées dans une atmosphère objective la plupart du temps, sans propos orientés contre la R.D.A.»⁴⁵³.

⁴⁵² A ce sujet on se réfèrera à l'ouvrage *Zensur in der DDR, Geschichte, Praxis und "Ästhetik" der Behinderung von Literatur*. Berlin : Literaturhaus, 1991, p. 175-197.

⁴⁵³ Berlin, Archives du Comité Central du SED : SAPMO-B Archiv ZPA, Akte Nr IV B 2/906/59, 1977-1980 : "Information zur Veranstaltungstätigkeit mit Autoren im Jahr 1980", p. 8-9: "Zu den Veranstaltungen in kirchlichen Einrichtungen" : "Die im Jahre 1979 rege Veranstaltungstätigkeit mit Schriftstellern in den Kirchen der DDR ist im Jahr 1980 als rückläufig

Ces propos ne trahissent sans doute qu'un vœu pieux puisqu'en fait le nombre des lectures dans les églises augmente au début des années quatre-vingt ; ces manifestations sentent toujours le soufre, elles permettent à des auteurs qui n'ont plus le droit de se produire sur la scène officielle de lire devant un public ; c'est le cas par exemple de jeunes auteurs berlinois qui lisent dans la Samariterkirche⁴⁵⁴. Les lectures privées deviennent même des institutions⁴⁵⁵, comme celle qui a lieu toutes les quatre semaines chez Ekkehard Maaß, que décrit Thomas Günther : «Les lectures régulières et de plus en plus intensives qui avaient lieu dans l'appartement du chanteur et traducteur berlinois Ekkehard Maaß (chez qui habitait Sascha Anderson depuis 1980) furent l'occasion de nombreux contacts personnels. Une fois par mois, de jeunes auteurs lisaient leurs textes non-publiés devant 70 à 130 auditeurs»⁴⁵⁶. Cependant, ces lectures disparaissent presque après 1984. A la fin des années soixante-dix, des lectures de nature assez politique avaient aussi eu lieu chez le poète Frank-Wolf Matthies, le public y était en partie ouest-allemand; mais Matthies s'installe en R.F.A. dès 1981⁴⁵⁷ et met donc fin à cette pratique. Les lectures chez Ulrike Poppe ont un caractère moins exclusivement littéraire.

Ces nouvelles pratiques entraînent une redéfinition de la notion de public. L'auditeur de telles lectures est désormais un amateur averti, suffisamment proche des milieux des Eglises ou suffisamment curieux pour chercher à être informé du déroulement de ces lectures. Il n'est en aucun cas délégué par son entreprise (si ce

zu bezeichnen. Die Veranstaltungen verliefen in einer vorwiegend sachlichen Atmosphäre ohne gegen die DDR gerichtete Äußerungen”.

⁴⁵⁴ Cette église du quartier de Friedrichshain a souvent abrité des manifestations littéraires inofficielles, comme en 1986 une exposition sur les revues alternatives et les poètes peu connus du public (in : T. Günther, “Die subkulturellen Zeitschriften in der DDR und ihre kulturgeschichtliche Bedeutung”, in : *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 8. Mai 1992, p. 33).

⁴⁵⁵ On trouvera une description satirique de ce genre de manifestation dans le roman de Wolfgang Hilbig, “*Ich*”, Frankfurt : Fischer, 1993, p. 12-14.

⁴⁵⁶ Th. Günther, p. 33.

⁴⁵⁷ Jan Faktor, “Was ist neu an der jungen Literatur der 80er Jahre?” [En quoi la jeune littérature des années quatre-vingt est-elle nouvelle ?], in : *Vogel oder Käfig sein*, p. 371. Voir aussi Michael Meinecke, “*Junge Autoren*” in der DDR 1975-1980, s.l. : drei-Eck Verlag, s.d. , “Lesungen in privater Garderobe”, p. 33-34.

n'est la Stasi), ni par une institution de masse, la culture ne vient pas à lui par le biais d'institutions d'Etat ; à l'inverse, il fait partie des «happy few»⁴⁵⁸ berlinois. Si possible il habite lui-même Prenzlauer Berg et il a parfois le privilège d'assister à des lectures ou des «happenings» privés dans des appartements. Par nécessité, le public n'est donc plus défini au sens large mais réduit à un petit groupe d'habitues. Cependant, la collaboration de diverses compétences artistiques avait pour objectif d'élargir le public : par exemple le poète Bernd Papenfuß-Gorek s'est produit avec des groupes de rock, d'autres poètes ont exposé leurs textes avec des photographies.

b. L'essor de la presse non-officielle : un facteur de diffusion de la nouvelle poésie

Le marché de l'édition officielle en R.D.A. offre alors peu de possibilités de publier des recueils aux jeunes poètes marginaux, qui sont parfois même tacitement interdits de publication pendant des années, comme ce fut le cas de Bert Papenfuß-Gorek. L'interdiction d'une anthologie préparée par Franz Fühmann à l'Académie des Arts en 1981 marque «le début de l'exclusion et de la criminalisation de la jeune génération d'auteurs»⁴⁵⁹ ; ceux-ci vont en être réduits à publier après cette date dans les revues dites alternatives. Cette anthologie devait présenter, entre autres, des textes d'Uwe Kolbe, de Franck-Wolf Matthies, Wolfgang Hilbig, ainsi que de la plupart des jeunes auteurs berlinois de Prenzlauer Berg. Cette anthologie paraîtra finalement en 1985 en R.F.A., à Cologne, sous le titre *Berührung ist nur eine Randerscheinung*⁴⁶⁰.

⁴⁵⁸ Th. Günther emploie lui-même le terme de “der bekannte Insiderkreis” [le cercle d'insiders bien connus], p. 32 de l'article cité.

⁴⁵⁹ Klaus Michael, “Eine verschollene Anthologie”, in *MachtSpiele*, Leipzig : Reclam, 1993, p. 202 : “Aus heutiger Sicht kann das Ende der Anthologie als Beginn für den Ausschluß und die Kriminalisierung der jüngeren Autorengeneration gelten”.

⁴⁶⁰ *Berührung ist nur eine Randerscheinung-Neue Literatur aus der DDR* (Hrsg. Sascha Anderson, Elke Erb): Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1985, 252 p.

Alors que plusieurs anthologies de jeunes poètes de R.D.A. sont publiées en R.F.A., une seule anthologie assez représentative de la nouvelle génération paraît en R.D.A. en 1983, *Vogelbühne*⁴⁶¹, éditée par Dorothea von Törne au Verlag der Nation. Elle publie notamment des textes de Stefan Döring, Lutz Rathenow et Sascha Anderson. Les anthologies de jeunes poètes paraissant tous les deux ans, *Auswahl*, ne font guère de place à ces auteurs. Elles publient en général des auteurs qui se font connaître par le biais d'institutions officielles ; seuls Jan Faktor (*Auswahl 84*) et Rainer Schedlinski (*Auswahl 88*) y sont présentés. Mais l'anthologie *Vogelbühne* a été critiquée par les idéologues, ce qui explique sans doute qu'aucun effort allant dans le même sens n'ait été fait entre 1983 et 1989. Notons cependant que les anthologies qui offrent un panorama de la poésie de R.D.A. publient en 1988 et 1989, à l'heure de la libéralisation forcée, quelques poèmes d'auteurs qui n'ont pas d'existence officielle ; par exemple, *Die eigene Stimme*⁴⁶², publiée en 1988 par Ursula Heukenkamp, Heinz Kahlau et Wulf Kirsten, donne la parole à Papenfuß et Döring. Dans *Selbstbildnis zwei Uhr nachts*⁴⁶³ (1989), on retrouve Stefan Döring, Uwe Kolbe, Bert Papenfuß, Lutz Rathenow, Rainer Schedlinski et Michael Wüstefeld. Cette politique d'ouverture est cependant très tardive si l'on considère que les auteurs cités écrivaient et publiaient déjà par ailleurs depuis une dizaine d'années dans des revues alternatives.

La naissance de revues alternatives inofficielles dans le domaine culturel est un phénomène des années quatre-vingt, alors que de telles revues existaient parfois dans d'autres domaines (écologie, politique par exemple) depuis le début ou le milieu des années soixante-dix⁴⁶⁴. Si leur divulgation a d'abord été confidentielle, elles ont par la suite bénéficié d'une large publicité, en grande partie grâce à l'engouement de certains journaux occidentaux pour ce produit d'une «opposition» est-allemande. Selon Thomas Günther, c'est en 1984 que le milieu artistique

⁴⁶¹ *Vogelbühne, Gedichte im Dialog*, Hrsg. : Dorothea von Törne, Berlin : Verlag der Nation, 1983, 135 p.

⁴⁶² *Die eigene Stimme, Lyrik der DDR* [La voix personnelle] Hrsg. : Ursula Heukenkamp, Heinz Kahlau, Wulf Kirsten, Berlin : Aufbau, 1988, 438 p.

⁴⁶³ *Selbstbildnis zwei Uhr nachts, Gedichte, Eine Anthologie* [Autoportrait à deux heures du matin], Hrsg. Helga Pankoke, Wolfgang Trampe, Berlin : Aufbau, 1989, 218 p.

⁴⁶⁴ Frithjof Heller, "Inoffizielle Publizistik in der DDR" in : *Deutschland Archiv*, 1988 (6), p. 1188-1195.

berlinois de Prenzlauer Berg change de structure ; Anderson lance cette année-là ses éditions d'art dont les clients potentiels sont des diplomates et des journalistes occidentaux prêts à payer très cher des témoignages de «l'art contestataire» de la R.D.A. Les correspondants de la *Zeit* et du *Spiegel* font passer des exemplaires à l'Ouest. La renommée des revues a atteint son point culminant entre 1985 et 1988, lors de la publication à l'Ouest de trois anthologies contenant des textes littéraires tirés pour la plupart de ces revues : *Berührung ist nur eine Randerscheinung*⁴⁶⁵ [Le contact n'est qu'un phénomène marginal] (1985), *Mikado oder Der Kaiser ist nackt*⁴⁶⁶ [Mikado ou l'empereur est nu] (1988) et *Sprache und Antwort*⁴⁶⁷ [Langage et réponse] (1988). L'essor de cette presse «subculturelle» a contribué à faire connaître dans un certain milieu, berlinois surtout, la poésie de jeunes auteurs qui, pour la plupart d'entre eux, étaient exclus des circuits officiels de la publication.

Le nombre des revues indépendantes de littérature et d'art susceptibles de publier de la poésie était d'une trentaine environ ; elles ont paru entre 1978 et 1989 à Berlin, Leipzig ou Dresde, ont eu une durée variable et un tirage qui allait en général de 50 à 100 exemplaires⁴⁶⁸. Le contenu de ces revues a été étudié en détail, en particulier après l'ouverture du mur⁴⁶⁹. Aussi ne nous attardons-nous ici que sur l'aspect qui nous intéresse, c'est-à-dire leur importance pour une redéfinition de la réception de la poésie dans les années quatre-vingt.

Leur tirage, comme nous l'avons déjà dit, n'était que de 50 à 100 exemplaires ; mais chaque exemplaire était lu par plusieurs personnes, et des

⁴⁶⁵ *op. cit.*

⁴⁶⁶ *Mikado oder Der Kaiser ist nackt, Selbstverlegte Literatur in der DDR*, Hrg. Uwe Kolbe, Lothar Trolle und Bernd Wagner, Darmstadt : Luchterhand, 1988, 236 p.

⁴⁶⁷ *Sprache und Antwort, Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR*, Hrg. Egmont Hesse, Frankfurt : Fischer, 1988, 256 p.

⁴⁶⁸ Un recensement très précis de ces revues se trouve à la fin de *Vogel oder Käfig sein, Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften der DDR 1979-1989*, Hrg. Klaus Michael und Thomas Wohlfahrt, Berlin : Galrev, 1991, p. 407-413.

⁴⁶⁹ Nous renvoyons ici aux articles de J. Poumet sur les revues leipzigaises et à celui de Thomas Günther sur les revues berlinoises. Il ne faut cependant pas oublier que ce dernier fut un acteur de ces revues et que son analyse, qui a plus la valeur d'un témoignage, surestime sans doute le rôle des revues à l'échelle de la R.D.A.

exemplaires parvenaient aussi dans les grandes villes de la R.D.A., ce qui multipliait le nombre des lecteurs. Malgré l'importance démesurée qu'on leur accorde, ces revues n'ont donc jamais pu avoir l'audience d'un simple "Poesiealbum" dont le tirage dépassait toujours les 10 000 exemplaires. Comme les lectures privées, elles nourrissent la conception d'un public confidentiel et clandestin, caractéristique des années quatre-vingt.

Chapitre deux : le refus du concept d'identité, mythe du Prenzlauer Berg

Si l'on en croit leur notoriété, un ensemble de poètes semblent avoir développé dans la R.D.A. des années quatre-vingt une forte identité qui s'oppose à celle de leurs aînés : il s'agit des «poètes du Prenzlauer Berg», désignés par le quartier de Berlin où ils ont habité, synonyme à lui seul d'un style de vie. Selon la citation bien connue des critiques Ingrid et Klaus-Dieter Hähnel, au début des années quatre-vingt, «Prenzlauer Berg» désigne une attitude, un choix de vie⁴⁷⁰. La plupart des poètes ainsi désignés ne sont pas berlinois de souche mais ont peu à peu été attirés par l'effervescence artistique et littéraire de ce quartier où ils s'installent dans des appartements délabrés (pour lesquels ils ne paient souvent qu'un loyer dérisoire⁴⁷¹) et vivent d'occupations précaires - les exemples de Thomas Günther, le poète-croque-mort ou de Stefan Döring, chauffagiste, sont souvent cités.

⁴⁷⁰ Ingrid et Klaus-Dieter Hähnel, "Junge Lyrik am Ende der 70er Jahre" in : *WB*, 9/1981, p. 129 : "Prenzlauer Berg ist - und das alles ist hier ohne jede Ironie gesagt - längst nicht mehr nur eine Wohngegend, sondern eine »Haltung«". [Cela fait longtemps que le Prenzlauer Berg - et cela est dit sans aucune ironie - n'est plus seulement un endroit où habiter, mais une "attitude"]

⁴⁷¹ Par exemple, le loyer d'un appartement d'une pièce sans aucun confort était de 15 marks au début des années quatre-vingt. On trouvera une bonne description de l'ambiance du Prenzlauer Berg, de ses squatters et des différents groupes qui l'habitaient dans : Sid, "Die Szene vom Prenzlauer Berg", in : *VEB Nachwuchs, Jugend in der DDR* (Hrg. : Haase Norbert, Reese Lothar et Wensierski Peter), Hamburg : Rowohlt, 1983, p. 197-212.

A. L'«identité négative» de groupe

Ces poètes sont généralement présentés comme des marginaux et des contestataires issus de la classe ouvrière⁴⁷² et lui appartenant de par leurs occupations. Si l'on étudie les biographies des auteurs représentés dans l'anthologie *Berührung ist nur eine Randerscheinung*, on remarque cependant que l'origine ouvrière est loin d'être la règle. Prenons l'exemple de poètes parmi les plus connus : le père de Papenfuß-Gorek appartient à l'intelligentsia militaire, celui de Döring est professeur, celui de Kolbe était officier. Des personnalités comme Anderson ou Schedlinski sont très discrètes en ce qui concerne leur origine sociale ; lors d'interviews, ils refusent souvent de répondre à toutes les questions à caractère biographique. L'origine ouvrière d'une grande partie d'entre eux est en général soulignée pour épater le lecteur occidental, alors qu'elle n'a rien d'étonnant dans le contexte de la R.D.A. où le système des études permettait une représentation de toutes les classes sociales parmi la population estudiantine. La plupart des poètes de Prenzlauer Berg ont fait ou du moins commencé des études payées par l'Etat, qu'ils ont souvent interrompues ou dû interrompre pour des raisons politiques, soit qu'ils aient d'eux-mêmes quitté l'université, soit qu'ils en aient été exclus. Ainsi Rüdiger Rosenthal, Michael Wüstefeld ou Stefan Döring ont-ils un diplôme d'ingénieur. Peter Brasch et Gabriele Kachold ont commencé des études d'enseignant, Christa Moog était elle-même enseignante. Tous ces poètes ont donc, à un moment donné de leur vie, choisi un autre mode de vie, se contentant de «petits boulots» qui, dans le système économique de la R.D.A., leur permettaient de vivre et d'avoir beaucoup de temps à consacrer à leur art. Ils ne se souciaient plus, par exemple, d'avoir un loyer à payer pour des ateliers ou des appartements spacieux en centre-ville (rappelons que lors des lectures chez Ekkehard Maaß, de 70 à 130 personnes pouvaient assister à l'événement).

Les poètes du Prenzlauer Berg se servent de l'imagerie du poète démuné habitant les arrière-cours berlinoises pour se créer une image romantique qui a certainement contribué à la commercialisation de leurs œuvres. Les médias occidentaux les ont affublés d'une étiquette de «dissidence» que les personnes concernées n'ont pas réfutée. Dans son roman *“Ich”* (1993), Wolfgang Hilbig fait la

⁴⁷² C'est ce que prétend Elke Erb dans sa préface de l'anthologie *Berührung ist nur eine Randerscheinung*, p. 16 : “die meisten von ihnen kommen aus der Arbeiterklasse”.

satire de ce milieu littéraire berlinois qu'il a très bien connu. Le narrateur du roman, un collaborateur de la Stasi également écrivain, désigne ironiquement tous ces auteurs comme «les auteurs que nous bénissons, ceux qui font un bon tirage à l'Ouest, ceux qui se procurent des devises, ceux qui sont à moitié ou aux trois-quarts opposants»⁴⁷³ ; son lieutenant lui demande d'imiter les auteurs en question en jouant à «l'opprimé-alibi»⁴⁷⁴. On notera effectivement qu'à l'automne 1989, aucune impulsion révolutionnaire n'est venue de ces artistes ; ils n'ont pas pris la parole sur l'Alexanderplatz le 4 novembre 1989, ne se sont guère engagés par la suite et n'ont fait parler d'eux qu'à cause de la collaboration de Sascha Anderson et de Rainer Schedlinski avec la Stasi. Quelques années après ces événements, l'aura novatrice dont ils étaient entourés semble avoir quelque peu pâli.

Le choix de vie contestataire ne relève pas chez eux d'un projet politique ; ils ne se sont pas opposés directement à l'Etat et si on compare leur génération avec celle de leurs aînés, on peut dire sans ambages qu'ils ont été moins persécutés par le régime politique de la R.D.A. Rares sont ceux qui ont connu l'arrestation ou la prison (avec l'exception notable de Gabriele Kachold et de Lutz Rathenow, qui, quant à lui, ne fit pas vraiment partie du groupe). Leur marginalité est donc toute relative, choisie plus que subie. A l'inverse, certains d'entre eux ont peu à peu joui d'un privilège insigne : obtenir, parce qu'ils bénéficiaient d'une certaine réputation à l'Ouest, des visas pour la R.F.A., qui leur ont permis soit d'émigrer à l'Ouest, soit de faire des voyages. Ainsi Sascha Anderson s'est-il installé en 1985 à Berlin-Ouest, Uwe Kolbe a vécu en partie à Hambourg depuis 1987. Il avait pu effectuer sa première lecture à Berlin-Ouest en 1982 grâce à la protection de Franz Fühmann. Rainer Schedlinski, malgré ses accointances avec la Stasi, n'a pu se rendre à l'Ouest qu'en 1987.

Il est difficile de parler d'un groupe à propos de ce qu'Adolf Endler a ironiquement désigné comme la «Prenzlauer Berg connection», indiquant par là qu'il s'agissait plus d'une communauté d'intérêts parfois douteux que d'une école poétique au sens traditionnel.

En effet, les poètes qui vivent ou ont vécu à Prenzlauer Berg sont d'origines très diverses, représentent des courants littéraires divers (même si le courant «expérimental» a souvent occulté les autres) et n'ont pas de projet esthétique de

⁴⁷³ W. Hilbig, *"Ich"*, Frankfurt : Fischer, 1993, p. 18 : “Die immer schon abgesegneten Autoren, mit ihren Auflagen im Westen, die Devisenbeschaffer, die Halb- und Dreivierteloppos”.

⁴⁷⁴ *Idem*, p. 154 : “Sie dürfen dort für eine Weile den Vorzeigeunterdrückten spielen”.

groupe, ils souhaitent développer leur individualité⁴⁷⁵ et mener à bien leur projet d'«individuation»⁴⁷⁶. Leur point commun est d'appartenir à une génération homogène, d'être tous nés entre le début des années cinquante et le milieu des années soixante, et de s'opposer en tant que génération à leurs aînés (seuls Adolf Endler et Elke Erb ont trouvé grâce à leurs yeux).

Ces poètes rencontrent d'ailleurs souvent l'incompréhension de leurs aînés ; citons Heiner Müller à ce sujet : «Ce qui m'a ennuyé, c'est le caractère “second-hand” de beaucoup de textes, leur détermination externe, la copie tardive de certaines modes.[...] J'avais l'impression que par exemple Sascha Anderson écrivait en R.D.A. pour la Californie. La R.D.A. n'a pas existé pour cette génération, mais ils n'ont pas non plus connu autre chose. C'est comme ces tomates hollandaises qui poussent sans terre, seulement avec des racines en l'air. Tu le remarques dans les textes qui ne contiennent pas grand chose. Leur existence en R.D.A. était une existence illusoire. Bien sûr il y a eu des exceptions, comme dans chaque génération. Les génies n'apparaissent pas en bandes. Tout cela a été important en tant que mouvement, comme terreau pour les exceptions. Mon problème avec les textes des jeunes auteurs de R.D.A., c'était qu'ils n'avaient pas d'objet. Ce ne pouvait être la réalité de la R.D.A. parce qu'ils ne pouvaient la mettre en relation avec quelque chose d'autre. La condition préalable de l'art, c'est la connivence et ces jeunes n'auraient pu être d'accord avec rien. Pour écrire, il faut avoir une certaine connivence avec un objet, que ce soit dans la haine ou l'amour»⁴⁷⁷.

⁴⁷⁵ Elke Erb parle dans l'introduction de *Berührung...* de “auffällig klar ausgeprägte Individualität”, de “ungewohntes Selbstbewußtsein” [individualité qui s'affirme de façon remarquablement claire (...), conscience de soi inhabituelle].

⁴⁷⁶ Il s'agit là d'un terme qu'ils emploient eux-mêmes pour désigner leur travail. Pour Papenfuß, «la poésie est le crépuscule de l'individuation» (“Poesie begreife ich als Individuationsdämmerung”, in “Eine eigene Sprache finden”, *Weimarer Beiträge* 4/90, p. 604).

⁴⁷⁷ Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*. [Guerre sans bataille. Une vie sous deux dictatures. Autobiographie], Köln : Kiepenheuer und Witsch, 1992. p. 288-289. “Was mich gelangweilt hat, war der Second-Hand-Charakter, das Fremd-Bestimmte vieler Texte, die verspätete Kopie von Moden. Ich erinnere mich an die Anthologie von Elke Erb und Sascha Anderson, die Fühmann begonnen hatte, ich konnte die meisten Beiträge nicht lesen. Ich hatte den Eindruck, Sascha Anderson zum Beispiel schrieb in der DDR für Kalifornien. Die DDR hat für diese Generation nicht existiert, aber etwas anderes

Les termes vagues employés par Heiner Müller, «génération», «mouvement», «terreau», indiquent que la littérature du Prenzlauer Berg n'a pas constitué à ses yeux une orientation esthétique bien définie.

L'étiquette de «groupe» a d'ailleurs rarement été réclamée par les protagonistes eux-mêmes. Ils ont mené très peu d'actions communes et ne se sont présentés comme groupe que dans la première moitié des années quatre-vingt, et presque jamais par la

suite. Jan Faktor, l'un des protagonistes, décrit lui-même le groupe de façon peu flatteuse comme un «conglomérat de petites “unités”» : «La “scène” n'est pas née du hasard, elle est quand même née d'une décision, d'affinités (pas seulement artistiques), et de quelques relations personnelles dans ces cercles. A part cela, la “scène” était un tissu très lâche d'individualistes qui n'ont pas tous fait de l'art. On connaissait des gens qui allaient partout mais n'ont pas du tout travaillé de façon active ; mais ils en faisaient partie aussi. Je vois plutôt la scène comme un conglomérat de plus petites “unités” (certaines personnes étaient simplement plus proches, elles sont devenues amies) ; dans ces “sous-groupes”, les gens qui se retrouvaient avaient ou cultivaient plus leurs ressemblances que ce n'était possible dans de plus grands cercles. Pour cette raison, toute la “scène” était plus difficile à cerner, il y avait différentes relations transversales. Mes fréquentations les plus proches se limitaient à quatre ou cinq personnes»⁴⁷⁸.

kannten sie auch nicht. Das ist so wie bei diesen holländischen Tomaten, die ohne Boden wachsen, nur mit Luftwurzeln. Das merkst du den Texten an, dünnes Gebäck. Ihre Existenz in der DDR war eine Scheinexistenz. Es gibt natürlich Ausnahmen, wie in jeder Generation. Das Ganze war als Bewegung wichtig, als Boden für die Ausnahmen. Mein Problem mit den Texten der Jüngeren in der DDR war, daß sie keinen Gegenstand hatten. Die Wirklichkeit der DDR konnte es nicht sein, weil sie die nicht auf etwas anderes beziehen konnten. Die Voraussetzung für Kunst ist Einverständnis, und die Jungen hatten nichts, womit sie einverstanden sein konnten. Schreiben braucht ein Einverständnis, in Haß oder Liebe, mit dem Gegenstand”.

⁴⁷⁸ Lettre du 2 novembre 1993 : “Zufällig war die Szene nicht ; es gehörten schon ein Entschluß, Affinität (und nicht nur künstlerische) dazu ; und ein paar menschliche Fäden in diesen Kreisen. Sonst war die Szene ein ganz loses Geflecht von Individualisten, von denen gar nicht alle Kunst gemacht haben. Man kannte dort Leute, die überall hingingen, aktiv aber gar nicht gearbeitet haben; aber sie gehörten trotzdem dazu. Ich sehe die Szene eher als ein Konglomerat von kleineren “Einheiten” (manche Leute waren sich einfach näher, wurden Freunde) ; in diesen “Untergruppen” fanden sich Leute zusammen, die mehr Gemeinsamkeiten

L'image du groupe a surtout été forgée par des observateurs extérieurs⁴⁷⁹. Si cet ensemble de poètes a eu une identité, nous la rapprocherons de ce que le psychanalyste Erikson a défini comme «l'identité négative». L'échec de la recherche d'une identité chez les adolescents est dû, selon lui, à la constitution d'une «identité négative», c'est-à-dire d'une «identité perversément établie sur toutes ces identifications et ces rôles qui, aux stades critiques du développement, leur avaient été présentés comme indésirables ou dangereux, tout en étant cependant très réels»⁴⁸⁰. L'éducation dans les écoles de la R.D.A. présentait comme souhaitables l'engagement politique, l'amour de la R.D.A., l'exercice d'une profession : ils n'ont cure de la politique, de la R.D.A., d'une existence professionnelle confortable. Citons ici un vers de Papenfuß :

ich bin gegen sie ohne fuer andere zu sein⁴⁸¹

La contestation du Prenzlauer Berg ne s'appuyait pas sur un projet concret, si ce n'est celui de l'individuation, c'est à dire la recherche d'une identité qui ignorerait les données sociales en se contentant de s'opposer aux pères :

meine weltanschauung, die ich meinem vater entgegnete⁴⁸²

B. Evolution au cours des années quatre-vingt

Il faut distinguer deux phases dans l'histoire des poètes habitant le Prenzlauer

hatten oder entwickelten, als es in größeren Kreisen möglich war. Die ganze Szene war dadurch auch nicht leicht überschaubar, es gab diverse Querverbindungen. Mein intensiverer Radius beschränkte sich auf vier, fünf Menschen”.

⁴⁷⁹ Citons la critique américaine Christine Cosentino : “Gedanken zur jüngsten DDR-Lyrik : Uwe Kolbe, Sascha Anderson und Lutz Rathenow” in : *The Germanic Review*, Washington : Summer 1985, p. 82-90.

⁴⁸⁰ Erik H. Erikson, *Adolescence et crise, La quête de l'identité*. Paris : Flammarion, p. 183.

⁴⁸¹ In : *dreizehntanz*, p. 79. «je suis contre eux sans être pour d'autres».

⁴⁸² Papenfuß, in : *Sprache und Antwort*, p. 202 “einsamkeit ist nur ein wort” [la solitude n'est qu'un mot] ; «ma vision du monde que j'ai opposée à mon père». Remarque biographique : le père de Papenfuß occupait de hautes fonctions dans l'armée et la sécurité d'Etat, il aurait veillé pendant treize ans à ce que les poèmes de son fils ne paraissent pas.

Berg. Leur regroupement géographique, leurs projets individuels de vie sont des conséquences indirectes de l'insatisfaction intellectuelle qui règne en R.D.A. après l'affaire Biermann et le départ de nombreux intellectuels pour la R.F.A. Jusqu'en 1983/1984, les ferments novateurs existent dans un Prenzlauer Berg créatif où sont mises en place de nouvelles façons de vivre et de créer : travail communautaire, création de revues non-officielles, lectures privées et expositions (les lectures régulières dans l'appartement de Ekkehard Maaß s'arrêtent après 1983).

A partir de 1984/1985, le «groupe» perd certains de ses membres qui obtiennent un visa pour l'Ouest, et les relations avec l'Allemagne de l'Ouest en général sont à l'origine de discordes qui accélèrent le délitement. L'attitude commune à cette époque est d'attendre et de voir qui obtient l'autorisation de partir pour la R.F.A. La manifestation “ZERSAMMLUNG” de 1984, réunion de poètes du Prenzlauer Berg qui lisent et discutent leurs textes pendant une semaine, est emblématique du phénomène de corrosion à l'œuvre par la suite. Le néologisme de Papenfuß et Döring associe l'idée de rassembler (“Sammlung”, “Versammlung”) à celle d'une déchirure marquée par le préfixe “zer-”. Aux dires de plusieurs témoins et acteurs, cette manifestation est un échec (auquel fera écho le relatif échec de la manifestation du même nom en juin 1990). «La lecture-marathon n'alla pas sans problèmes ; elle présupposait un consensus de base qui n'existait plus. Des agressions cachées, des oppositions esthétiques, la peur de la surveillance par la Stasi et le sentiment d'un mutisme insurmontable dans l'isolement social portèrent ombrage à la rencontre et remirent en question le sens de toute cette manifestation»⁴⁸³. C'est à la même époque, en 1984, que Sascha Anderson lance sa propre édition d'art «inofficielle», et monnaie chèrement les «pièces uniques»⁴⁸⁴ qu'il produit surtout pour des journalistes et des diplomates occidentaux. Ce faisant,

⁴⁸³ C'est l'avis de Jan Faktor (*art. cit.*, p. 372) qui souligne le caractère déjà interne de la chose et l'absence de public. Thomas Günther (*art. cit.*, p. 33) est encore plus sévère : “Der Lesemarathon erwies sich als problematisch ; er setzte einen Grundkonsens voraus, den es nicht mehr gab. Versteckte Agressionen, ästhetische Gegensätze, Angst vor der Stasi-Überwachung und das Gefühl der nicht mehr überbrückbaren Sprachlosigkeit in gesellschaftlicher Isolation überschatteten das Treffen und stellten den Sinn der Veranstaltung insgesamt in Frage”.

⁴⁸⁴ Michael Thulin (alias Klaus Michael) parle à ce propos du “syndrome de la pièce unique” in : “Das Unikat-Syndrom”, *Vogel oder Käfig sein*, p. 295-298.

il crée des jalousies entre les poètes ; au-delà de la polémique journalistique⁴⁸⁵ abondamment nourrie, on peut affirmer que Sascha Anderson a joué un rôle extrêmement ambigu dans le milieu de Prenzlauer Berg. Il a occupé une position de pouvoir, distribuant argent et contacts avec l'Ouest selon son bon vouloir⁴⁸⁶. Il a sans aucun doute participé à la désagrégation de ce qui aurait pu être un groupe de poètes, une école de poésie ; certains vont même jusqu'à affirmer qu'il a sciemment favorisé et orienté le phénomène de dissolution.

L'histoire des poètes du Prenzlauer Berg est celle de la lente dislocation d'une éphémère cohésion interne de groupe sous l'effet de pressions étrangères : attirance pour la R.F.A., découverte du marché éditorial ouest-allemand et du poids des médias, et, sans doute, manoeuvres de la Stasi.

C. Y a-t-il une identité de la poésie «post-moderne» ?

a. Un phénomène de mode

L'une des caractéristiques des poètes du Prenzlauer Berg serait, selon Peter Geist, germaniste de Leipzig, qu'ils «se tiennent à l'écart de toute mystification idéaliste de l'«identité»» (il cite Andreas Koziol et Jan Faktor). Geist décrit cette «mystification» comme le reflet des «fantômes chimériques de principes idéalistes originels de la société, selon lesquels le libre développement de l'individu est la condition du libre développement de tous». Chez les poètes qu'il admire, on ne trouve plus trace de ce «noyau anthropologique intact de l'humain»; à l'inverse, il est question de la «déconstruction dans laquelle le sujet est mis en morceaux», d'un «moi souvent brisé»⁴⁸⁷, de textes fragmentés.

⁴⁸⁵ L'ouvrage *MachtSpiele, Literatur und Staatssicherheit*, Leipzig : Reclam, 1993, 416 p. livre une bibliographie de vingt pages sur les articles de presse publiés d'octobre 1991 à février 1993 à ce sujet.

⁴⁸⁶ En 1993, le plus grand nombre de témoignages à ce sujet se trouvent réunis dans l'ouvrage cité ci-dessus, *MachtSpiele*.

⁴⁸⁷ Peter Geist, « »Ich und die Folgen« - Eine Innenansicht», in : postface de l'anthologie *Ein Molotow-Cocktail auf fremder Bettkante*, Leipzig : Reclam, 1991, p. 387 : «ein Selbstbewußtsein, das sich allerdings frei hält von idealistischer «Identitäts»-Mystifikation (...) Die einvernehmliche

Ces paroles semblent sonner le glas du sujet lyrique qui, dans l'optique d'un courant de pensée inspiré du post-modernisme, serait un avatar du cogito cartésien, de l'hypothèse d'une unité et d'une réalité du moi ; le refuser en poésie serait la marque indiscutable d'une pensée dite post-moderne qui prône l'éclatement des styles, la superposition et la juxtaposition des vérités, la fragmentation des certitudes sur le sujet. Dans leurs travaux, certains poètes de Prenzlauer Berg se réfèrent constamment à des philosophes français dits «post-modernes». Schedlinski cite souvent Foucault⁴⁸⁸ ; Derrida ou Lyotard sont des noms qui reviennent souvent. Cependant, il semble que la réception de ces auteurs ait eu lieu à Prenzlauer Berg selon une vision ouest-allemande, ou plutôt américaine de ces philosophes ainsi amalgamés à ce que les Allemands nomment le «poststructuralisme», principalement représenté à leurs yeux par Roland Barthes. En effet, on cherche en vain un rapport étroit entre la poésie du Prenzlauer Berg et les philosophes cités. Mais le fait de les citer constituait à lui seul un acte de contestation car ces auteurs n'étaient pas publiés en R.D.A., ils n'étaient pas allemands et ils s'opposaient dans des débats à l'Ecole de Francfort.

Le roman de Wolfgang Hilbig, *“Ich”*, offre des passages savoureux sur le snobisme post-moderniste. Le narrateur rapporte une conversation qu'il a eue avec son lieutenant sur la «voie» à suivre : «Vous savez bien cela, sinon lisez-le tel quel chez le grand Le Fou⁴⁸⁹ que vous admirez tant. Ou chez l'un de ses compagnons d'armes dont on est actuellement si avide... (...) Par “Le Fou”, j'avais entretemps appris qu'il voulait parler du philosophe Foucault, de plus en plus à la mode, ainsi que tous ses sbires. Mon lieutenant supérieur s'enflammait facilement pour tout ce qui contenait beaucoup d'allusions, il aimait ce qui était tarabiscoté, les énigmes grammaticales et les abréviations (...) Moi en revanche, qui ne connaissais que les titres et quelques phrases de début des livres de Foucault, je ne

Bereitschaft - bei Lesungen wie in der Kritik zu bemerken - “Identitäts”-Suche mehr oder weniger fraglos als Eigenwert anzusehen, reflektiert nicht zuletzt das chimärenhafte Fortgeistern ursprünglicher Idealsetzungen von der Gesellschaft, in der die freie Entwicklung des einzelnen Voraussetzung für die freie Entwicklung aller sei” (p. 382) “Annahme eines unbeschädigten anthropologischen Kerns des Menschlichen” (p. 382). “ein vielfach gebrochenes Ich” (p. 386).

⁴⁸⁸ Par exemple, p. 163 de son interview, in : *Sprache und Antwort*, ou dans son essai “die stummen zeichen” [les signes muets], in : *die rationen des ja und des nein*, Berlin : Aufbau, 1988, p. 127.

⁴⁸⁹ En français dans le texte.

l'aimais sans doute pas. Je regrettais que dans quelques enclaves faisant partie de la fameuse “scène”, la justification de l'existence reposât sur le fait d'être un lecteur enthousiaste de Foucault, et que par conséquence, il fallût encore obligatoirement lire Derrida ou Paul de Man»⁴⁹⁰.

Jan Faktor, poète d'origine tchèque arrivé en R.D.A. en 1978, est resté lui aussi sceptique face au phénomène de la mode «structuraliste» et «postmoderne». Il écrit :

Avant que la vague des structuralistes n'arrive ici, à Berlin-Est, j'ai lu Adorno de façon intensive et j'ai élaboré mes propres théories. La nouvelle vague m'a alors d'emblée été étrangère (sèche, extrêmement compliquée, portant souvent sur des questions de détail [chez Adorno j'ai trouvé un regard beaucoup plus global, plus universel, sur des questions tout à fait centrales]) ; mais surtout, je n'avais tout simplement pas besoin de cette nouvelle vague. Adorno était beaucoup plus émotionnel, il était resté émotionnellement proche de moi. Aujourd'hui encore, je ne veux rien avoir à faire avec le terme de «post-modernisme» ; le post-modernisme s'en prend à des choses qui sont relativement sacrées pour moi.

D'emblée, j'ai pris beaucoup de distances avec la seconde sauce structuraliste que les gens ont ici produite ; mais il y avait certainement aussi des préjugés de ma part. [...] Mais les structuralistes étaient tout simplement à la mode, et cela s'est passé comme partout : il y a eu un grand enthousiasme et beaucoup d'imitateurs ; seule une infime minorité est alors vraiment créative. Une chose qui était aussi très négative à mes yeux, c'est que presque tout le monde devenait un expert du structuralisme d'un jour à l'autre (y compris bien sûr les imposteurs comme Anderson) ; et tous ceux qui nageaient avec le courant faisaient énormément d'esbroufe avec leur écriture d'emprunt : plus c'était

⁴⁹⁰ *op. cit.*, p. 21-22 : “Der Weg ! betonte er. Das wissen Sie doch, und wenn nicht, dann können Sie das nachlesen, beim großen Le Fou, den Sie so verehren. Oder bei einem seiner Mitstreiter, die jetzt so begierig aufgenommen werden... (...) Mit Le Fou meinte er, das wußte ich unterdessen, den Philosophen Foucault, welcher, samt seines Anhangs, tatsächlich immer mehr in Mode gekommen war. Der Oberleutnant entflammte sich leicht für alles, was anspielungsreich war, er liebte Verklausulierungen, grammatische Rätsel und Abkürzungen (...) - Ich hingegen, der ich nur die Titel und ein paar Anfangssätze von Foucaults Büchern kannte, liebte ihn wahrscheinlich nicht. Es mißfiel mir, daß sich in einigen Enklaven, die zur sogenannten Szene zählten, die Daseinsberechtigung darauf gründete, daß man ein begeisterter Leser Foucaults war und daß es in der Folge davon zur Pflicht gerann, auch noch Derrida oder Paul de Man zu lesen”.

complicé, mieux c'était. Je ne pouvais plus supporter d'entendre parler de "Discours"⁴⁹¹.

b. Dénégation et parentés

La référence au structuralisme et au post-modernisme aurait dû avoir pour conséquence la «mort du sujet» inhérente à ces théories. Chez les post-modernes, «la vie et la réalité, la société et l'histoire, comme ce fut le cas de façon différente pour l'esthétisme, sont bannies du discours de l'art et de sa réception» et «toute forme d'engagement politique dans l'art est déclarée obsolète» alors que l'aspect linguistique de la poésie est privilégié⁴⁹². Effectivement, Papenfuß déclare en 1990 : «Je n'ai jamais souffert à

⁴⁹¹ Lettre du 2 novembre 1993, Berlin : "Ich habe, bevor es hier in Ost-Berlin mit dem ganzen Strukturalismus "losing", intensiv Adorno gelesen und an meinen eigenen Theorien gebastelt. Mir blieb dann die neue Welle von vornherein fremd (trocken, überkompliziert, oft nur auf Detailfragen bezogen [bei Adorno fand ich einen viel globaleren, universelleren Blick - und zu ganz zentralen Fragen]); aber vor allem - ich brauchte diese neue Welle einfach nicht. Adorno war viel emotionaler, mir emotional nah geblieben. und mit dem Wort "Postmoderne" will ich auch bis heute möglichst nichts zu tun haben; die Postmoderne greift Dinge an, die mir ziemlich heilig sind.

Ich hatte also von vornherein einen großen Abstand zu dem zweiten strukturalistischen Aufguß, den die Leute hier produzierten; aber es sind sicher auch z.T. meine Vorurteile dabei. [...] Insgesamt waren die Strukturalisten eben in Mode und dann läuft es überall so ab - es gibt viel Begeisterung und viele Nachahmer; und nur die wenigsten sind dabei wirklich kreativ. Was mir noch negativ auffiel - fast jeder wurde hier über Nacht ein Strukturalismus-Experte (Hochstapler wie Anderson natürlich auch); und alle, die mit der Welle mitschwammen, gaben mit ihrem ausgeliehenen Diktus unglaublich an (je komplizierter, desto besser). Ich konnte das Wort "Diskurs" bald nicht mehr hören".

⁴⁹² Andreas Huyssen, "Postmoderne - eine amerikanische Internationale ?" [Le postmodernisme, une internationale américaine ?], in : *Postmoderne - Zeichen eines kulturellen Wandels*, [Postmodernisme, signe d'une évolution culturelle] (Hrsg. : Andreas Huyssen, Klaus Scherpe), Hamburg : Rowohlt, 1986, p. 32 : "Leben und Wirklichkeit, Gesellschaft und Geschichte werden wie schon in anderer Weise im Ästhetizismus aus dem Diskurs der Kunst und ihrer Rezeption verbannt", "Jegliche Form von politischem Engagement in der Kunst wird für obsolet erklärt".

cause de l'Allemagne. La poésie ne traite que d'une seule chose, ce ne peut être d'un pays déchiré ou de la Stasi»⁴⁹³. La même année, Anderson affirme, avant la découverte de sa collaboration avec la Stasi : «Je n'ai eu aucun problème avec la R.D.A. [...] Je n'ai jamais eu de liens avec cet Etat, tout au plus de l'intérêt pour lui, mais de loin»⁴⁹⁴.

Ces poètes qui ont vécu une situation historique hors du commun nient donc l'influence d'un système politique sur leur écriture. Or il semble y avoir une contradiction entre leurs déclarations provocatrices de principe et la nature des textes écrits. De nombreux poèmes ne peuvent être compris que par référence à la situation politique est-allemande ou allemande. Prenons justement l'exemple d'un poème de Bert Papenfuß, “um mit der folkswut zu sprechen: der ofen ist aus” [pour parler avec la colère du peuple : les carottes sont cuites]⁴⁹⁵. Ce poème s'achève sur un vers qui fait écho au titre :

um mit dem folksmut zu sprechen: der ofen ist aus⁴⁹⁶

L'évolution d'une colère qui devient courage pouvait être considérée comme un appel à la révolte. Le poème était effectivement perçu ainsi par un lecteur est-allemand, puisque Richard Pietraß raconte, dans l'entretien qu'il nous a accordé, qu'il a dû retirer ce poème de l'une des éditions de l'anthologie *Auswahl*⁴⁹⁷.

De même, on trouve sans peine des poèmes explicitement politiques chez presque tous les poètes du Prenzlauer Berg. Eberhard Häfner a placé l'ensemble de son recueil de 1989 sous le signe de la politique en lui donnant le titre de *Syndrom D*⁴⁹⁸ - le «D» rappelant, bien sûr, Deutschland. Chez d'autres auteurs, le caractère politique des poèmes apparaît dès le titre. Citons “es gibt keinen ausweg” [il n'y a pas d'issue]⁴⁹⁹ de Stefan

⁴⁹³ Papenfuß, interview, in : *Kontexte*, 9/90, p. 15 : “Ich habe nie an Deutschland gelitten. Dichtung hat nur ein Thema, aber das kann kein zerrissenes Land sein oder die Stasi”.

⁴⁹⁴ Anderson, “Ich hatte keine Probleme mit der DDR [...] Ich hatte nie ein Verhältnis zum Staat, höchstens ein Interesse an der Distanz”, in : *Kontext*, 1/1990, p. 72

⁴⁹⁵ In : *dreizehntanz*, Berlin : Aufbau, 1988, p. 33.

⁴⁹⁶ «Pour parler avec le courage du peuple : les carottes sont cuites».

⁴⁹⁷ Voir entretien en fin de travail.

⁴⁹⁸ Eberhard Häfner, *Syndrom D*, Berlin : Aufbau, 1989, 96 p.

⁴⁹⁹ Stefan Döring, *Heutmorgestern*, Berlin : Aufbau, 1989, p. 14.

Döring, et surtout “ich fühle mich in grenzen wohl”⁵⁰⁰ qui repose sur une ambiguïté puisque ce titre signifie à la fois : «je me sens bien dans des frontières», et «je me sens modérément bien» :

ich fühle mich in grenzen wohl

komm hoch wenn ich wenns hoch kommt
wenns mir hochkommt unten bin
und angeschnallt mein schleudersitz
ist angespann wie aufmerksam

ich lehn mich an gesichert und entspannt
ich fühle mich in grenzen wohl
begehre nichts was ich nicht lieber hätte
noch was ich lieber täte tatwerkzeug

ist allenfalls ein räderwerk der uhr
das ende aller fallen jeden falls
kommt mit der zeit verdächtig vor

dies ticken hier zersetzt den standpunkt
der im gedrängten raum noch bleibt
und immer mehr verdichtet wird die zeit⁵⁰¹

Le sujet poétique n'expose pas ici de simples états d'âmes, il fait des allusions subtiles à l'origine politique de son malaise. Le «siège éjectable» est celui sur lequel se trouvent à cette époque tous les auteurs contestataires qui risquent d'être «extradés» vers la R.F.A. Le «rouage», le «tic-tac» rappellent la «période glaciaire»

⁵⁰⁰ *Idem*, p. 15.

⁵⁰¹ «monte viens quand je quand ça écœure/ quand je suis écœuré suis en bas/ et attaché mon siège éjectable/ attelé comme c'est remarquable// je m'appuie rassuré et détendu/ je me sens bien dans ces frontières/ ne désire rien que je préférerais avoir/ ni ce que je préférerais faire en tant qu'outil-actif// c'est tout au plus un rouage de montre/ la fin de tous les pièges de chaque cas/ me semble douteuse avec le temps qui passe/ ce tic-tac ici détruit le point de vue/ qui reste encore dans l'espace confiné/ et le temps est sans cesse épaissi».

décrite par d'autres poètes dans les années soixante-dix. Mais ici, l'immobilité semble, en outre, être devenue menaçante. La même image se retrouve chez Papenfuß pour qui «chaque horloge est une fusée à retardement»⁵⁰².

De même qu'ils nient en public la teneur politique de leur œuvre, ils présentent (et l'on présente souvent à leur place) leur écriture comme étant très novatrice et ne la situent que par opposition à la langue de bois officielle. Mais leur recours à des philosophes français est un alibi de façade pour cacher des emprunts réels à la tradition poétique expérimentale occidentale en général, ouest-allemande et autrichienne en particulier. Il est indéniable que leur poésie s'inspire du courant expérimentaliste de la «poésie concrète», de Eugen Gomringer à Ernst Jandl. D'ailleurs Ernst Jandl a écrit quelques lignes sur le premier ouvrage de Papenfuß. Elles sont reproduites en avant-propos⁵⁰³. Jan Faktor a écrit un poème qui traite de la difficulté d'assumer cette filiation avec Ernst Jandl :

? bist Jandl
ja bin Jandl
? und du auch Jandl
nein nicht Jandl Jandl nicht
? und möchtest du Jandl sein
nein
Jandl sein will ich nicht sein
will ich nicht
will ich nicht
du Jandl sein willst du nicht
du aber doch
doch Jandl
du doch Jandl Jandl
du zwar nicht Jandl gewesen
wirst jetzt aber Jandl sein für immer⁵⁰⁴

⁵⁰² In : *dreizehntanz*, p. 32 : “jede uhr isn zeitzuender”.

⁵⁰³ *Idem*, p. 1.

⁵⁰⁴ In : *Georgs Versuche...* , p. 78 : «? tu es Jandl/ oui suis Jandl/ ? et toi aussi Jandl/non pas Jandl Jandl non/ ? et tu voudrais être Jandl/ non/ être Jandl je ne veux pas être Jandl/ je veux pas/ je veux pas/ toi être Jandl tu ne veux pas/ mais si toi/ si tu es Jandl/ quand même Jandl Jandl/ certes tu n'as pas été Jandl/ mais maintenant tu seras Jandl pour toujours».

L'emploi d'un ton enfantin dans cette parodie de dialogue montre que l'identité ici visée n'est pas considérée comme étant achevée. L'auteur souligne toute l'ambiguïté du rapport au modèle : le modèle de Jandl est refusé, mais refusé dans un langage qui est justement celui de Jandl ; la dénégation (“will ich nicht/will ich nicht”) est typiquement celle qu'a décrite Freud : elle tire sa force de la peur d'une affirmation dangereuse pour l'identité du sujet. Le dernier vers sonne comme une condamnation : être Jandl pour l'éternité. Ce poème va donc à l'inverse de la prétention à l'unicité et au monopole du post-modernisme : il affirme une parenté au-delà de la dénégation, et tourne en dérision les pratiques épigonales.

c. Le retour du sujet

Le poète qui est sans cesse présenté comme le plus représentatif de sa génération est Papenfuß-Gorek à qui de nombreux articles ont déjà été consacrés⁵⁰⁵. L'œuvre de Papenfuß est décrite comme celle d'un rénovateur de la langue, les procédés «subversifs» de «régénération» de la langue qu'il utilise ont été analysés en détail : retour au sens étymologique des mots, orthographe phonétique, parodie du langage officiel, utilisation des langues spécialisées, de l'argot (“Rotwelsch”). Citons l'un de ces poèmes, “diesen schlag und keinen mehr” (1981), qui illustre ce que Peter Geist appelle la «déconstruction au cours de laquelle le moi s'en va en morceaux» :

diesen schlag und keinen mehr

meine eitelkeit

gewoben aus ziehfaeden

⁵⁰⁵ Citons Gerhard Wolf, “Wortlaut Wortbruch Wortlust. Papenfuß und andere. Zu einem Aspekt neuer Lyrik (1986/87)”, in : *Wortlaut Wortbruch Wortlust, Dialog mit Dichtung*, Leipzig : Reclam, 1988, p.358-385. Helmut Heißenbüttel, “Hinweis auf einen Dichter ? Über Bert Papenfuß-Gorek” in : *Text + Kritik. Die andere Sprache, Neue Literatur der 80er Jahre*, München : 1990, p. 125-130. Erik Grimm, “Der Tod der Ostmoderne oder Die BRDigung des DDR-Untergrunds : Zur Lyrik Bert Papenfuß-Goreks”, in : *Zeitschrift für Germanistik*, 1/91, p. 9-27.

der gedanken meiner fielfael-
faeltigen eitelkeiten

mein hoher mut
ferweigerung
an gedanken
der ferzweiflung

mein gran empfindsamkeit
hab ich beim machen & weis-
machen fon empfindsamkeit
ferloren

in untiefen der uhrzeit
untergrundbahnhoefe
mangst lauter wrakks
ein aufgetakeltes schiff

ich ⁵⁰⁶

Le sujet de ce poème est une fausse mortification d'un moi qui emploie pour se décrire des termes empruntés au vocabulaire moral : "éitelkeit", "hoher mut" (forme de "hochmut" propre à Papenfuß). Le titre laisse supposer qu'il s'agit de la description du «coup de grâce» porté au poncif de l'autoportrait, ou de façon plus générale à la thématique du sujet pensant. Mais le développement du poème montre, qu'en fait, une réhabilitation du moi est sournoisement à l'œuvre. La vanité dont on suppose qu'elle est condamnée prend aux vers trois 3 et 4 une connotation positive avec l'adjectif qui la qualifie : "fielfaeltig" (orthographe phonétique utilisée par Papenfuß). La seconde condamnation morale est, elle aussi, détournée par le rappel de l'étymologie de

⁵⁰⁶ In : *dreizehntanz*, Berlin : Aufbau, 1988, p. 114. (tentative de) traduction : «ce coup-là, le dernier// ma vanité/ tissée des fils/ des pensées de mes mul-/ triples vanités// mon orgueil(courage)/ refus des/ pensées/du désespouar// mon grain de sentimentalité/ je l'ai perdu/ en faisant et faisant semblant/ d'être sensible// dans les faibles profondeurs du temps originel des horloges/ gares souterraines/ en plein dans des tas d'épaves/ un bateau, toutes voiles dehors// moi».

“Hochmut” qui laisse apparaître “hoher mut”, c'est-à-dire mot à mot «grand courage» au lieu de «orgueil». Le constat du poème est donc ambigu puisque la condamnation apparente,

le ton supposé être celui de la contrition ou de la lamentation -, fait place à l'autocélébration du moi ; à l'échelle d'un poème, Papenfuß use du procédé rhétorique de la prétéition pour attirer l'attention du lecteur sur ce qu'il prétend détruire. La dernière strophe fait apparaître encore plus clairement le rôle presque salvateur du moi : il est le seul à battre pavillon au milieu des épaves d'un monde souterrain fait d'incertitudes soulignées par le double-sens de “untiefen” (à la fois faibles profondeurs et très grandes profondeurs, suivant le registre de langage) et le jeu de mots “uhrzeit” (le temps mesuré, indiqué par la montre) et “urzeit” (les temps immémoriaux). Le moi est décrit comme un bateau gréé, mais “aufgetakelt” indique aussi qu'il ne s'agit que d'une apparence, d'une surface trompeuse, et ce mot se rapproche phonétiquement de “wraks”, épaves ; cela renforce l'idée de la situation précaire du moi qui apparaît cependant, victorieux, comme le dernier mot du poème, formant une strophe à lui-même. Le constat de Papenfuß est donc ambigu : sous couvert de porter un dernier coup au sujet kantien, il le réhabilite par les mots en lui offrant une place de choix dans le poème : c'est le moi qui a le dernier mot.

Ce leitmotiv du moi d'apparat, vide à l'intérieur, se retrouve rarement dans les poèmes de Papenfuß. En 1973, dans “s geudet vielen die zeit nur”, il est question du «moi espace vide moi»⁵⁰⁷. Le moi est également thématiqué dans des poèmes à rôle, comme “hinrichtung als raeuberfeindbild”⁵⁰⁸ (1977) où il prend une dimension presque christique. Cependant, loin de négliger un moi lyrique désuet, Papenfuß écrit en 1987 “ausdrückliche klage aus der inneren emigration” [lamentation explicite pendant l'émigration intérieure] où le moi, comme dans “diesen schlag und keinen mehr”, hésite entre l'ironie et la mise en scène de sa douleur :

aus sieche, schimpf & scham erhebe ich meine klage
 aus meiner wunden wildem fleisch, aus wildem blut
 aus zank, glut & brunst stieben lange melodiebögen
 schriller töne arrhythmie die trostlose elevation

⁵⁰⁷ *Idem*, p. 10, “ich leerraum ich”.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 74 : «exécution en tant que brigand ennemi».

qu'écrivain je lui donne toutes les chances : dans chaque poème il est autre; chaque texte demande son propre moi, le produit (l'écrivain produit le moi, puis le moi est immanent au texte et autonome)»⁵¹¹. Kolbe expose ici la thèse de la mort de l'auteur qui disparaît au bénéfice d'un texte autonome et structuré. C'est en s'appuyant sur de tels propos théoriques que ces jeunes poètes de R.D.A. se sont déclarés post-modernes : en effet, la mort de l'auteur implique l'absence de liens entre les différents textes du même auteur, si ce n'est les liens intertextuels (citations, parodies, etc...). Le sujet pensant n'est plus, à leurs yeux, le facteur d'unité de l'œuvre. Alors l'identité de l'auteur importe peu, le moi lyrique n'est plus le garant d'une unité, d'une cohésion qu'en tant que pronom, la vérité du texte est multiple.

C'est aussi ce qu'expose Jan Faktor dans les propos théoriques qu'il tient sur ses propres textes dans son recueil *Georgs Versuche an einem Gedicht und andere positive Texte aus dem Dichtergarten des Grauens* [Les essais poétiques de Georg et d'autres textes positifs tirés du jardin poétique de l'horreur]⁵¹². En écho au poème "Georgs Versuche an einem Gedicht" qui ouvre le recueil et thématise l'impossibilité d'écrire un poème (tout en en écrivant un), il écrit en fin d'ouvrage : «Les frontières entre Georg et moi ne sont pas claires et ne doivent pas être très claires. (Manifeste !). Georg n'est pas ici une figure que l'on pourrait directement montrer du doigt. Ses erreurs de logique, ses exagérations, son excitation, son pathos, je me les attribue d'abord ; mais, petit à petit, je m'attribue tant de choses que l'affaire commence à perdre progressivement toute crédibilité. La critique (la distance par rapport à Georg) ne s'impose que peu à peu dans le texte, de façon indirecte. Et vers la fin elle se perd à nouveau. L'univocité est absente du texte»⁵¹³.

⁵¹¹ *Idem* : "Das Ich der Gedichte ist - seitdem er artistisch schreibt - keinesfalls identisch mit dem Verfasser. Er kann auch nicht darauf verzichten. Das Ich ist ein Vehikel, überhaupt mit dem Sprechen beginnen zu können: es spricht eben[...] Und als Verfasser gebe ich ihm alle Chancen : in jedem Gedicht ist es ein anderes; jeder Text erfordert ein eigenes Ich, stellt es sich her (der Verfasser stellt es her, dann ist es textimmanent und selbständig)".

⁵¹² Berlin : Aufbau, 1989, 128 p.

⁵¹³ *Idem*, p. 118 : "Die Grenzen zwischen mir und Georg sind nicht klar und sollen nicht ganz klar sein. (Manifeste !). Georg ist hier keine Figur, auf die man direkt mit dem Finger zeigen könnte. Seine logischen Fehler, seine Übertreibungen, seine Aufregung, sein Pathos nehme ich erstmal auf mich; ich nehme dann aber mit der Zeit so viel auf mich, daß die Angelegenheit allmählich beginnt, die Glaubwürdigkeit zu verlieren. Die Kritik (die Distanz dem Georg

Si Faktor refuse l'amalgame de l'homme avec l'écrivain, il reste cependant fidèle à la notion d'«auteur», ne souhaite pas s'abstraire dans le langage. Il écrit : «J'ai toujours essayé, dans la mesure où cela m'était possible, d'être très présent dans mes textes (par l'émotion). Malgré tous les jeux de rôle.[...] L'art provient de la réalité et s'adresse à des êtres humains qui vivent et souffrent dans cette réalité.[...] Un artiste qui ne sentirait pas ce qu'il y a “dans l'air” [dans la réalité] et qui ne s'adresserait à personne n'en serait pas un. Un auteur est une réalité aussi tangible qu'une vache à lait. On idéalise malheureusement beaucoup trop en la matière, on mystifie, on brode ; j'essaie de voir les choses de façon aussi profane que possible. Et même, lorsque c'est nécessaire, de façon purement psychopathologique»⁵¹⁴.

Moi creux (Papenfuß), moi multiple (Kolbe), moi ludique (Faktor) : tous ces emplois du pronom «je» ne veulent plus renvoyer à l'unicité d'un sujet créateur. Cependant, la position des différents poètes cités sur la question de l'auteur et du moi lyrique est souvent très contradictoire. Théoriquement, ils se réfèrent à ce qu'ils appellent le postmodernisme (et qui est en réalité un avatar du structuralisme) pour nier l'importance d'un moi lyrique cohérent ou du personnage de l'auteur. Cependant, si l'on étudie leurs textes, on remarque que le sujet lyrique, même autobiographique, est loin d'y avoir disparu sous sa forme traditionnelle, comme nous l'avons constaté chez Papenfuß. De même, leurs relations avec les médias occidentaux et leurs interviews souvent peu compréhensibles aux non-initiés montrent qu'ils se sont plu à jouer les personnages d'auteurs nimbés de l'aura du génie. Référons-nous à Andreas Huyssen qui pose dans son essai sur le postmodernisme la question : «Est-ce que la thèse de la mort du sujet/auteur n'est pas justement reliée par un simple renversement à l'idéologie qui continue sans scrupule à entourer l'artiste de l'aura du génie, que ce soit pour des raisons de

gegenüber) setzt sich im Text nach und nach und nur indirekt durch. Dem Ende zu verliert sie sich aber wieder. Eindeutigkeit vermißt der Text”.

⁵¹⁴ Lettre du 2 novembre 1993 : “Ich habe immer versucht, (so weit es mir möglich war), in meinen Texten stark (emotional stark) präsent zu sein. Trotz der vielen Rollenspiele. [...] Ein Künstler, der nicht spüren würde, was “in der Luft [der Realität] hängt” und der niemanden ansprechen möchte, wäre keiner. Ein Autor ist genauso real wie eine Milchkuh. Bei dieser Problematik wird leider zu viel idealisiert, mystifiziert und gesponnen; ich versuche, die Dinge so profan wie möglich zu sehen. Wenn es sein muß, auch rein psychopathologisch”.

stratégie de marché ou par simple habitude ?»; il ajoute : «Le poststructuralisme reproduit seulement sur le plan de l'esthétique et de la théorie ce que le capitalisme en tant que système de relations d'échanges d'objets a tendance à chercher à produire lui-même dans la vie quotidienne : vider la subjectivité de tout contenu et la détruire»⁵¹⁵.

Le fait est que l'on reconnaît en général la facture d'un poème du Prenzlauer Berg, ce qui tendrait à prouver qu'il a existé une certaine identité de ce groupe. Mais cette identité a sans doute justement été une identité «négative» (Erikson) fondée sur des identifications avec ce qui s'opposait conjointement à l'Etat de R.D.A. et aux formes de contestation développées par la génération de Biermann. Cependant, l'étude de quelques textes a montré que les points communs avec leurs aînés étaient plus nombreux qu'il n'y paraissait. Les propos théoriques sur la poésie, les références à des philosophes inconnus du grand public ne sont qu'une façade derrière laquelle se cachent des textes qui sont à la croisée d'une langue «rénovée» et de préoccupations politiques liées à la R.D.A. La situation politique de la R.D.A. reste un facteur fondamental de détermination de leur identité.

⁵¹⁵ Andreas Huyssen, *art. cit.*, p. 37-38 : “Ist nicht die These vom Tod des Subjekts/Autors durch bloße Umkehrung an eben die Ideologie gekettet, die dem Künstler weiterhin bedenkenlos die Aura des Genies anheftet, ob nun aus markt-strategischen Überlegungen oder aus bloßer Gewohnheit ? (...) Der Poststrukturalismus reproduziert nur mehr auf der Ebene der Ästhetik und Theorie, was der Kapitalismus als ein System von verdinglichten Tauschbeziehungen tendenziell im Alltag selbst zu reproduzieren sucht: Aushöhlung und Zerstörung der Subjektivität”.

Chapitre trois : la conscience poétique chez Heinz Czechowski des années 1970 aux années 1980, de l'enfermement à la dispersion

Dans l'œuvre poétique de Heinz Czechowski, la question «qui suis-je ?» préoccupe le moi énonciateur au point que cette quête d'identité transparait jusque dans le titre de ses recueils *Was mich betrifft* [En ce qui me concerne](1981) et *Ich beispielsweise* (1982) [Moi par exemple], précédés par le recueil *Schafe und Sterne* [Moutons et étoiles](1974) dont une partie s'intitule "Mein anderes Ich". Cette orientation subjective n'a cessé de s'affirmer au fil des publications du poète et s'est encore renforcée dans les années quatre-vingt :

[...] All meine Briefe
Schreibe ich schließlich und endlich
An mich.⁵¹⁶

A travers la tentative de réappropriation du paysage saxon et de la ville de Dresde où le poète a vécu à l'âge de neuf ans le bombardement de 1945, c'est la question obsessionnelle de l'identité et de la mémoire qui s'impose dans le temps et dans l'espace.

Si, dans les années soixante-dix, le poète est hanté par la nécessité de se définir de façon claire, selon des rôles précisément délimités qui s'excluent l'un l'autre, sa propre identité semble par la suite lui échapper progressivement et son moi lui apparaît de plus en plus dispersé, éclaté, insaisissable en une unité subjective. En cela, sa poésie illustre parfaitement l'évolution générale qui fut celle de la poésie de R.D.A. dans les années quatre-vingt et son cas particulier est exemplaire d'une génération qui prend la parole au début des

⁵¹⁶ *Was mich betrifft*, Halle : MDV, 1981, "Ich bin pausenlos auf Achse gewesen", p. 33 : «J'ai toujours été par monts et par vaux» : «[...] Toutes mes lettres/ Je les écris définitivement et finalement/ A moi-même».

années soixante pour vivre peu à peu un repli sur soi qui cherche d'autres échappatoires, comme nous l'avons vu au sujet des années soixante-dix. Dans les années quatre-vingt, l'état de l'identité poétique telle qu'elle est décrite par Czechowski n'est plus très éloigné de la déconstruction constatée chez les jeunes poètes berlinois. Cependant, ceux-ci n'affichent aucune illusion de départ sur l'essence du sujet lyrique alors que la poésie de Czechowski garde la marque d'une nostalgie : Volker Braun aussi se met à pratiquer l'art du fragment dans les années quatre-vingt, dans ses recueils *Training des aufrechten Gangs* [Exercices pour marcher debout] (1979) et *Langsamer knirschender Morgen* (1987) [Lent matin qui grince], où il a recours à des «matériaux». Chez les deux auteurs, cette pratique renvoie à l'idée d'un grand tout existant encore mais désormais insaisissable dans sa totalité.

La recherche angoissée de Czechowski n'est pas autogénérée par le texte et n'a pas de dimension ludique. L'inquiétude jaillit de la confrontation du moi avec un réel dont les contours sont définis : le paysage saxon. Cet ancrage en Saxe s'affirme au cours des années quatre-vingt ; le monde technique, scientifique ou idéologique a peu à peu disparu des poèmes pour faire place exclusivement à la mémoire des paysages, comme en témoigne encore le recueil publié en 1990 intitulé *Auf eine im Feuer versunkene Stadt*⁵¹⁷. Mais le sujet ne se détache pas pour autant des contingences sociales, il ne se réduit pas à un pronom, à une apparition linguistique ; en 1988 encore, Czechowski déclare : «Dans le texte d'un poème, c'est bien la structure d'un moi qui se réfléchit, un moi qui n'est en aucun cas autonome mais en partie déterminé par la société. C'est en écrivant contre cette détermination que le moi arrive à lui-même»⁵¹⁸. A l'inverse de la théorie post-moderne selon laquelle des vérités plurielles peuvent coexister sans se contredire puisque la Vérité n'existe pas, le moi poétique de Czechowski naît en un mouvement dialectique de confrontation avec le monde extérieur. Mais la perception d'un réel de plus en plus éclaté, morcelé, conduit à une remise en question des certitudes du moi.

⁵¹⁷ (*Sur une ville engloutie par le feu*) : Halle : MDV, 1990, 152 p.

⁵¹⁸ In : WB, 5/1988; p. 818 : "Im Text eines Gedichts spiegelt sich nichts anderes als die Struktur eines Ichs, das aber keineswegs autonom sondern durch die Gesellschaft mitbestimmt ist. Indem dieses Ich gegen diese Bestimmung anschreibt, gelangt es zu sich selbst".

A. Moi poétique et moi biographique

“Mein anderes Ich” (1974) marque le début d'une quête poétique qui s'inscrit dans la lignée du manifeste rimbaldien, «Je est un autre». Le moi de Czechowski est encore nettement partagé à cette époque entre deux instances que nous nommerons ici «moi biographique» et «moi poétique». Le poème cité se présente sous la forme d'un dialogue entre ces deux moi :

MEIN ANDERES ICH,
Korruptiert und verzettelt:
Ich seh dich im Rückspiegel schwinden.

Schneller als es mir lieb ist,
Beweg ich mich weg von dir,
Wie es scheint: vorwärts,
und je weiter ich weg von dir bin,
Fühle ich mich
Über dich erhoben.

Zwischen Dresden und Halle
Vermein ich die Straßen zu kennen,
Während du an den Flüssen entlanggehst
Auf gemiedenen Wegen
Und bezeichnest
Die Einzelheiten der Geographie.⁵¹⁹

⁵¹⁹ In: *Schafe und Sterne* [Moutons et étoiles], Halle : MDV, 1974, p. 95.

MON AUTRE MOI,
Corrompu et dispersé:
Je te vois disparaître dans le rétroviseur.

Plus vite que cela m'agrée,
Je m'éloigne de toi,
Paraît-il : en avant,
Et plus je me tiens loin de toi,

Du aber bist es,
 Mein armes verspottetes Ich,
 Das die flüchtigen Durchfahrten festhielt
 Durch Momtschil oder Arad
 Und das nächtliche Bahnwärterhaus
 Im Wald bei Kostroma.

Und irgendwo in der Auvergne
 Durchwachte die Nacht ich mit dir,
 Neckarfern, noch einmal
 Auf dem Bettuch von Nessel,
 Neben uns
 Die geladnen Pistolen.

Lächerlich,
 Fast schon ein Clown,
 Traurig und selbstbewußt,
 mitunter verzweifelnd
 An meiner lethargischen Einfalt,
 Standest du doch
 Immer wieder vor mir,
 Wo ich dich immer verließ.⁵²⁰

Plus je me sens
 Elevé au-dessus de toi.

Entre Dresde et Halle
 Je crois connaître les routes,
 Pendant que tu longes les fleuves
 Sur des chemins écartés
 Et que tu nommes
 Les détails de la géographie.
 Mais c'est toi,
 Mon pauvre moi tourné en ridicule,
 Qui retiens les passages éphémères

Le moi n'existe plus ici que comme dichotomie, partage irréversible entre le moi privé (poétique) et le moi officiel (biographique). Cette présentation binaire amorce une réflexion qui se poursuit encore chez Czechowski après 1990. Elle ne représente pour lui qu'une première étape : «D'un point de vue pathologique, c'était une sorte de schizophrénie, de partage entre le moi officiel et le moi privé ; c'était peut-être en relation avec cette position de retrait⁵²¹, ce dont je n'étais peut-être pas conscient à l'époque. Plus on considérait précisément sa situation individuelle et la problématique, plus il fallait formuler précisément ce processus de différenciation. C'est ainsi que des poèmes comme "Mein anderes Ich" ont vu le jour. Peut-être n'était-ce qu'une tentative de se conformer encore au moi officiel, mais, par la suite, je n'ai plus du tout thématiqué cela. J'ai de plus en plus insisté sur l'autonomie du moi»⁵²².

Par Momtchil ou Arad,
Et la maison nocturne du garde-barrière
Dans la forêt de Kostroma.

Et quelque part en Auvergne
J'ai passé la nuit à veiller avec toi,
Loin du Neckar, une fois encore
Sur la toile de coton,
Les pistolets chargés
Près de nous.

Ridicule,
Presque déjà un clown,
Triste et conscient de sa propre valeur,
Parfois désespérant
De ma naïveté léthargique ;
Tu te dressais pourtant
A chaque fois devant moi,
Alors que je te quittais sans cesse.

⁵²¹ A.M.P. : Il s'agit du retrait des poètes de la scène officielle après 1968, évoqué par ailleurs par Czechowski dans son interview.

⁵²² Entretien du 6 janvier 1993 à Leipzig, reproduit en fin de travail (documents).

Le moi poétique ici présenté est de nature onirique, il est compensation du moi officiel qui le met en scène en différents rôles : moi hölderlinien (à cause de l'allusion à la nuit en Auvergne dont Hölderlin fait un récit à sa mère dans une lettre de Bordeaux de 1802), moi clownesque (“lächerlich”, “fast schon ein Clown”) voire martyr chrétien (“Mein armes verspottetes Ich”, “Auf dem Bettuch von Nessel” l'assimilent presque au Christ). Chaque rôle est l'une de ces «feuilles» témoins de la dispersion du moi, car le poème n'est finalement qu'un long développement sur le mot “verzettelt” : le moi officiel qui voudrait ne faire qu'un avec le moi poétique s'est disséminé en poèmes notés sur des feuillets (Zettel) qui lui échappent et menacent son hypothétique unité. Le moi poétique est également dispersé entre des lieux que rien ne semble relier, prolongeant en cela l'errance thématisée dans les deux premiers recueils de Czechowski (*Nachmittag eines Liebespaars* [Après-midi d'un couple](1962) et *Wasserfahrt* [Voyage sur l'eau](1967)) où trains, quais de gare et voyages étaient fréquemment évoqués. Les lieux cités entourent le moi comme autant de cercles concentriques de plus en plus éloignés du centre du moi : Dresde et Halle, deux bornes de la Saxe, sont citées les premières, puis l'Europe de l'Est (Momtschil, Arad, Kostroma) et enfin l'Auvergne de Hölderlin, contrée poétique par excellence, située au-delà du mur, seulement accessible par l'imagination pour un citoyen de R.D.A. en 1974. S'il ne s'agissait là d'un poème dialogique qui met en relation les deux moi ainsi définis, on y verrait la marque indéniable d'un «clivage du moi» au sens psychanalytique, c'est-à-dire de la «coexistence, au sein du moi, de deux attitudes psychiques à l'endroit de la réalité extérieure en tant que celle-ci vient contrarier une exigence pulsionnelle : l'une tient compte de la réalité, l'autre dénie la réalité en cause et met à sa place une production du désir»⁵²³. Cependant la poésie est ici plutôt la tentative de dépasser ce clivage, ce qui lui confère aussi une fonction thérapeutique qu'elle remplit de plus en plus dans les années quatre-vingt, dans la littérature de R.D.A. en général.

Cette dichotomie de la personnalité qui repose sur l'incompatibilité d'un moi idéal, rêvé, qui vagabonde au loin, avec un moi officiel, biographique, contingent, est à nouveau thématisée sept ans plus tard dans le poème “Was mich betrifft” qui donne son titre au recueil de 1981. Czechowski franchit là une étape de

⁵²³ Laplanche, Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF, 1981, p. 67, article : «Clivage du moi».

l'affirmation de son identité personnelle en ne vivant plus la dichotomie comme un dilemme insurmontable, mais comme la coexistence de deux rôles du moi inconciliables entre eux, mais qui font l'objet de compromis. Mais cette coexistence reste source de tensions pour une conscience tiraillée entre des exigences contraires ; sa contradiction interne est lutte entre le silence et la parole, la censure (l'autocensure ?) et la vérité.

Was mich betrifft

Erziehungsberechtigt,
Und doch
Ständig erzogen von meinen Erziehern,

Mit gelockerter Zunge
Mündig geworden,
Und doch
Ständig mich anhaltend, den Mund zu halten,

Geh ich
Noch immer im Kreis.

Auf mich also verwiesen
Im Guten und Schlechten,
Teile ich mit:

Was mich betrifft,

So bin ich ich.

Die Zunge der Schlange ist
Geschickter als meine,
Die Haut des Chamäleons
Paßt sich vortrefflicher noch als die meine
Den jeweils herrschenden Umständen an.

Meine Vorzüge, ich gebe es zu,

Sind vergleichsweise gering: aber
 Daß ich nicht kriechen kann
 Und meine Farbe nicht wechseln

Je nach Belieben,
 Ist auch eine Gnade, für die ich

Niemand zu danken habe,
 Außer mir selbst.⁵²⁴

⁵²⁴ In : Was mich betrifft, Halle, MDV, 1981, p. 17. Traduction de Raoul Bécousse.

EN CE QUI ME CONCERNE
 Disposant de la puissance paternelle,
 Et pourtant
 Constamment dirigé par mes éducateurs

Avec la langue déliée
 Devenu majeur,
 Et pourtant
 M'exhortant constamment à garder bouche close,

Je tourne
 Toujours en rond.

Ainsi renvoyé à moi-même
 Dans le bien et dans le mal
 Je fais savoir :
 En ce qui me concerne
 C'est ma façon d'être moi.

La langue du serpent est
 Plus habile que la mienne,
 La peau du caméléon
 S'adapte plus parfaitement encore que la mienne
 Aux exigences du moment.

Le citoyen maintenu en état d'éternel mineur est un sujet désirant avoir accès à une «parole vraie» de l'autre côté du «mur du langage» (Lacan), comme l'indique l'insistance sur le réseau sémantique de la parole, de la bouche et de la langue : “Mit gelockerten Zunge”, “Mündig geworden” (on lit “Mund” dans “Mündig”), “Den Mund zu halten”. L'idée d'enfermement du moi est en corrélation avec celle de la forteresse dans laquelle se retranche un moi élaborant une stratégie de défense : à “Geh ich/Immer noch im Kreis” fait écho la tautologie : “Was mich betrifft/So bin ich ich” qui déclare le triomphe de l'identité personnelle, transcendant les déguisements imposés de l'extérieur (enfant mineur, caméléon). Czechowski lui-même dit : «Ma réalité n'était plus la réalité souhaitée [...] Tout ce poème est un poème contre le conformisme, le phénomène caméléon, je ne pouvais plus faire moi-même usage de la langue fourchue du serpent»⁵²⁵.

B. Une quête désespérée

L'antagonisme des deux moi que le poète cherche en vain à concilier atteint son paroxysme dans un poème du même recueil, “Ich sehe mich kommen und gehen” où le contexte politique et social s'évanouit en une vision baroque qui laisse le poète face à sa mort, la seule alternative n'étant plus que le choix entre la mort et une vie qui se confond avec la mort.

Mes qualités, je vous l'accorde,
Sont comparativement minces : mais
Le fait que je ne puis ramper
Ni changer de couleur

A volonté,
Est aussi une grâce dont

Je n'ai à remercier personne,
Sauf-moi-même.

⁵²⁵ Entretien à Leipzig, le 6 janvier 1993. Voir en documents.

Ich sehe mich kommen und gehen

Ich sehe mich kommen und gehen, gespenstisch
 und nur dem Laub an den Bäumen vergleichbar:
 Jetzt bin ich, wann werde ich sein, wann
 Vergehn? - Nichts ist gewiß
 Als das Gewissen, die Mitte der Seele:
 Zentrum
 Des Chaos, das mich umgibt. Also
 Mach ich der Welt eine Ordnung und ordne
 Die Dinge, wie immer auch
 Ihre Beschaffenheit sein mag:
 Liebe
 Setz ich zu Liebe, Haß
 Zu Haß, Gewalt
 Zu Gewalt. Kein Anspruch,
 Der mich erreicht, außer dem
 An mich selber. So geh ich
 Unter den Bäumen, die ihre Blätter verlieren
 Und deren Verlust nicht beklagen. Die Schwärze,
 Die mich umgibt, flüstert mit Stimmen, unzählbar.
 Ich widersprech nicht und stelle mich an
 In der Reihe der Wartenden ohne Erwartung:
 Über die Trümmer versunkener Städte hinweg
 Stakt seinen Kahn der alte Fährmann
 Zum anderen Ufer, dem Land zu,
 Wo endlich der Morgen erscheint,
 Getreulich erhellt
 Von flackernden Feuern,
 und wo zu den Klängen immer derselben
 Sarabande die Lebenden tanzen,
 Die schon gestorben sind
 Und es nur noch nicht wissen.⁵²⁶

⁵²⁶

In : *Was mich betrifft*, p. 51.

Traduction de Raoul Bécousse:

JE ME VOIS ALLER ET VENIR

Je me vois aller et venir, tel un fantôme
Et seulement comparable au feuillage des arbres:
Maintenant je suis, quand existerai-je, quand
Disparaîtrai-je ? - Rien n'est sûr
Que la conscience, milieu de l'âme:
Le centre
Du chaos qui m'entoure. Donc
Je crée un ordre au monde et j'ordonne
Les choses, quelle que puisse
Etre leur nature.
L'amour
Je le place avec l'amour. La haine
Avec la haine. La violence
Avec la violence. Pas de réclamation
Qui m'atteigne, excepté celle
Contre moi-même.
Ainsi je marche
Sous les arbres qui perdent leurs feuilles
Et dont ils ne déplorent pas la perte. La noirceur
Qui m'entoure chuchote avec des voix innombrables.
Je ne réplique point et me place
Dans la file de ceux qui attendent sans espérance :
Par delà les ruines des villes englouties
Le vieux passeur conduit sa barque à la gaffe
Vers l'autre rive, vers la terre,
Où le matin paraît enfin,
Fidèlement éclairé
De flammes vacillantes
Et où, aux accents de toujours la même
Sarabande, les vivants dansent,
Eux qui sont déjà morts

Le ton de “Was mich betrifft” était encore celui de la satire née de l'effort de confrontation entre le moi idéal et le moi officiel ; ici la réalité extérieure ne joue plus le rôle de l'élément hostile auquel le moi s'oppose en s'affirmant, mais elle a disparu pour faire place à un monde d'ombres où règne une atmosphère apocalyptique dont l'évocation est renforcée par la remotivation de la figure de Charon sur sa barque. Le désespoir sous-jacent de ce poème fait écho à celui que nous avons constaté quelques années plus tôt dans les poèmes d'exil de Bernd Jentsch. Cependant, à l'inverse des poètes post-modernes qui écrivent à la même date que lui, Czechowski affirme l'existence d'une «conscience» subjective qui transcende les situations contingentes :

Nichts ist gewiß
 Als das Gewissen, die Mitte der Seele:
 Zentrum
 Des Chaos, das mich umgibt.

La «conscience, centre de l'âme», est le signe que l'auteur a une conception philosophique classique du sujet pensant qui ordonne le monde alentour, le rend intelligible alors même qu'il s'agit d'un monde décadent d'où s'effacent les points de repère : les arbres perdent leurs feuilles, les villes (Dresde ?) sont en ruine et il n'y a plus rien à attendre «Dans la file de ceux qui attendent sans attente». Heinz Czechowski interprète en 1993 ce poème comme une réaction à la réalité de la R.D.A. : «C'est une vision empreinte de la conscience de la finitude et du caractère problématique de l'existence. Bien sûr, c'est une réaction à la R.D.A. et à la réalité socialiste. Je ne peux que confirmer que cette scission entre le moi réel et le moi officiel a eu des conséquences»⁵²⁷.

Et qui simplement l'ignorent encore.

C. Le moi fragmenté

Les conséquences de cette scission aboutissent dans ses recueils ultérieurs, *Kein näheres Zeichen* [Aucun signe proche] (1987) et *Mein Venedig* [Ma Venise](1989), à une redéfinition radicale du moi poétique qui ne peut plus désormais être saisi en une unité cohérente. Le moi devient essentiellement le réceptacle de fragments de mémoire difficiles à organiser en une vision unique. Czechowski continue sa réflexion dans un long poème au titre programmatique, “Ich und die Folgen”, dont nous nous contenterons ici de citer des extraits :

Ich und die Folgen

Heute, an einem beliebigen Tag/Meines sechsvierzigsten Jahres,/An einem
Wintertag/ Vor der verschlossenen Tür/Des alten Jüdischen Friedhofs/Stelle ich fest:

Ich
Bin verschont geblieben, aber
Ich bin gebrandmarkt:
Mein bärtiges Kindergesicht
Verleugnet die Weisheit
Der toten Geschlechter.

[...]

Ich nehm mich zurück in die Jahre,
Als ich an Wahrheit noch glaubte,
Und sehe den Schatten eines riesigen Flügels
Über dem Ahorn vorm Hause der Mutter,
Die dem Tod meines Vaters
Nachlebt und sich sorgt
Um das Leben des Sohnes,
Der seine Kinder verließ
Und sein ihr unbegreifliches Leben
Lebt, mitunter lachend wie jener,
Der die furchtbare Nachricht

Nur noch nicht empfang.⁵²⁸

Entre la circonstance de la visite au cimetière juif (première strophe) et le retour au sujet (dernière strophe), le poète déroule le récit du destin de petites gens de Dresde. Il se reproche, en utilisant le procédé rhétorique de la prétérition, d'avoir omis de parler d'eux, sans plus pouvoir les sortir de l'oubli. Czechowski explique ce qui fut alors sa nouvelle conception de l'écriture du moi :

⁵²⁸ In : *Kein näheres Zeichen*, Halle : MDV, 1987, p. 12.

Traduction de Raoul Bécousse :

MOI ET LES CONSEQUENCES

Aujourd'hui, un jour quelconque/ De ma quarante-sixième année,/Un jour d'hiver/ Devant la porte close/ Du vieux Cimetière juif/ Je constate :

Moi
 J'ai été épargné, mais
 Je suis marqué au fer rouge :
 Mon visage barbu d'enfant
 Dément la sagesse
 Des générations mortes.
 [...]
 Je me reporte des années en arrière,
 Quand je croyais encore à la vérité,
 Et je vois l'ombre d'une aile gigantesque
 Au-dessus de l'érable devant la maison de ma mère,
 Elle qui survit à la mort de mon père
 Et se fait du souci
 Pour la vie de son fils,
 Qui a abandonné ses enfants
 Et mène une vie incompréhensible
 Pour elle, riant parfois comme celui-là,
 Qui n'a pas même encore reçu la terrible nouvelle.

A.M.P. : Après la crise de la conception du moi qui s'exprime dans "Je me vois aller et venir", la mémoire en tant que facteur d'identité joue un rôle de plus en plus important. Le moi se retrouve en se souvenant, comme dans le poème "Moi et les conséquences".

H.C. : Oui, certainement, mais le souvenir est une réduction. Le poème cité est un poème fait avec des matériaux : on ne peut se fier qu'à l'expérience que l'on emmène avec soi. Je me suis de plus en plus fié aux faits et aux expériences et je ne voulais plus faire de spéculations.

A.M.P. : Dans ce poème kaléidoscope on a affaire à un moi constitué de fragments.

H.C. : Je ne dirai pas le contraire ; c'est parce que l'on veut quand même concilier d'une part les expériences concrètes et d'autre part l'histoire générale ; peut-être que cela coûte son unité au poème. C'est toujours un va-et-vient entre des pôles, l'un des pôles est le moi, l'autre la réalité. La vérité se trouve sans doute entre les deux et peut-être aussi la difficulté d'en faire un poème.⁵²⁹

La structure du poème est fragmentée, éclatée, anorganique : les neuf strophes sont de longueur variable, de présentation typographique variable ; certaines sont présentées en vers, d'autres sont scandées par des barres qui correspondent uniquement à un découpage grammatical. Difficiles à relier logiquement entre elles, ces strophes apparaissent comme des éléments épars d'un monologue intérieur qui se termine par une évocation de l'enfance, de la cellule familiale. A la fin du poème, le souvenir de la mère, qui marque le retour à l'origine, s'accompagne d'une marque de distanciation : alors que le père, déjà mort, est décrit dans son lien de parenté avec le fils ("meines Vaters"), la mère reste «la mère» impersonnelle ("vorm Hause der Mutter"), pour laquelle le fils se met lui-même en scène comme un personnage étranger ("Um das Leben des Sohnes"), se détachant ainsi du moi de l'enfance.

A ce poème répond "Inspiration Gefühl Poesie", publié en 1989 dans *Mein Venedig*, qui met un point final à la recherche identitaire du poète du temps de la R.D.A.

Inspiration Gefühl Poesie

⁵²⁹ Entretien de janvier 1993 à Leipzig.

Ich,
mit dem Letzten beginnend:
Dreck Poesie,
die genauste der ungenauen
Empfindungen,
deutsch.

Ich,
der ich mich
kommen und gehen seh,
bin
der ungenaueste
aller Empfinder.

Inspiration,
dresdner Gefühle:
Wie schon
seit Jahrhunderten
macht die Dichtung
hier

keine Idee.
Wenn ich absehen könnte
von mir,
dem Dresdner,
könnte ich sagen:

vielleicht neigen die Dresdner
seitdem das Feuer
die Stadt einfach fraß
zu Depressionen ?
Friß, Feuer, friß,
Dresdner vergiß.

Poesie ,

Wir
sind verkettet,
gerettet,
doch wie ?

Gedichte ?
Ich weiß:
Meine Gefühle
schwappen
über die Brücken:
Ich seh
mich wieder
im Licht dieser Stadt
und sage zu mir:
Wer hat,
der hat.
Ich, der ich
am Lichtschalter dreh:

Du bist tot,
Mutter,
bist tot...⁵³⁰

⁵³⁰ In: *Mein Venedig* [Ma Venise], Berlin : Wagenbach, août 1989, p. 11.
Traduction de Raoul Bécousse :

INSPIRATION SENTIMENT POESIE

Moi,
en commençant par la fin :
saleté de poésie,
le plus précis des sentiments
imprécis,
allemande.

Moi,

qui me vois
aller et venir,
je suis le plus imprécis
de tous les gens sensibles.

L'inspiration,
sentiments de Dresde:
comme déjà
depuis des siècles
la poésie
ne crée
ici
aucune idée.

Si je pouvais faire abstraction
de moi,
le Dresdois,
je pourrais dire :

peut-être
les Dresdois,
depuis que le feu
dévora simplement leur ville,
sont-ils enclins aux dépressions ?

Bâfre, feu, bâfre,
Oublie les Dresdois.

Poésie ?
Nous
sommes enchaînés,
délivrés,
mais comment ?

Les poèmes ?

Ici aussi l'évocation de la mère vient clore le poème tout en l'ouvrant sur l'amorce d'un possible dialogue par l'emploi de la seconde personne. Czechowski classe les deux poèmes dans la catégorie des «poèmes de deuil»: «La conclusion du premier poème est en relation avec la conclusion du second. Dans le premier, la mère existe encore, elle vit encore, s'inquiète pour la vie de son fils mais, en fait, nous pouvons assez peu communiquer l'un avec l'autre, ce sont deux vies qui ne se sont pas vraiment rencontrées. Dans le second poème, il s'agit aussi de l'autre vie que l'on regrette certes, mais qu'on ne peut réactiver»⁵³¹.

Ce dernier poème se présente sous une forme encore plus éclatée que les précédents, il n'offre plus que des îlots de sens que sont des vers, proches du silence se réduisant parfois à un seul mot. Son style rappelle celui de Paul Celan pour qui Heinz Czechowski a beaucoup d'admiration. Le mouvement général du poème fait apparaître un moi en proie au doute, hésitant entre l'autoexaltation et la dépression.

Je sais :
 mes sentiments
 débordent
 par-dessus les ponts:
 Je me
 revois
 dans la lumière
 de cette ville
 et je me dis:
 celui qui possède,
 possède.
 Moi
 qui
 tourne l'interrupteur:

Toi ;
 tu es morte,
 mère,
 tu es morte...

⁵³¹ Entretien de Leipzig, janvier 1993.

En lisant le premier mot de chaque strophe, on suit la progression de ses interrogations : affirmation du moi (“Wenn ich”), doute (“Vielleicht”) et destruction (“Friß”), remise en question du bien-fondé de l'œuvre poétique (“Poesie ?”, “Gedichte ?”), tentative de dialogue avec la disparue (“Du”). Le poème reprend les thèmes précédemment abordés dans d'autres textes : Dresde et l'apocalypse du feu, le martyr symbolisé par la rime “verkettet”/“gerettet” qui s'accompagne d'un violent mouvement d'autodestruction (“Dreck Poesie”/“Ich [...]bin/der ungenaueste/aller Empfinder”, “macht/die Dichtung/hier/keine Idee”).

Seul le rêve de régression pourrait signifier le bonheur ; la dernière personne à qui l'énonciateur s'adresse est la mère qui se confond en partie avec la figure maternelle de la ville de Dresde. Czechowski, interrogé à ce sujet, reconnaît que Dresde est pour lui féminine : «Oui, bien sûr, Dresde est pour moi féminine, c'est ancré dans ma biographie, avec mes tantes et des figures directrices féminines ; les hommes étaient à la guerre»⁵³². Mais le poème s'achève sur le mot “tot” qui renvoie à une communication brutalement interrompue. Ainsi le moi, coupé de la matrice originelle, devient-il aphasique. Comme chez Paul Celan, le fragile équilibre entre la parole possible après le traumatisme et le silence de la mort est sans cesse sur le point d'être rompu.

Les poèmes de Czechowski sont empreints de la nostalgie d'une conscience comme principe unificateur de l'œuvre. Cependant, la perception de cette conscience a évolué des années 1970 aux années 1980. Partie du rêve de la fusion entre l'homme et l'auteur, la quête de soi semble aboutir à la négation d'un moi comme conscience ordonnatrice. Seules les bribes du souvenir sauvent du naufrage des parcelles d'identité du poète. Les fragments exhumés renvoient à l'idée d'un grand tout (la vérité ?). C'est en explorant les strates de la mémoire, en ressuscitant des contrées défigurées par la pollution et des gens à jamais disparus que le poète accomplit encore son œuvre.

Son évolution témoigne de la détérioration du consensus social et politique en R.D.A., de la désillusion de ceux qui avaient été les acteurs de ce consensus dans les années soixante, puis souvent les victimes du système politique de la R.D.A. dans les années soixante-dix avant d'être des témoins impuissants jusqu'au dénouement de 1989.

⁵³²

Idem

Chapitre quatre : le retour à la notion d'identité chez les «néoromantiques leipzigois»

La spécificité des auteurs du Prenzlauer Berg est, comme nous l'avons vu, en grande partie de nature géographique. Elle regroupait les auteurs d'un quartier de Berlin-Est, ville au destin historique particulier ; les relations avec l'autre partie de la ville, Berlin-Ouest, ont eu une grande importance pour la notoriété dont a bénéficié leur poésie. La possibilité d'acheter à Berlin-Ouest un visa d'un jour pour se rendre à Berlin-Est a facilité la venue régulière de journalistes occidentaux, d'éditeurs ou d'intellectuels de toute sorte. Les auteurs du Prenzlauer Berg ont donc presque joui d'un monopole médiatique à l'Ouest par rapport aux auteurs de la même génération habitant en province.

Cet effet médiatique a été renforcé par le mépris qu'affichaient ces auteurs pour tout ce qui ne se faisait pas dans la capitale. Ainsi Schedlinski et Papenfuß déclarent-ils dans un entretien :

Schedlinski : Bien sûr, la «scène» a aussi influencé la province. Anderson et Papenfuß se sont bien sûr rendus à Magdebourg, Leipzig, Halle. Ceux qui s'y sentaient trop à l'étroit venaient à Berlin.

Papenfuß : Magdebourg ? Je ne sais pas du tout à quoi ça ressemble, je ne suis encore jamais allé de ma vie à Magdebourg.

Schedlinski : C'est vrai, à l'époque c'est Sascha qui a lu à ta place.

Papenfuß : Je suis content que tu le dises.⁵³³

Ces quelques lignes laissent supposer l'existence de clans et l'absence de

⁵³³ Interview de Bert Papenfuß-Gorek et Rainer Schedlinski, "Ist das Gaststättenwesen politisch ?" [L'essence des restaurants est-elle politique ?], in : *Konzepte*, 9/1990, p. 15 :

Schedlinski: Klar, hat sich die Szene auf die Provinz ausgewirkt. Anderson und Papenfuß kamen natürlich auch nach Magdeburg, Leipzig, Halle. Wem es da zu eng wurde, der kam nach Berlin.

Papenfuß: Magdeburg ? Ich weiß gar nicht, wie es da aussieht, ich war noch nie in meinem Leben in Magdeburg.

Schedlinski: Stimmt ! Damals hat Sascha für dich mitgelesen.

Papenfuß: Gut, das zu hören.

NB : «Sascha» désigne bien sûr Sascha Anderson.

relations étroites entre les auteurs berlinois (d'adoption) et les auteurs de province. Les actions communes entre les Berlinois et les provinciaux sont rares. A notre connaissance, elles se limitent à la signature d'une pétition envoyée en 1988 au journal *Junge Welt* ; il a déjà été question de cet événement dans le chapitre sur la recomposition de l'espace public dans les années 1980. Cette lettre, datée du 7 janvier 1988, est signée de trois auteurs leipzigois, Karim Saab, Bernd Igel et Gert Neumann qui s'ajoutent à sept auteurs berlinois⁵³⁴.

Au cours des années quatre-vingt, les villes de la Saxe et en particulier Leipzig et Dresde, ont joué un rôle majeur dans l'évolution des Beaux-Arts en R.D.A. ; l'exposition quinquennale d'art de la R.D.A. n'avait d'ailleurs jamais lieu à Berlin, mais à Dresde, et les peintres les plus représentatifs du «réalisme socialiste» sont originaires et vivent dans le Sud de l'ex-R.D.A. (par exemple : Willi Sitte, Werner Tübke et Wolfgang Mattheuer). En littérature, et plus précisément en poésie, les auteurs provinciaux ont été éclipsés par l'éclat de la capitale et par le fait qu'ils ne pouvaient qu'être considérés comme des épigones de leurs prestigieux aînés de «l'école saxonne de poésie» comme Volker Braun, Karl Mickel, Sarah et Rainer Kirsch, Heinz Czechowski, révélés au public dans les années soixante. Si un tel groupe n'a pu se reformer dans les années 1980 comme cela fut possible auparavant dans une période de plus grande cohésion sociale, il n'empêche que le critique et poète Adolf Endler a su définir un nouveau courant littéraire, une seconde école de poésie saxonne qu'il baptise «néo-romantisme noir de Leipzig». Rappelons que c'est également lui qui avait forgé le concept d'«école saxonne de poésie» dans les années soixante, ainsi que celui de la «connection du Prenzlauer Berg».

C'est dans un article sur Wolfgang Hilbig qu'Adolf Endler a émis cette idée en remarquant des analogies thématiques entre les aînés Wolfgang Hilbig et Gert Neumann et les cadets Jayn-Ann Igel et Ulrich Zieger⁵³⁵. Selon Peter Geist, cette appellation ne serait qu'un clin d'oeil à des germanistes avides d'étiquettes nouvelles ; cependant, il reprend cette classification à son compte en lui adjoignant

⁵³⁴ Archiv des Schriftstellerverbands, dossier n° 247 : “Lyrik-Aktiv 1987-1990”.

⁵³⁵ Adolf Endler, “Hölle/Maelstrom/Abwesenheit - Fragmente über Wolfgang Hilbig” [Enfer, maelström, absence : fragments sur Wolfgang Hilbig], in : *NDL* 9/1991, p. 17.

les noms de poètes saxons plus jeunes, Thomas Böhme et Thomas Kunst⁵³⁶.

Le critique Wolfgang Emmerich a émis l'idée que l'on pouvait périodiser l'histoire littéraire de la R.D.A. en trois époques distinctes selon les critères «prémoderne», «moderne», «postmoderne»⁵³⁷. Selon lui, la littérature de 1945 à 1960 porte encore en R.D.A. des traits qu'il appelle «prémodernes» car pendant cette période, la R.D.A. n'est pas totalement devenue une société industrialisée. C'est à ses yeux de 1960 à 1975 ou 1980 qu'une littérature «moderne» voit le jour en R.D.A., celle que produit la génération de Günter Kunert et Christa Wolf. Les années 1980 seraient marquées, quant à elles, par la victoire du Prenzlauer Berg et de ses visées postmodernistes. Ce découpage n'est pour lui qu'une indication de tendances car il n'est pas possible de considérer la littérature de R.D.A. comme un bloc monolithique. Les tendances prémodernes et modernes coexistent jusque dans les années 1980.

Cette classification accorde aux poètes du Prenzlauer Berg le monopole de la représentation pertinente de leur époque, en cela elle porte encore un jugement de valeur sur la poésie de province reléguée dans un modernisme perçu comme caduc. Il est trop tôt

pour porter un jugement définitif sur cette époque encore très proche de nous, l'avenir nous dira si la poésie du Prenzlauer Berg survivra à son époque ou si elle sera, elle aussi, considérée comme un épiphénomène du XXème siècle, épigone à bien des égards de ce qui se faisait déjà quelques décennies auparavant en Europe de l'Ouest, en particulier en R.F.A. (poésie concrète et expérimentale) et en Autriche (Jandl).

En marge du monde berlinois, des poètes ont cependant fait entendre leur voix dans la province saxonne. Victimes de la «mystification de l'identité», comme l'écrirait Peter Geist, ils ont continué de s'attacher en ces années quatre-vingt à la recherche d'une identité par l'écriture, ne se percevant même comme sujet qu'en écrivant, à l'instar de Wolfgang Hilbig. C'est l'évolution de ce poète au cours de la

⁵³⁶ Peter Geist, “»mit würde holzkekse kauen« - neue Lyrik der jüngeren Generation nebst Seiten- und Rückblicken” [mâcher avec dignité des gâteaux de bois - nouvelle poésie de la jeune génération, regards de côté et rétrospectives], in : *NDL* 2/1993, p. 145-146.

⁵³⁷ C'est la thèse qu'il expose dans son article “Gleichzeitigkeit - Vormoderne, Moderne und Postmoderne in der Literatur der DDR” [Simultanéité - prémodernisme, modernisme et post-modernisme dans la littérature de R.D.A.], in : *Text+Kritik, Sonderband : Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur 1988*, p. 193-211.

dernière décennie que nous étudierons, avant de conclure notre propos par l'étude des poèmes de Bernd Igel, alias Jayne-Ann Igel, qui mettent un point final à l'histoire de la R.D.A.

A. Les deux moi de Wolfgang Hilbig

La problématique identitaire est extrêmement importante pour comprendre l'œuvre de Wolfgang Hilbig depuis les années soixante. Le sujet, le moi est primordial pour lui en tant qu'instance qui se cherche et cherche à organiser le monde qu'il perçoit. Une telle préoccupation serait loin des auteurs de Prenzlauer Berg pour qui la recherche de l'authenticité du «je» relève d'une vision moderne du monde, c'est-à-dire caduque à leurs yeux. Hilbig, quant à lui, ne nie pas ses affinités avec l'esthétique romantique, tout en s'en détachant par l'ironie :

allein im park um einen toten zu finden -
 allein auf dem parnaß mit einer tasse voll gift in der
 faust:
 romantischer versucher unrealer wirklichkeiten ⁵³⁸

Nous avons choisi de retracer le parcours de Heinz Czechowski pour illustrer l'évolution des poètes de «l'école saxonne» intégrés dans la vie culturelle de la R.D.A. Avec l'œuvre de Wolfgang Hilbig, nous présenterons ici d'un poète qui a vécu en marge de la politique culturelle puisqu'il a été ignoré par elle.

Wolfgang Hilbig ne s'est fait connaître du public que dans les années quatre-vingt. En 1982, Franz Fühmann le présente dans un discours imaginaire : «L'homme est né en 1941, dans le charbon de Saxe, à Meuselwitz, une ville tordue par les tuyaux à vapeur, une ville de suie et de tilleuls étêtés. Tout autour, des dépotoirs, des bois et le vent. - Le père est tombé à Stalingrad, l'enfant a grandi parmi les mineurs dans la famille de son grand-père, venu des mines de charbon de

⁵³⁸ In : “fermes”, *die versprengung*, p. 35. «seul dans le parc pour trouver un mort -/ seul sur le parnasse, une tasse pleine de poison dans mon poing :/ explorateur romantique de réalités irréelles».

la Silésie»⁵³⁹. Son premier recueil de poèmes fut publié en R.F.A. en 1979, sous le titre de *abwesenheit* [absence] puis en partie en R.D.A. en 1983, sous le titre de *stimme stimme*⁵⁴⁰ [voix voix]. Pourtant, il a commencé à écrire des poèmes au début des années 60, et a même été présenté en 1966 dans la revue *Ich Schreibe*⁵⁴¹ avant d'être délégué par son entreprise en 1967/68 dans un «cercle de travailleurs-écrivains».

a. Les incertitudes identitaires dans la poésie des débuts

Dès cette époque, la recherche d'une identité par celui qui a quitté le monde ouvrier grâce à l'écriture sans accéder pleinement pour autant à celui des écrivains est un thème central de sa production poétique. Selon Adolf Endler, pratiquement tous les écrits de Hilbig traitent de ce problème de l'identité, même de façon non exclusive⁵⁴². De 1965 au début des années soixante-dix, ses poèmes traduisent une grande incertitude quant à l'essence de son moi qui apparaît fragmenté, morcelé, incertain et perplexe. Mélancolie et mal de vivre apparaissent jusque dans les titres des poèmes de cette époque : “ratlosigkeit” [perplexité] (1966), “befindung” [état d'âme] (1966), “sturz” [chute] (1966), “trauer-braun und blau” [deuil-brun et bleu] (1967), “störungen” [troubles] (1967), “die sorgenvollen gesichter” [les visages

⁵³⁹ Franz Fühmann, “Praxis und Dialektik der Abwesenheit” [Pratique et dialectique de l'absence], in : *Merkur*, Octobre 1982, p. 967. “Der Mann ist Jahrgang 41, geboren in der Kohle in Sachsen, in Meuselwitz, einer krummen Stadt aus Dampfrohren, Ruß und gekappten Linden. - Ringsum Abraumhalden, Gehölz und Wind. - Der Vater bei Stalingrad gefallen, das Kind unter Kumpeln aufgewachsen, in der Familie seines Großvaters, der aus der Kohle in Schlesien gekommen”.

⁵⁴⁰ En ce qui concerne la différence entre les deux ouvrages et la censure opérée dans l'exemplaire de R.D.A., on peut se référer au catalogue de l'exposition “Zensur in der DDR” : *Zensur in der DDR*, Hrsg. Ernst Wichner und Herbert Wiesner, Berlin : Literaturhaus, 1991, 200 p.

⁵⁴¹ *Ich Schreibe*, 1/1966, p. 6. (article reproduit dans les documents)

⁵⁴² Adolf Endler, “Hölle, Maelstrom, Abwesenheit, Fragmente über Wolfgang Hilbig”, in : *Neue Deutsche Literatur*, 9/91, p. 27

soucieux] (1968).

Prenons l'exemple de son poème "ratlosigkeit" écrit alors qu'il avait vingt-cinq ans :

ratlosigkeit
auf dem tisch liegen meine ellenbogen
hemdsärmelig meine hände haltlos
und meine blicke und bücher
und schweigen

bis ich mich find irre und
betrunken in den späten straßen
strauchel ich seh ich
die himmel hasten
stumm hin über
die dächer
die hände
hab ich verloren

all meine gesichter hat der regen
gezerrt aus den bäumen die kahl gehn
dem wind nach durch die abendstraßen
in alle häuser hat der wind geweht
all meine gesichter die
auf den tischen dort liegen
die wortlosen bücher sind
verblättert

was nun -- ⁵⁴³

⁵⁴³ In : *stimme stimme*, Leipzig : Reclam, 1983, p. 8 : «perplexité// sur la table il y a mes coudes/ sur la table il y a mes mains molles/ et mes regards et mes livres/ et ils se taisent// jusqu'à ce que je me trouve me trompe et/ saoul, par les rues tardives/ titubant je vois/ les cieux se hâter/ muets au-dessus/ des toits// mes mains/ je les ai perdues// tous mes visages la pluie les a/ tordus en les tirant des arbres qui vont tout nus/ suivant le vent par les rues du soir/ dans toutes les

Dans la tradition moderne de Stefan George, la ponctuation a disparu du texte poétique, à l'exception des tirets finaux qui laissent le lecteur sur une hésitation qui l'intrigue. L'auteur perçoit son corps comme un corps éclaté : “liegen meine ellenbogen”, “meine hände haltlos”, “die hände/ hab ich verloren” ; l'absence de ponctuation renforce l'idée que les membres du corps sont simplement juxtaposés, posés les uns à côté des autres : “meine ellenbogen/ hemdsärmlich meine hände haltlos”. Mais le constat ne s'en tient pas au corporel ; l'énumération concerne aussi : “blicke”, “bücher” et surtout “gesichter”, ainsi elle étend le malaise au domaine intellectuel. Les livres n'apportent plus aucun réconfort : “und meine blicke und bücher/ und schweigen”, où la répétition du “und” a pour effet de prolonger la litanie, est repris par : “die wortlosen bücher sind/ verblättert”, dernière remarque qui associe sémantiquement arbres et livres et précède la perplexité du “was nun - - ”. Le moi n'a plus d'attaches, plus de point de repère : “irre”, “betrunken”, “strauchel ich”, il est emporté dans un tourbillon cosmique qui lui

donne le vertige : “die himmel hasten/ stumm hin über/ die dächer”, thème repris dans la strophe suivante :

all meine gesichter hat der regen
gezerrt aus den bäumen die kahl gehn
in alle häuser hat der wind geweht.

Dans une atmosphère hivernale d'inspiration romantique (vent, pluie, arbres dégarnis) qui met en relation états d'âme et éléments, le moi voit ses facettes, ses visages démultipliés et déformés (“gezerrt”) emportés par les éléments (“dem wind nach”). Le moi «naturel» (c'est à dire celui qui est en contact avec la nature et ses cycles) est donc indéfinissable, de même que le moi pensant; ces deux aspects de la crise sont évoqués par la répétition de “all meine gesichter”.

Le même thème est repris dans “störungen” (1967) : “die gesichter liegen in scherben” (les visages sont en mille morceaux), et on retrouve une thématique analogue dans le poème “die sorgenvollen gesichter” de 1968:

maisons le vent a soufflé/ tous mes visages qui/ sont posés sur la table là-bas/ les livres sans mots sont/ feuilletés jusqu'au bout// et maintenant alors...».

morgens erhoben wir uns
 schlaftrunken aus dem gras und ratlos
 (...)

 wo jetzt hingehn wenn der winter
 kommt und der lästige schnee
 fällt - ⁵⁴⁴

Là aussi les visages ne sont conçus qu'au pluriel et la perplexité face à l'existence est mise en relation avec l'hiver.

b. L'identité dans l'œuvre en prose : comparaison

L'incertitude quant à l'identité, centrale dans l'œuvre en prose de Wolfgang Hilbig, permet d'éclairer certains poèmes. Lui-même conçoit son œuvre dans la continuité et il note qu'un texte peut en engendrer un autre, qu'une problématique ne s'épuise jamais pour lui dans un seul livre ; il s'est exprimé à ce sujet dans un entretien en 1991 : «Dans un texte, il reste toujours une part de problématique qu'il faut reprendre par la suite. Il est possible qu'un texte en donne un autre, que le point de départ d'un texte soit déjà présent dans un texte précédent où il n'a pu être développé»⁵⁴⁵. Ses récits des années quatre-vingt peuvent être interprétés comme l'explicitation d'intuitions poétiques antérieures. Dans son récit de 1985, *Der Brief*⁵⁴⁶, le narrateur utilise l'image d'une maison pour décrire son évolution, et évoquer son passé : alors qu'il occupait autrefois un étage supérieur avec une femme, il est maintenant revenu au rez-de-chaussée à la suite de la rupture avec son

⁵⁴⁴ *idem*, p. 21 : «le matin nous nous levons dans le pré/ ivres de sommeil, et perplexes [...] où maintenant aller lorsque l'hiver/ arrive et que la neige intruse/ tombe».

⁵⁴⁵ “Es bleibt bei einem Text immer etwas an Problematik übrig, das dann später noch einmal aufgegriffen werden muß. Es könnte sein, daß der Keim irgendeines Textes schon in einem vorhergehenden angelegt, aber dann nicht zur Ausführung gekommen ist”. “»Wenn ich gelitten habe, dann ebenso wie die anderen«. Gespräch mit dem Schriftsteller Wolfgang Hilbig”, in : *Freitag*, 31 mai 1991, Berlin, p. 21.

⁵⁴⁶ Wolfgang Hilbig, “Der Brief”, in : *Der Brief. Drei Erzählungen*, Frankfurt : Fischer, 1985 , p. 77-167.

amie. Voici le début du récit :

Je n'entreprendrai plus de grandes pérégrinations. Depuis que les horizons se sont tellement rapprochés, il faut y renoncer, en tout cas comme limite idéale. Quand on ne trouve pas la fin, c'est elle qui vous retrouve.

La sécurité du rez-de-chaussée où je me suis installé me donne la possibilité proprement fantastique de percevoir la perte subie par une réalité dans le temps où elle doit se constituer. Avant, j'habitais dans les étages supérieurs, je suivais les nuages comme un chaman au regard troublé par l'au-delà ; il fallait des mouvements vraiment existentiels pour découvrir, à travers quelques formes fermées de ... d'environnement, les souvenirs d'une identité qui nous attendait, autrefois. - Je ne suis plus menacé de tomber⁵⁴⁷.

L'auteur semble ici avoir délaissé l'ambition de reconquérir une identité qui n'aurait jamais existé qu'à l'état de trace, de souvenir ("Erinnerung") à l'époque où il vivait dans les nuages. Pourtant, malgré cette déclaration d'intention, l'œuvre en prose de Hilbig n'est que la poursuite incessante d'une identité réelle en différents récits qui sont autant de chapitres à cette quête. L'accession au statut d'écrivain représente pour lui le droit à la possession d'une identité nécessaire pour survivre, une prise de conscience qu'il n'avait pas alors qu'il était ouvrier, contrairement aux idées reçues des intellectuels contre lesquelles il s'insurge :

Si l'angoisse était vraiment présente, quand j'ai quitté ma condition pour devenir écrivain, c'était l'angoisse, difficile à décrire, que l'on éprouve à sortir de la masse chaude et à pénétrer dans un monde froid, fantomatique, où il faut avoir une identité pour tenir le

⁵⁴⁷ Hilbig, Wolfgang. *La lettre*. Traduit de l'allemand par Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent. Paris : Flammarion, 1988. p. 81. Texte allemand p. 77. "Ich unternehme keine Streifzüge mehr. Die Horizonte sind aufgegeben, aufgegeben jedenfalls als ideale Grenze, seitdem sie so nahe herangerückt sind. Wenn man es nicht finden kann, sucht einen das Ende heim.

Die Sicherheit des Parterre, das ich bezogen habe, gibt mir die geradezu phantastische Möglichkeit, den Verlust zu betrachten, den eine Wirklichkeit erfährt, der man zusehen kann, wie sie sich zu bilden vermeint. Früher, in höheren Etagen hausend und mit dem Jenseits getrüben Blick eines Schamanen die Wolken verfolgend, bedurfte ich es wahrhaft existentieller Bewegungen, um in einigen geschlossenen Formen von ... Umwelt die Erinnerung an eine Identität zu entdecken, von der man einst erwartet wurde - ich bin nicht mehr absturzgefährdet".

coup.⁵⁴⁸

Force lui est cependant de constater que le statut d'écrivain ne s'accompagne pas pour lui de la découverte de cette identité tant appelée de ses vœux ; une constante se dégage de ses récits : le caractère insaisissable de son moi qu'il imagine absent dans *Der Brief* :

Car je n'étais absolument pas là. J'avais simplement représenté une ébauche de moi-même à laquelle j'avais tenté de prêter un langage.⁵⁴⁹

ou bien dans son récit de 1987, *Die Weiber* [Les bonnes femmes]⁵⁵⁰ :

Mais j'avais été obligé de constater que je n'étais personne - Je ne savais pas si j'existais ; on m'avait caché que j'avais été mis au monde. Pour me punir, on me l'avait caché, car je n'étais pas devenu l'objet que l'on avait l'intention de livrer au monde. Oui, j'avais commis l'erreur de me laisser mettre au monde, de me laisser élever par l'Etat, selon son éducation, par l'éducation et selon son Etat, à elle, et je m'y étais même prêté - mais par la suite j'étais devenu différent. Il me fallait donc être insignifiant, il n'y avait ni utérus, ni éducation, ni Etat pour la créature que j'étais devenue. Je ne pouvais même pas prétendre à un nom.⁵⁵¹

⁵⁴⁸ *idem*, p.110. Texte allemand, p. 106. "Wenn wirklich Angst dabei war, als ich meinen Stand verließ und Schriftsteller wurde, so war es die schwer beschreibliche Angst, mit der man die warme Masse verläßt und in eine kalte, geisterhafte Welt eintritt, in der man eine Identität besitzen muß, um bestehen zu können".

⁵⁴⁹ *ibidem*, p.125. Texte allemand p.122 : "Denn ich war überhaupt nicht vorhanden. Ich hatte lediglich einen Entwurf von mir dargestellt, dem ich eine Sprache zu leihen versucht hatte..."

⁵⁵⁰ Hilbig, *Die Weiber*, Frankfurt : Fischer, 1987 : 109 p.

⁵⁵¹ *idem*, p. 83 : "Aber ich hatte feststellen müssen, daß ich niemand war.- Ich wußte nicht, ob ich existierte ; man hatte es mir verschwiegen, daß ich geboren worden war. Um mich zu bestrafen, hatte man es mir verschwiegen, denn ich war nicht der Gegenstand geworden, den man mit mir hatte der Welt überreichen wollen. Ja, ich hatte den Fehler gemacht, mich gebären zu lassen, mich aufziehen zu lassen vom Staat und seiner Erziehung, von der Erziehung und ihrem Staat, ich hatte mich geradezu angeboten dafür - doch dann war ich anders geworden. Also hatte ich nichtig zu sein, es gab weder eine Gebärmutter, noch eine Erziehung, noch einen Staat für die Kreatur, die aus mir geworden war. Ich hatte nicht einmal einen Namen zu beanspruchen."

Le rôle que Hilbig confère à l'écriture dans la recherche de l'identité varie au fil du temps ; dans *Der Brief* encore, l'écrivain lui semble être par définition un cavalier isolé :

L'écrivain tel que je le vois est effectivement un enfant trouvé, un sans-logis, quelqu'un qui est plus ou moins coupé de sa condition⁵⁵².

L'idée de l'éclatement, de l'errance, de l'éloignement d'un noyau identitaire évoqué par l'emploi du mot "versprengt" deviendra emblématique pour Hilbig dans son recueil de poèmes de 1986 intitulé *die versprengung*⁵⁵³ [l'éclatement], où le terme s'applique aussi au paysage saxon morcelé par l'exploitation du lignite, où les villages ne sont plus que des îlots en rémission dans «la mer de Saxe» que le poète évoquera plus tard.

Dans *Die Weiber* cependant, l'écriture lui apparaît comme le moyen approprié de trouver son identité :

Si je parvenais parfois à me percevoir comme possédant une identité, si j'étais capable d'une façon ou d'une autre de concevoir que mon moi eût une valeur quelconque, même insaisissable, c'était toujours en faisant l'expérience que j'étais un individu écrivant, mais un individu que je n'oserais jamais donner en pâture au public. Au Bureau d'Orientation, je l'avais laissé échapper, et mon moi avait immédiatement reçu une fin de non-recevoir caractérisée.⁵⁵⁴

Traduction française de Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent, *Les bonnes femmes*, Paris : Gallimard, 1993, p. 97-98.

⁵⁵² "Tatsächlich ist jeder Schriftsteller, wie ich ihn verstehe, ein Findelkind und ein Unbehauster, ein von seinem Stand mehr oder weniger Versprengter", in : *Der Brief*, p. 108.

⁵⁵³ Hilbig, *die versprengung* : Frankfurt, Fischer, 1986, 80 p.

⁵⁵⁴ *Die Weiber*, p. 27-28 : "Wenn es mir gelang, den Besitz einer Identität zu verspüren, wenn ich irgendeine schleierhafte Wertvorstellung von meinem Ich je zu entwickeln imstande war, so stets nur dadurch, daß ich mich schreibend als ein Subjekt erfuhr, als ein Subjekt freilich, das ich niemals öffentlich preiszugeben wagte : auf dem Amt für Arbeit war mir dies unterlaufen, und man hatte meinem Ich augenblicklich die denkbar schärfste Abfuhr erteilt".

Traduction française, p. 32.

Ces propos, presque conceptualisés, datent du milieu des années quatre-vingt ; l'usage que Hilbig fait de la littérature dans les années soixante est beaucoup moins conscient et réfléchi, plus naïf, son objet n'est pas encore l'écriture elle-même, il est extra-littéraire.

La recherche d'une identité chez Hilbig prend d'autres formes dans la décennie qui suit. Cet apparent éloignement de la thématique du moi n'est en fait qu'un élargissement d'une identité subjective à ce qui l'entoure; le poète a conscience de ne pouvoir échapper aux cercles concentriques de cette identité :

Il y a beaucoup de dommages hérités du passé pour moi. Je crois que je suis un de ces écrivains qui restent toujours sur le même sujet et croient ne jamais pouvoir le maîtriser. La R.D.A. et le paysage qui entoure Meuselwitz seront toujours présents pour moi, impossibles à éliminer ; je suis trop enraciné dans cette terre noire. On ne peut écrire que sur ce que l'on est soi-même, ce que l'on a senti, vu, goûté, ce que l'on a dû subir. Tout cela est à nouveau présent en moi.⁵⁵⁵

Le texte que Wolfgang Hilbig a publié en 1992, *Alte Abdeckerei*, a encore trait à son existence d'ouvrier au temps de la R.D.A. La tentation d'échapper à l'exigence d'une identité imposée par les autres s'annonce dans son poème de 1967, "rechenschaft", dans lequel il règle ses comptes avec ceux qui lui demandent sans cesse de justifier son identité :

[...]
 wer ich bin wo ich steh und geh so fragt ihr
 [...]
 ich bin der unerkant letzte der plötzlich

⁵⁵⁵ "Es gibt eine Menge Altlasten für mich. Ich glaube, ich bin einer von den Schriftstellern, die ewig an einem Thema hängen und nie glauben, das Thema bewältigen zu können. Die DDR und die Landschaft um Meuselwitz werden für mich unausrottbar vorhanden sein ; ich habe ja gerade zu fiebrige Wurzeln in diese schwarze Erde geschlagen. Man kann nur von dem schreiben, was man selber ist, was man selber gerochen, gesehen, geschmeckt hat, was man durchleiden mußte. Alles ist wieder in mir gegenwärtig". In : "»Sprache war für mich zwingende Suchbewegung«, ein Gespräch mit dem ehemaligen DDR-Schriftsteller Wolfgang Hilbig", *Frankfurter Rundschau*, 20 juin 1990, p. 9.

seitab verschwinden kann
 ohne spürbare spur und der
 euch doch gesehn hat und gefühlt
 den halt wie das schwächste
 glied in einer kette.⁵⁵⁶

L'auteur met en scène un «je» qui s'oppose au «vous» représentant la société et ses contraintes, cette «chaîne» (“kette”) dont il cherche le maillon déficient. Hilbig reste encore dans ce texte au moment de son évolution où il pense que l'identité personnelle se gagne sur le monde hostile alentour. C'est ce que Franz Fühmann décrit ainsi : «Au début le désir de présence se manifeste comme le voeu criant de disparition du “moi” dans un “vous”, d'unité entre le poète et la société qui sont tout d'abord violemment opposés l'un à l'autre»⁵⁵⁷. Même s'il est le plus faible, il se définit encore comme l'un des maillons de la chaîne.

b. Moi ancien et moi énonciateur

L'évolution de la poésie de Hilbig dans les années soixante-dix traduit les mêmes phénomènes déjà constatés chez Bernd Jentsch ; ces années-là sont aussi souvent marquées chez Hilbig par l'impression d'un temps qui se fige et tourne en rond, là où Jentsch employait la métaphore de la période glaciaire :

im kreisen geht die zeit.⁵⁵⁸

Le poète, alors âgé d'une trentaine d'années, se tourne déjà vers l'exploration de la mémoire, il est presque exclusivement préoccupé par les souvenirs d'un passé

⁵⁵⁶ «qui je suis ou je me tiens et où je vais, vous me le demandez», «je suis le dernier, l'inconnu qui tout à coup/ peut disparaître de biais/ sans laisser de trace apparente et qui/ vous a pourtant vus et senti/ le lien comme le maillon/ le plus faible d'une chaîne».

⁵⁵⁷ Fühmann, *art. cit.*, p. 969. “Zu Beginn jedoch ist das Begehren nach Anwesenheit als der schreiende Wunsch nach dem Ein- und Aufgehen eines 'ich' in ein 'ihr' da, einem Einssein von Dichter und Gesellschaft, die man vorerst aufs schroffste gegeneinandergestellt sieht”.

⁵⁵⁸ *stimme stimme*, Leipzig : Reclam, p. 52, poème “interieur eines traums” [intérieur d'un rêve] daté de 1972. «le temps tourne en rond». Dans “Was mich betrifft” [En ce qui me concerne], Czechowski déclarait aussi : “Geh ich/ Noch immer im Kreis” [Je continue/ De tourner en rond].

qui revient en des visions fantomatiques. Il réactive la tradition romantique non du retour à un Age d'Or, mais d'une vérité de l'être et de la littérature qui se trouverait, en des temps très anciens et perdus par la mémoire des hommes, enfouie dans les strates de sa personnalité qu'il va peu à peu déliter. Pendant ces années-là, il est question sous sa plume de "so ferne vergangenheit", "urzeitliche erde", "mein leben vergessen"⁵⁵⁹. L'un de ses poèmes les plus célèbres, "das meer in sachsen" [la mer en saxe]⁵⁶⁰, écrit en 1977, allie le thème de l'origine du monde à celui de l'apocalypse. Il fait du paysage lunaire des carrières de lignite saxonnes, l'origine de la formation du monde et la prédiction du chaos qui va l'engloutir. Or la «mer en saxe» est une métaphore du moi qui, par peur de la catastrophe dont il se sent toujours menacé, cherche sans cesse dans les strates les plus profondes qui constituent son identité.

L'assimilation du moi avec son environnement apparaît clairement dans le poème d'ouverture du recueil paru en 1986 en R.F.A., *die versprengung*, qui s'intitule "der eingang" («l'entrée») et s'achève par les vers suivants :

aus dieser lichten grube fort
auf die ganz ohne lust und zorn ich zukroch
in wirklichkeit verwandelt in ergebnheit
in der ich war um nichts zu sein als dieser: ort ⁵⁶¹

Le second moi de Hilbig est resté en R.D.A., tel une ombre collée à la boue des carrières saxonnes. Dans ses interviews, il revient toujours sur son attachement irréductible, voire son enchaînement à la terre saxonne. Cependant, il n'emploie jamais le terme de "Heimat" pour la désigner ; la terre d'origine n'est pas pour lui la contrée mythique du passé décrite par Werner ou Kirsten, ni le lieu du réel enracinement, elle apparaît plutôt comme le lieu de l'esclavage de classe qui continue à le hanter des années après son départ.

Le moi poétique de Heinz Czechowski a semblé n'exister plus que sous

⁵⁵⁹ «passé si éloigné», «terre originelle», «oublié ma vie». Citations du poème "zeugung" [engendrement], daté de 1974, in : *stimme stimme*, p. 50.

⁵⁶⁰ *idem*, p. 66-68.

⁵⁶¹ "der eingang", in : *die versprengung*, p. 9. «sorti de cette fosse claire/ sur laquelle je rampais sans envie ni colère/ en réalité transformé en soumission/ j'y étais pour n'être rien d'autre que ce : lieu».

ein memorial von ich-gerüchen aus dem feuerfesten
 tiegel
 das meinem umriß gleicht der über mauern schweift.⁵⁶²

Le second moi, désigné de façon ironique comme «l'ego», porte ici les traits d'un fantôme : il est “die dunkle seite”, “die ungestalt” ; il ressemble à une silhouette ; il surgit de l'ombre, n'échappe pas à son obscurité qui va de pair avec son imprécision (“verschmolzen“, “gemisch”, “schmelzfluß”, “gerüchen”). Ce moi ancien renvoie le moi énonciateur du poème à son hérédité qui se perd dans la nuit des temps (“ererbten”, “rasse”, “völkerschaften”) et rappelle l'histoire immémoriale de «la mer en saxe» présentée comme la mer diluvienne des origines.

L'acte de création poétique est ici pour Hilbig une tentative d'adieu au moi ancien dont il s'est détaché ; il le baptise «sans-toi», soit l'expression même de l'absence de communication, de l'incapacité de s'élever au-dessus de sa subjectivité ou de sa condition. Jamais au cours du poème cette créature sans forme (“ungestalt”) n'est assimilée au moi, jamais le poète n'en parle à la première personne ; en revanche, la première personne semble renvoyer à une conscience énonciatrice qui dit «je» avec insistance et avec plus d'assurance que dans les années soixante (“ich”, “mich”, “aus mir”, “ich”, “meiner rasse”, “vor mir”, “mich”, “meiner völkerschaften”, “ich-gerüchen”, “meinem umriß”).

Le poème “erinnerung” peut, à bien des égards, être considéré comme un poème de deuil et de renaissance, prémonitoire du destin de Hilbig qui allait quitter la R.D.A. en 1985. Celui qui avait déjà définitivement abandonné l'existence ouvrière au profit de la vie d'écrivain en 1979, alors qu'il habitait à Berlin, préparait

⁵⁶² *idem*, p. 15. «souvenir. chimie. un boyau de souvenirs fondus/ mélange onirique d'ombres./ je m'en détachai à nouveau de ce côté sombre/ l'égo à mes côtés qui suait fumait/ qui me renvoyait aux consistances héritées/ de ses limites passagèrement endormies./ une seconde image qui plongeait dans le soleil/ une projection de moi le souffle sur le miroir dépoli -/ la chimie de dieu/ qui cherchait dans le fleuve en fusion de ma race/ (qui ne maudissait jamais ses chaînes comme sa propre engeance/ **sans-tu** s'appelait le monstre/ qui gagnait du terrain devant moi/ mais n'échappait jamais à son obscurité./ en lui il y a de l'incompréhension pour moi/ pourtant, extrait du sous-sol de mes peuplades :/ un mémorial d'odeur de moi s'échappant du creuset résistant au feu/ il ressemble à ma silhouette qui flotte au-dessus des murs.»

un nouveau départ. Dans le dernier vers, le poète devient voyant en imaginant son ombre flottant au-dessus de murs en lesquels on peut voir ceux qui partagent l'Allemagne :

das meinem umriß gleicht der über mauern schweift.

On trouve un écho de cette image fantomatique saisissante dans une prédiction de l'histoire qui est énoncée à la fin du poème «revenant»⁵⁶³, publié, rappelons-le, en 1986, soit trois ans avant l'ouverture du Mur de Berlin :

es drehn

sich die brüder im tanz auf der mauer.

C'est donc en cherchant dans le passé que le poète invente son propre avenir.

La coupure avec une partie de sa vie ne suscitant pas de sentiments nostalgiques en lui se traduit par un travail de longue haleine dans ses poèmes, plus progressif, plus étalé dans le temps que le naufrage des années quatre-vingt constaté chez Czechowski par exemple. Le retour de l'hérédité, le poids du passé, l'alcoolisme sont

cependant des thèmes qui reviennent souvent sous la plume d'un poète toujours en chemin vers une identité rêvée qui serait la conciliation de toutes les expériences, qui serait la renaissance à une vie nouvelle jaillissant de la métaphore du creuset, de la transformation chimique. C'est ce qui apparaît dans le poème suivant :

ICH wollte mein brandmal waschen.
und suchte spiegel um mich selbst zu zeugen
schulterte ab die schaufel meiner sklavenbürde
füllte den kopf mir mit traktaten über menschenwürde
doch blieb mein auge unsted und getrübt -
ein dürsten blieb das ahnenreihen vor mir eingeübt.
im spiegel sah ich mich ins abgestandene beugen

⁵⁶³ *ibidem*, «revenant», p. 69. «ils tournent/ les frères, en dansant sur le mur».

aura der erbschaft : über batterien geleerter flaschen.⁵⁶⁴

Ce texte reprend des motifs récurrents chez Hilbig : le miroir, qui renvoie à la recherche de soi, l'esclavage, souvenir de la vie d'ouvrier, le stigmaté (“brandmal”), rappelant le feu de la chimie, les ancêtres qui renvoient au mythe de l'origine ; il thématise le désir de renaissance (il s'agit de «s'engendrer soi-même»⁵⁶⁵), et la difficulté d'échapper à sa condition. L'on peut aisément imaginer qu'une telle vision du monde n'était pas pour plaire aux autorités de la R.D.A. puisque son vocabulaire décrit une société figée voire de type féodal où l'individu est sans cesse renvoyé à son origine sociale : il est question de l'hérédité, du fardeau de l'esclave ; ce poème fait partie non sans raison de ceux qui ne sont parus qu'en R.F.A.

Scission du moi, recherche d'un moi archaïque, travail de deuil et désir de renaissance sont les thèmes que nous avons mis en lumière dans la poésie de Hilbig de la dernière décennie et qui sont autant d'étapes d'une recherche identitaire. Cependant ces thèmes coexistent, se superposent parfois à l'intérieur d'un même poème au cours des années quatre-vingt. Ainsi les poèmes gagnent en richesse, en densité. L'impossibilité de résoudre d'intenses conflits internes aboutit finalement chez Hilbig à la création d'un moi fantomatique, d'une ombre (pour laquelle il crée au mot “Schatten” un féminin, “Schattin”⁵⁶⁶), d'un «revenant» comme s'intitule l'un de ses poèmes. Nous avons vu dans les poèmes précédemment cités qu'il se décrivait lui-même comme une ombre flottant au-dessus des murs. Sans cesse ramené à l'usine saxonne par la mémoire, animé du désir de s'échapper mais

⁵⁶⁴ *ibidem*, p. 18 : «Je voulais laver mon stigmaté./ et cherchai un miroir pour m'engendrer moi-même/ descendis de mon épaule la pelle de mon fardeau d'esclave/ me remplis la tête de traités sur la dignité humaine/ pourtant mon regard resta fuyant et troublé -/ une soif me demeura, habitué à aligner les ancêtres devant moi./ dans le miroir je me vis me pencher sur la distance/ aura de l'hérédité : au-dessus de batteries de bouteilles vides».

⁵⁶⁵ Ce thème est repris dans “abzensen”, *ibidem*, p. 23 : “erfände ich mich selbst/ blieb von der flutzeit/ ohne dein leuchten nichts an meiner kalten haut”. [absences : si je m'inventais moi-même, il ne resterait du flot des marées/sans ta luminescence, rien sur ma peau froide].

⁵⁶⁶ In : “evokation”, *die versprengung*, p. 60 : “schöne schattin der ich folgte-/ [...] war ich nicht selber illusion [...] verfieng mich im gloriosen spuk/ der wildnisse auf meinem unbehausten grab-”. [belle ombre que je suivis - [...] n'étais-je pas moi-même illusion[...] trompé par le spectre glorieux/ des déserts sur ma tombe inhabitée].

empêché de le faire, il conçoit son moi poétique comme l'expression d'une semi-existence flottant entre deux mondes.

c. Le moi fantomatique

Nous étudierons donc maintenant le «moi fantomatique», c'est-à-dire le moi de compromis entre le «moi ancien» et le moi énonciateur. Il est actuellement le dernier stade de la recherche identitaire du poète. Ce moi fantomatique est la forme poétique d'une obsession, celle du retour sur les lieux du passé hantés par la mémoire et le souvenir :

fragwürdige rückkehr (altes kesselhaus)

als wär seither noch keine zeit vergangen
faulen im salpeterweiß die selben wände
und in den winkeln wie seit ewigkeiten hangen
die vagen spinnen noch an ihrer fäden ende

die stühle sind mit staub bedeckt und zeigen
wie nah sie dem zerbrechen sind im golde
der sonnenflecken die durch blind zersprungene scheiben
hereingefallen sind im roten abendneigen

es ist als ob ich wiederkommen sollte
und etwas auch als wollte es mich vertreiben
es ist als ob noch keine zeit vergangen wäre

säumnis-

als zögerte noch immer in den wänden
weil ich nicht wegbleib und nicht wiederkehre
ein feuriger wink von geisterhaften händen.⁵⁶⁷

⁵⁶⁷ In : *die versprengung*, p. 53. «retour sujet à caution (ancienne chaufferie)// comme si le temps n'avait pas passé depuis lors/ pourrissent dans le blanc du salpêtre les mêmes murs/ et dans

Le poème épouse la forme classique du sonnet jusqu'à la troisième strophe suivie d'une rupture de cette forme au moment où le sujet sombre dans la réflexion. La rime en "änden" de la dernière strophe renvoie à "wände"/"ende" dans la première strophe, faisant du poème une entité close et ronde comme le temps qui «tourne en rond» selon Hilbig. Le caractère onirique de la vision, la semi-existence du monde ici décrit apparaissent dès le titre qui place le texte sous le signe de l'incertitude : "fragwürdige rückkehr" ; le titre est aussitôt relayé par le caractère hypothétique de l'énonciation, «comme si» : "als wär", "es ist als ob", "als wollt es", "es ist als ob noch", "als zögerte". La clef du poème est livrée dans l'unique proposition dont la construction diffère :

weil ich nicht wegbleib und nicht wiederkehre

La régularité trochaïque de ce vers rythmé par l'emploi des trois «w» et l'équilibre des deux groupes verbaux "nicht wegbleib", "nicht wiederkehre" renvoient à l'état de flottaison du moi entre deux mondes dont l'état d'irréalité est encore renforcé par l'assimilation directe à un spectre : "von geisterhaften händen". Souvenons-nous que Czechowski aussi a cette perception du moi dans son poème "Ich sehe mich kommen und gehen" :

Ich sehe mich kommen und gehen, gespenstisch
Und nur dem Laub an den Bäumen vergleichbar

Le poème «revenant» qui clôt le recueil *die versprengung* s'inscrit, quant à lui, dans la tradition du romantisme gothique anglais, dont il reprend les attributs habituels : lune, sang, église, moines, mort, fantômes.

les coins depuis des éternités/ pendent encore les vagues araignées au bout de leurs fils// les chaises sont couvertes de poussière et montrent/ comme elles sont près de se briser dans l'or/ des taches solaires qui à travers les vitres aveugles cassées/ sont tombées dans le rougeoiement vespéral// c'est comme si je devais revenir/ et aussi un peu comme si l'on voulait me chasser// retard-/ comme si hésitait toujours en ces murs/ parce que je ne reste pas à l'écart et ne reviens pas/ un signe de feu que me font des mains spectrales».

revenant

1

was wenn ich wiederkomme hat mich ausgespien
nach einem jahr in einem schwall von blut
aus maßlos totem mondlicht dessen flut
aus dieser kirche brach

[...]

o vaterland in dem der wahnsinn droht
o schwarze muttermilch o meiner schwester tod.

2

auf allerheiligen ging jene nacht
und es mischte sich abschied schon ein -
glaub nicht an ein wiedersehn

hatt ich leise gedacht

denn nach meiner wiederkehr muß ich ein anderer sein.

was fragst du mich an wen dabei ich dachte
wenn ich ertrank im schnaps meiner matrattengruft
nach wem die stimme schrie die gellend aus mir lachte -
ich weiß es nicht: es warn gespenster in der luft.

[...] ⁵⁶⁸

Pour la première fois, Hilbig emploie le mot “Vaterland”, patrie, qui renvoie explicitement à la situation biographique de l'auteur, parti de R.D.A. en 1985. Il reprend en ce poème des thèmes qui lui sont chers : dilemme d'un moi fantomatique qui s'en va et prend congé du moi qui reste, cruauté des images liées à la

⁵⁶⁸ “revenant”, in : *die versprengung*, p. 68. «revenant/ 1/ par quoi, lorsque je reviendrai serai-je recraché/ au bout d'un an dans la vague de sang/ d'un clair de lune immensément mort dont les flots/ ont jailli de cette église// [...] o patrie où la folie menace/ o noir lait maternel o mort de ma soeur// 2 /cette nuit-là frisait la toussaint/ et il y avait de l'adieu dans l'air -/ ne crois pas à des retrouvailles/ avais-je pensé tout bas/ car après mon retour je devrai être un autre// pourquoi me demandes-tu à qui je pensais en disant cela/ lorsque je me noyais dans l'alcool de la tombe de mon matelas/ et qui appelait la voix stridente qui criait et s'échappait de moi en riant -/ je ne sais pas : il y avait des fantômes dans l'air [...]».

renaissance à soi (flot de sang), nécessité de la métamorphose en un autre, idéal. Mais la dimension politique devient cette fois partie prenante de l'interrogation existentielle. La mention de la "matratzengruft", la «tombe du matelas» est une allusion aux dernières années d'Heinrich Heine, mort dans la souffrance en exil à Paris. Hilbig, se comparant à lui, se considère donc en exil dans l'autre partie de l'Allemagne, alors qu'il nie dans les entretiens accordés à la presse avoir jamais été un «écrivain de R.D.A.» :

(Freitag) : Quelle est votre position par rapport au concept un peu mystificateur de «pays natal» ["Heimat"] ? Vous perceviez-vous comme un auteur de R.D.A. ou comme un écrivain de l'Allemagne toute entière?

Hilbig : En fait je n'ai encore jamais écrit sur la construction étatique de la R.D.A. mais j'ai toujours essayé de parler de la situation d'un paysage ou de gens, qui est d'ailleurs toujours la même. Même si cela fait prétentieux, je dois dire que je pensais être simplement un écrivain et que je ne voulais pas de cette limitation «écrivain de R.D.A.» Je tiens aussi la dénomination «auteur allemand» pour une limitation. Je crois que l'écrivain est quelque chose d'international.⁵⁶⁹

La situation politique de l'Allemagne de 1970 à 1989 est cependant un arrière-plan qui permet de comprendre l'œuvre de Hilbig ; nous dirons même que ses interrogations existentielles et qu'il veut soustraire à l'arbitraire de l'histoire, sont l'expression métaphorique de la situation politique allemande. La réponse que donne Heinz Czechowski à la question de l'identité est plus concrète, apparemment

⁵⁶⁹ Wolfgang Hilbig, "Wenn ich gelitten habe, dann ebenso wie die anderen" [Si j'ai souffert, c'était de la même façon que les autres], in : *Freitag*, 17 mai 1991, p. 21.

[Question] : "Wie stehen Sie eigentlich zu dem etwas mystifizierenden Begriff der Heimat ? Haben Sie sich als DDR-Autor oder als gesamtdeutscher Schriftsteller gefühlt?"

Hilbig : Ich habe eigentlich noch nie über das Staatsgebilde DDR geschrieben, sondern eigentlich immer versucht, über einen landschaftlichen oder einen Zustand der Menschen zu schreiben, und der existiert ja eigentlich weiter. Obwohl es vielleicht großspurig klingt, muß ich zugeben, daß ich mich einfach als Schriftsteller begriffen habe und gar nicht diese Eingrenzung "DDR-Schriftsteller" wollte. Ich halte auch die Bezeichnung "deutscher Autor" für eine Einengung. Ich glaube, der Schriftsteller ist etwas Internationales".

ancrée dans le réel auquel elle renvoie. Wolfgang Hilbig, quant à lui, se place dans la tradition moderne internationale de la poésie, il a assidûment lu les symbolistes français et les expressionnistes allemands, mais comme il le souligne dans le dernier entretien cité, son œuvre est toujours nourrie de la sève saxonne.

B. Bernd/ Jayne Ann Igel : identité et nostalgie des origines

Le culte de l'étrange, le retour de la nuit et l'autocélébration d'un moi aux nostalgies romantiques sont autant de traits que l'on retrouve dans la poésie de Bernd Igel, le disciple le plus doué de Wolfgang Hilbig si l'on accepte de reprendre l'idée d'Adolf Endler d'un «romantisme noir» typiquement saxon apparu au cours des années 1980, et dont Hilbig serait la figure tutélaire, le «grand frère».

Né à Leipzig en 1954, fils d'un gardien de prison, Bernd Igel a fait des études de théologie mais les a interrompues en cours de route. Depuis la fin des années 1980, il a publié des poèmes dans des revues alternatives (*Anschlag, schaden*) ainsi que dans *Sinn und Form* et il est l'un des poètes présentés dans l'anthologie *Sprache und Antwort*. Son premier recueil de poèmes, *Das Geschlecht der Häuser gebar mir fremde Orte* [Le sexe des maisons m'a engendré des lieux étrangers], est paru en R.F.A. en 1989⁵⁷⁰. Il a été suivi par le *Poesiealbum 259* en R.D.A. (1989), sa seule publication d'envergure en R.D.A., puis par celle d'un journal intime, *Fahrwasser*⁵⁷¹ [Chenal], sous le nom de Jayne-Ann Igel. En effet, l'auteur des poèmes que nous allons citer, Bernd Igel, a changé de sexe à l'automne 1989, dans le même temps où la R.D.A. disparaissait, pour devenir Jayne-Ann Igel. La gravité d'une telle décision laisse préjuger de l'importance de la problématique identitaire dans l'œuvre poétique de Bernd Igel, pour laquelle l'arrière-plan biographique est souvent d'une importance capitale.

Le recueil *Das Geschlecht der Häuser gebar mir fremde Orte* regroupe la

⁵⁷⁰ Bernd Igel, *Das Geschlecht der Häuser gebar mir fremde Orte*, Frankfurt : Fischer, 1989, 112 p.

⁵⁷¹ Jayne-Ann Igel, *Fahrwasser, eine innere biographie in ansätzen*, Leipzig : Reclam, 1991, 86 p. W; Hilbig a écrit la préface de cet ouvrage.

production de Bernd Igel de 1980 à 1988, classée par ordre chronologique selon des chapitres aux titres empruntés à la plus pure tradition romantique comme “Erscheinungen” [Apparitions], “Heimkehr/Legende” [Retour/ Légende], “Entrückung” [Extase]. Ces titres renvoient tous à l'imagination, à la présence de paysages imaginaires, intérieurs, qui invitent à la découverte d'une âme. Toute la poésie de Bernd Igel est une poésie d'introspection d'un monde clos et étouffant, elle cherche les racines d'un moi dans l'exploration minutieuse des expériences de l'enfance. Comme chez les auteurs de Prenzlauer Berg, le contexte d'élaboration des textes est refoulé au bénéfice, non pas ici d'une recherche linguistique, mais de la construction d'une recherche égocentrique et régressive de la vérité, de l'identité de l'être. Dans l'anthologie *Sprache und Antwort*, Egmont Hesse fait suivre la présentation de chaque auteur d'un entretien assez ésotérique avec lui ; mais Bernd Igel refuse de répondre à des questions directes, concrètes, sur son œuvre, il garde le silence puis lit un texte poétique en guise de réponse. Lui-même est conscient de la fuite que représente pour lui l'exercice de la littérature. Dans son ouvrage de 1991, il reprend une note de son journal du 25 mai 1989 : «l'exploration de l'enfance peut devenir une fuite si je n'arrive pas à maîtriser mon présent»⁵⁷².

Le thème central de sa poésie (le poète a une trentaine d'années à l'époque où il l'écrit) est donc l'enfance, la nostalgie d'un retour vers la mère, le souvenir. Ce retour est souvent associé au désir d'avoir une “Heimat”, un pays natal imaginaire, originel. Le poème d'ouverture de la partie intitulée “Erscheinungen” porte le titre emblématique de “Außerhalb von uns selbst gibt es keinen sicheren Ort mehr”⁵⁷³ [Hors de nous mêmes plus aucun lieu n'est sûr]. Dans ces vers écrits à l'occasion du Nouvel An, il affirme :

ich erwarte nichts vom Neuen Jahr, wir können nur uns selbst erwarten⁵⁷⁴, [...]

D'emblée le recueil est placé sous le signe de la quête, mais non d'une quête active, conquérante comme elle aurait pu être conçue quelques décennies auparavant. Il s'agit au contraire d'une quête contemplative : il faut attendre et regarder en soi. La phrase citée (il est difficile de parler de vers pour un texte constitué d'une suite de

⁵⁷² In : *Fahrwasser*, p. 70 : “die erkundung der kindheit kann zur flucht werden, wenn ich nicht meine gegenwart zu bewältigen vermag”.

⁵⁷³ In : *Das Geschlecht ...*, p. 13.

⁵⁷⁴ «je n'attends rien du Nouvel An, nous ne pouvons attendre que nous-mêmes».

«strophes» en prose) introduit deux pronoms importants pour la quête identitaire : la présence d'un «je» énonciateur qui élargit en général la validité de son énonciation à un «nous» qui reste assez peu défini. Il ne renvoie certes pas à la communauté allemande ni à la communauté est-allemande ; comme la poésie de Bernd Igel traite le plus souvent de l'enfance, le «nous» qu'il emploie semble souvent

désigner la fratrie qu'il forme avec son frère, ou du moins une communauté d'enfants proches par le jeu. Dans des propos plus philosophiques, le «nous» peut être compris comme l'équivalent du genre humain et inscrit encore plus cette poésie dans la tradition romantique d'un moi dont l'expérience individuelle a valeur universelle.

Le lien défini par Igel entre l'écriture et l'identité apparaît clairement dans le poème “Der Ort des Gedichts” (1987) :

ich liebe den saum der birken, ihren atem ihre seele aus wasser, sie sprechen
eine heimat in mich, die ich vordem nicht kannte, wenn ich ihren stamm berühre, die
narben abgeschlagener äste

und ihr licht macht den boden der arche, auf den ich mich lagern mag, ringsum
trocknen, es macht ein gras wachsen, das mit feinen stimmen spricht, ich spüre die
zeitalter wahren

oft gehe ich den weg der mir vertrauten, es ist der weg, der mich aufnimmt in
meinen weinen, in den konvulsionen des leibes, es ist der weg, der mich loslöst von mir

und ich sehe die widerspiegelung ihres gezweiges im wasser der pfützen, die
immer beunruhigt scheinen, zittern, unter den lauten der luft, meinem atem aus asche,
und dies ist der ort des gedichts⁵⁷⁵

⁵⁷⁵ “Der Ort des Gedichts”, in : *Das Geschlecht...*, p. 87. «Le lieu du poème// j'aime l'orée des bouleaux, leur souffle leur âme d'eau, ils parlent en moi d'un pays natal que je ne connaissais pas avant, lorsque je touche leur tronc, les cicatrices des branches coupées// et leur lumière sèche tout autour le sol de l'arche où j'aime m'installer, elle fait pousser une herbe qui parle d'une voix douce, je sens durer les ères//souvent je suis le chemin de ceux qui me sont proches, c'est le chemin qui m'accepte dans mes pleurs, dans les convulsions du corps, c'est le chemin qui me détache de moi-même// et je vois le reflet de son branchage frémir dans l'eau des flaques qui semblent toujours rassurées, sous les sons de l'air, mon souffle de cendres, et cela est le lieu du poème».

La “Heimat” ici évoquée n'est pas la célébration d'une région géographique mythifiée. Elle est, à l'inverse, retour aux sources les plus profondes de l'être, aux signes de la re-connaissance de soi par soi-même dans la fusion avec la nature. Le chemin de la connaissance

de soi est décrit comme un processus douloureux (indiqué par l'image des pleurs, des convulsions du corps) qui implique une séparation de soi avec soi (“der mich loslöst von mir”), c'est-à-dire le dépassement de l'apparence du moi pour atteindre le vrai moi, le moi profond. “Nach innen geht der geheimnisvolle Weg”, «Le chemin mystérieux va vers l'intérieur»⁵⁷⁶, écrivait Novalis ; le «chemin» ici dépeint par Bernd Igel n'est-il pas une (pâle) copie de ce à quoi aspirait Novalis ?

De même que la plupart des auteurs du Prenzlauer Berg glorifient le langage autonome qui ne se réfère qu'à lui-même et est contestation de la norme, Bernd Igel voit son salut dans l'usage de la littérature. C'est dans deux de ses textes métapoétiques, “Der Ort des Gedichts” qui vient d'être cité, et “Die Bücher stimmen” [Les livres sont justes] que le mot “Heimat”, pays natal, est prononcé. On lit dans “Die Bücher stimmen” (mars 1983):

oh, der Wunsch nach Heimat in der Heimat !⁵⁷⁷

et dans “Entrückung” [Extase] :

auch ich habe meine Herkunft vergessen und bewege mich, um nicht zu verstummen⁵⁷⁸

La littérature est donc pour lui le lieu de la quête des origines, le lieu où s'exprime le désir. La parole est liée à l'existence d'une origine. Dans le texte qu'il a proposé à Egmont Hesse comme illustration de ses conceptions poétiques, il explique :

ich lausche den Gestalten, Geräuschen von Nacht, es ist die menschgemachte Nacht von Presslufthämmern, Sprachen, den Schritten des Nachtmahrs, die in meine Räume einzieht, es ist die Nacht des Schweigens

⁵⁷⁶ Traduction adoptée par Albert Béguin, in : *L'âme romantique et le rêve*, Paris : Corti, 1991, p. 273.

⁵⁷⁷ *Das Geschlecht ...*, p. 29. «oh, le désir du pays natal dans le pays natal!».

⁵⁷⁸ *idem*, p. 94 : «Moi aussi j'ai oublié mon origine et je me déplace pour ne pas me taire».

der Gräser, Sterne, der Geburt einer neuen Sonne aus dem Mutterschoß Erde, ihrer Feier, und die Nacht erweitert meine Räume durch Traum.⁵⁷⁹

La nuit est présentée sous un aspect ambigu : elle apporte à la fois l'inquiétude du cauchemar et la protection maternelle de l'origine douillette. C'est elle qui révèle à l'être ce qu'il est alors que le poète écrit :

ich bin in einer Zeit gerade beendeter Sendungen großgeworden⁵⁸⁰

Bernd Igel franchit un pas de plus que Wolfgang Hilbig en tournant résolument le dos à son époque. En cela il reste proche de la mouvance du Prenzlauer Berg avec laquelle il est souvent assimilé : il est par exemple présent dans l'anthologie *Sprache und Antwort*. Cependant, son œuvre ne s'inscrit pas dans le courant expérimental. A l'inverse, elle renoue clairement avec une conception de l'identité héritée du romantisme. Pour lui aussi, le Moi est révélé à lui-même par l'Inconscient : c'est l'exploration de la nuit, le retour obsessionnel des souvenirs et la nostalgie des origines qui permettent au moi de trouver sa vérité, dans la dénégation d'un contexte social et politique cherchant à s'imposer.

Conclusion de la troisième partie

Dans les années quatre-vingt, un processus de désagrégation est à l'œuvre dans la poésie, comme dans la société de la R.D.A. On lit cette lente agonie d'un consensus à travers l'étude de l'identité poétique.

La politique culturelle envers la poésie est incohérente. D'une part, les autorités tolèrent le développement d'une culture alternative semi-officielle, d'autre part, elles continuent à faire souvent preuve de dogmatisme dans les instances officielles.

⁵⁷⁹ *Sprache und Antwort*, p. 80. «je guette les silhouettes, les bruits de la nuit, c'est la nuit faite par les hommes, la nuit des marteaux-piqueurs, des langages, des pas du cauchemar, elle pénètre dans mes espaces, c'est la nuit du silence des herbes, des étoiles, de la naissance d'un nouveau soleil né de la terre mère, de sa célébration, et la nuit complète mes espaces par le rêve».

⁵⁸⁰ *Das Geschlecht...*, p. 34, poème sans titre. «j'ai grandi à une époque où les messages venaient juste de s'achever».

Le phénomène du «Prenzlauer Berg» est l'emblème de cette décennie. Il montre toutes les contradictions internes des jeunes poètes est-allemands, partagés entre la marginalité et le désir de reconnaissance, la fascination pour la R.F.A. et l'engagement politique en R.D.A.

Le sujet lyrique fait l'objet d'une redéfinition. S'il est conçu de façon traditionnelle comme un sujet authentique (Czechowski), il vole en morceaux pour n'offrir plus qu'un pâle reflet de sa belle assurance d'autrefois. Lorsqu'il survit et s'affirme, c'est à l'écart des modes de la capitale. Son élaboration est alors lente et discrète et résiste aux assauts du temps.

CONCLUSION GENERALE

Au terme de cette étude, il apparaît que la poésie de R.D.A. permet d'illustrer de façon exemplaire la recherche d'une identité dans ce pays, des années soixante aux années quatre-vingt. Nous avons mis en lumière le divorce progressif entre une identité collective imposée et une identité personnelle qui s'affirme, en exploitant pour la première fois des sources qui n'étaient pas accessibles au public avant 1989.

Les trois dernières décennies correspondent de façon schématique à trois étapes de la recherche identitaire du sujet poétique.

Dans la décennie qui suit la construction du Mur, les autorités réussissent à maintenir en R.D.A. une cohésion sociale qui transparait jusque dans la poésie. Le «Moi» lyrique s'identifie alors fortement au «Nous» de la collectivité. Cette identification est favorisée par la mise en place de structures de production de la poésie. Le début des années soixante voit l'essor des cercles ouvriers d'écriture qui donnent l'impression d'un échange intense entre la société et les poètes. Les thèmes de prédilection de cette époque montrent qu'il se produit une identification avec des héros, comme nous l'avons constaté avec l'exemple des poèmes sur les cosmonautes soviétiques. L'illusion d'une identité collective est également entretenue par la construction et le maintien d'une image de l'ennemi capitaliste et impérialiste, personnalisé dans la poésie par les Américains pendant la guerre du Vietnam.

Cependant, les composantes octroyées par les autorités pour fonder une identité collective de nature idéologique sont déviées de leur objectif par la plupart des poètes : ceux-ci utilisent en général les thématiques obligatoires pour parler un double-langage qui critique le régime de la R.D.A. Cela est apparu, en particulier, dans l'étude des lectures publiques. Le pouvoir a, encore à cette époque, peur de la parole poétique et, dans la lignée du Plénum de 1965, prend des mesures de répression envers les poètes dans la seconde moitié des années soixante. Les lectures cessent alors d'être le lieu d'un véritable échange entre les auteurs et le public. Par ces mesures, l'image du poète dans la vie sociale est renforcée, et donc l'idée qu'il a un rôle important à y jouer.

Pour compléter le tableau de cette décennie, il serait nécessaire d'exploiter dans son ensemble la mine de renseignements constituée par les archives du Zentralhaus für Kulturarbeit, en dépouillant systématiquement les centaines d'anthologies de travailleurs-écrivains qui s'y trouvent. Mais ces archives sont encore mal classées, elles contiennent beaucoup de feuilles volantes.

Au cours des années soixante-dix, les grandes lignes de la politique culturelle envers la poésie ne varient guère, mais les rapports des poètes au pouvoir deviennent plus ambigus. Les autorités essaient de plus en plus de contrôler la production poétique du pays, non tant par le biais des cercles de travailleurs-écrivains, qu'en prenant en charge les poètes débutants.

L'effet le plus important de cette tentative de contrôle est la création du "Poetenseminar" de Schwerin en 1970. Mais du fait de l'attitude des participants, le Séminaire devient également un espace de rencontre et d'expression relativement libre, tout comme le Poesiealbum, créé en 1967, qui reflète tantôt un courant de pensée dogmatique, tantôt une amorce de libéralisation. L'attitude des poètes évolue elle aussi. Ils ne se contentent plus de détourner les thèmes officiels au profit d'une critique du régime, mais évitent en général la confrontation idéologique directe avec le pouvoir. Après la désillusion de la fin des années soixante, liée à l'échec du Printemps de Prague, ils reviennent à d'autres repères identitaires. Le phénomène le plus marquant de la première moitié des années soixante-dix est la résurgence du thème de l'attachement à la "Heimat", lieu d'enracinement et palliatif d'une identification politique qui n'est plus de mise. La "Heimat" redevient un repère identitaire de contenu variable, dont nous avons illustré la diversité et la richesse par les exemples de Walter Werner, Wulf Kirsten et Kito Lorenc.

Cependant, le durcissement de la politique culturelle et la privation de citoyenneté du chanteur Wolf Biermann en novembre 1976 obligent les poètes à abandonner leur attitude de repli et à prendre clairement position par rapport au pouvoir en place. Ceux qui, parmi eux, sont contraints de quitter la R.D.A. ou choisissent volontairement l'exil sont alors mis dans l'obligation de redéfinir dans leur poésie leur identité personnelle par rapport à une identité collective est-allemande ou allemande. C'est le cas de Bernd Jentsch. Les poètes plus jeunes n'ont même plus recours au refuge que le sujet lyrique représente encore à cette époque pour leurs aînés : leur conception destructrice, voire nihiliste de la poésie annonce la négation de l'identité dans la poésie des années quatre-vingt. Nous l'avons vu en étudiant des poèmes de Jürgen Fuchs, Frank-Wolf Matthies et Lutz Rathenow. Notre travail pourrait être complété, en ce qui concerne les années soixante-dix, par l'étude d'autres jalons identitaires qui apparaissent à cette époque, comme l'utilisation des mythes dans la poésie, ainsi que cela a déjà été fait par

Wolfgang Emmerich pour le théâtre, et en partie par Theo Mechtenberg⁵⁸¹ pour la poésie.

Nous avons baptisé les années 1980-1989 «l'ère de la déconstruction». En effet, la conception du sujet poétique, telle qu'elle avait cours jusque dans les années soixante-dix, est alors remise en question, voire rejetée. Les grandes structures qui ont servi à canaliser la production poétique depuis les années soixante, comme les cercles d'écriture et le Poetenseminar, ne contrôlent désormais plus qu'une maigre part de ce qui s'écrit en R.D.A. Les jeunes auteurs utilisent des moyens de publication «inofficiels» comme les revues alternatives, ou les éditeurs de R.F.A. Cette recomposition de l'espace public a pour conséquence la diversification des points de vue, la création de groupes qui cultivent plus leur propre particularisme qu'une identité est-allemande. Les poètes du Prenzlauer Berg illustrent parfaitement ce propos.

Les poètes de la génération de «l'école saxonne», quant à eux, font le deuil de leur poésie antérieure pour ne plus s'exprimer qu'au travers d'un moi fragmenté, morcelé, comme nous l'avons vu dans les poèmes de Heinz Czechowski. On constaterait le même phénomène en s'appuyant sur les poèmes de Volker Braun des années quatre-vingt.

Chez les poètes plus jeunes, l'existence de plusieurs conceptions poétiques qui s'affrontent montre que les notions de «rôle du poète» et de «sujet poétique» ne font plus l'objet d'un consensus identitaire. Le courant expérimental, souvent berlinois, ne voit souvent dans l'usage poétique du «je» qu'une convention d'un jeu de rôles. A l'inverse, les romantiques leipzigois réhabilitent la notion d'auteur et d'authenticité du moi. A leurs yeux, la recherche d'une identité n'est plus le produit de la confrontation avec la réalité sociale, mais de l'exploration des strates les plus secrètes de la mémoire du sujet. L'exploration des archives provinciales de la Stasi, en particulier, devrait apporter des informations complémentaires sur ce chapitre.

A travers ce panorama de trente années de poésie en R.D.A., il apparaît que la césure politique de 1989 ne fait qu'entériner un processus à l'œuvre depuis longtemps dans la poésie est-allemande. Le divorce entre l'identité personnelle et l'identité collective s'affirme au fur et à mesure que le temps passe. Selon les analyses économiques et historiques, le consensus social le plus grand se situe en R.D.A. vers le milieu des années soixante-dix, lorsque les besoins matériels de la

⁵⁸¹ Theo Mechtenberg, "Von Odysseus bis Sisyphos - Zur Rezeption und Brechung mythischer Gestalten in der DDR-Lyrik", in : *Deutschland Archiv*, mai 1985, p. 497-506.

population sont de mieux en mieux satisfaits. Les poèmes de la première moitié des années soixante-dix montrent cependant la désillusion de poètes désorientés. Ils semblent donner les signes avant-coureurs de l'insatisfaction de la population dans les années quatre-vingt. De même, l'éclatement des formes et l'absence de cohésion poétique donnent l'image d'une société à la recherche de nouveaux repères identitaires.

Par ailleurs, on note l'existence d'un certain nombre de points communs, de tendances convergentes dans l'évolution des préoccupations poétiques en R.F.A. et en R.D.A.

Dans les années soixante, la spécificité de la poésie est-allemande est plus forte que par la suite. Elle est tout d'abord due à des conditions d'existence matérielle exceptionnelles. Mais elle consiste en général en une identité d'emprunt dont le repère identificatoire est le Grand Frère soviétique qui désigne les bons exemples à imiter (les cosmonautes) et les mauvais exemples à éviter (les soldats américains au Vietnam). L'anti-américanisme, l'anti-impérialisme, le pacifisme et la mobilisation contre le guerre du Vietnam ne sont cependant pas l'apanage de la R.D.A. ; ce mouvement atteint son apogée exactement à la même époque en R.F.A. La fréquence de cette thématique prouve certes que la poésie est très idéologique à cette époque, mais aussi que la culture des jeunes s'internationalise. En 1969 d'ailleurs, les autorités de R.D.A. notent que certains jeunes poètes sous-estiment le «danger de l'impérialisme ouest-allemand» en défendant la thèse d'une «culture allemande unique» : «On remarque des influences convergentes dans l'œuvre de quelques jeunes poètes qui, certes, ne formulent pas directement une telle vision des choses»⁵⁸².

De même, dans les années soixante-dix, le retour à une poésie de la "Heimat" traduit des préoccupations régionalistes qui apparaissent exactement à la même époque en R.F.A., et annoncent plus tard dans les deux Etats la poésie écologiste des années quatre-vingt. A l'époque pourtant, ce lien thématique commun aux deux poésies allemandes est encore occulté par l'existence d'une problématique identitaire spécifique de la R.D.A., liée à l'évolution de la politique culturelle : les poètes exilés reposent avec acuité la question de l'identité. Ils ne se sont pas

⁵⁸² Berlin, septembre 1969, archives du SED : SAPMO-B Arch ZPA, "Zur ideologischen Situation unter Künstlern und Kulturschaffenden" : "Im Schaffen einiger jüngerer Lyriker, die eine solche Auffassung zwar nicht direkt formulieren, sind konvergente Einflüsse sichtbar geworden".

identifiés à l'Etat est-

allemand, pourtant la R.F.A. leur est étrangère. Cela tendrait à prouver que leur identité est-allemande a existé malgré eux.

Le paysage poétique des années quatre-vingt en R.D.A. rappelle les plaintes ouest-allemandes sur la fin de la poésie et l'impasse dans laquelle elle se trouve⁵⁸³. A l'Est comme à l'Ouest, il devient difficile de dégager de grandes tendances tant la poésie devient un art éclaté et conscient de ses limites⁵⁸⁴.

Les bouleversements politiques ont encore aggravé cette tendance à l'Est de l'Allemagne. Les témoins consultés vivaient une époque de grands changements personnels à l'époque où ils ont été interrogés. Leur situation économique en général très précaire (c'est le cas de Heinz Czechowski, Richard Pietraß, Hannes Würtz, Ursula Dauderstädt et de bien d'autres) a renforcé leur désillusion et leur amertume. Les attitudes adoptées vont du refoulement de leur passé est-allemand (dénégation) à son embellissement. C'est pourquoi nous avons toujours eu le souci de comparer leurs propos avec des sources d'archives.

En effet, un «travail de deuil» de leur identité est à l'œuvre depuis 1990 dans la poésie. Ce «travail» est plus douloureux pour les poètes nés avant la Seconde Guerre Mondiale, car ils ont, à un moment ou à un autre de leur vie, adhéré à l'Etat de la R.D.A., même s'ils l'ont critiqué en vertu d'espoirs de réformes.

Actuellement, certains ne publient plus de poésie. Une partie importante d'entre eux semble se trouver, comme dans les années soixante-dix, dans une phase de repli. Pour redéfinir leur identité, ils recherchent souvent des racines identitaires régionales, antérieures à l'existence de la R.D.A.

Par exemple, Heinz Czechowski a déclaré en 1993, en parlant de son enfance : «Le système de valeurs se référait peut-être extérieurement au Parti, au socialisme, mais intérieurement, le système de valeurs portait encore l'empreinte de la monarchie, du christianisme, du protestantisme». Il a ajouté : «Peut-être que jusque dans les années soixante, je n'ai pas eu d'autre expérience que celle de

⁵⁸³ L'article de Volker Hage illustre ce propos : «Versprengte Tataren, »Gedichte sind im Aussterben begriffen« - Schreckensmeldung, Polemik, Abgesang ? Eine Situationsbeschreibung zeitgenössischer deutscher Lyrik», in : *Die Zeit*, 8 décembre 1989, p. 13.

⁵⁸⁴ Peter Geist propose un panorama de la poésie est-allemande trois ans après la chute du Mur dans son article «»mit würde holzkekse kauen« - neue Lyrik der jüngeren Generation nebst Seiten- und Rückblicken», in : *NDL*, 2/1993, p. 131-153.

Dresde ; Dresde était encore un endroit où je pouvais retourner⁵⁸⁵». Ainsi souligne-t-il son identité saxonne qui l'emporte sur l'identité allemande. Mais cette identité n'est pas pour autant acquise. Elle fait toujours l'objet d'une quête, surtout après le drame personnel que représente le suicide du frère du poète en 1990.

Wulf Kirsten aussi souligne son attachement irréversible à la région qu'il habite, même si elle n'est pas son pays natal : «J'habite toujours à Weimar, au même endroit, je devrais plutôt dire : je suis toujours collé ici comme la mouche sur l'attrape-mouche (...) Depuis le premier juin 1993, je suis à nouveau travailleur indépendant. En 1989/90, j'ai principalement eu des activités politiques au sein des mouvements civiques. A partir d'octobre 1990, je me suis retiré de la politique communale, ma résignation persiste, j'essaie de me débarrasser peu à peu de toutes les charges honorifiques et j'espère peu à peu revenir à moi-même. C'est une affaire pénible, un long cheminement. J'ai donné beaucoup d'interviews, j'ai tenu des discours, fait des déclarations, lancé des manifestations - aujourd'hui, je n'arrive plus à croire que c'est vraiment moi qui ai parlé devant 2000 personnes. J'ai maintenant l'impression que cela n'avait aucun sens. Lorsque j'ai pris position contre la Guerre du Golfe, je me faisais déjà l'impression d'être l'orateur d'une secte, à Hyde Park, sur sa caisse à savons. Peut-être que tout cela semble très confus, je fais allusion à des voies inextricables que je ne suis pas encore en mesure de démêler aujourd'hui»⁵⁸⁶.

Richard Pietraß, né en 1946 est, quant à lui, issu d'une famille de Prusse orientale. Son identité est déterminée par la composante géographique et sociale de

⁵⁸⁵ Voir entretien de 1993

⁵⁸⁶ Lettre du 13 juin 1993 : “Und ich klebe immer noch in Weimar, am alten Ort, oder sollte ich besser sagen : ich klebe immer noch...wie die Fliege am Fliegenfänger (...) Seit 1. 6. 93 bin ich wieder freischaffend. 89/90 war ich vorwiegend politisch tätig innerhalb der Bürgerbewegung. Ab Okt. 90 Rückzug aus der Kommunalpolitik, die Resignation dauert an, ich versuche, peu à peu alle Ehrenämter abzuschütteln, und allmählich zu mir selbst zu kommen. Das ist ein mühsames Geschäft, ein langer Weg. Ich habe viele Interviews gegeben, Reden gehalten, Erklärungen abgegeben, Demonstrationen angezettelt - heute kann ich mir schon nicht mehr vorstellen, daß ich das wirklich gewesen sein soll, der vor 2000 Leuten gesprochen hat. Jetzt habe ich das Gefühl, es war sinnlos. Als ich mich gegen den Golfkrieg erklärte, kam ich mir schon vor wie ein Sektierer im Hydepark, auf einer Seifenkiste stehend. Das wird vielleicht sehr verworren klingen, da werden verschlungene Wege angedeutet, die auszuführen ich mich jetzt nicht in der Lage sehe”.

l'Est : «Je ne me suis jamais identifié avec la R.D.A. en tant qu'Etat. Elle était bien trop suffisante, vantarde, et pas assez propre sur le plan moral. Pourtant, j'ai quand même eu une identité est-allemande, ce n'était pas une identité étatique, mais l'identité d'un Allemand qui vit à l'Est, dans la partie la plus pauvre de l'Allemagne et qui a tenté de faire quelque chose qui allait dans le sens d'une société plus juste, d'une plus grande égalité, quelque chose de mieux que l'époque nazie, et aussi quelque chose de mieux que la société bourgeoise⁵⁸⁷». Le poète n'a pas publié depuis 1989. Dans son texte autobiographique “Rolle rückwärts” [Rôle à reculons], il écrit en 1991 : «Maintenant, la R.D.A., qui me semblait toujours mériter une amélioration, m'a abandonné. Je suis seul sous la pluie et j'hésite à m'abriter sous le toit de mes riches parents d'adoption et à montrer de la joie. Mes sentiments allemands sont mitigés et le resteront sans doute»⁵⁸⁸.

Ayant choisi d'être citoyenne de la R.D.A. en 1984 seulement, Gisela Kraft (née en 1936) est l'une des dernières irréductibles à déclarer : «Je crois toujours être une poétesse de R.D.A.»⁵⁸⁹. L'appartenance qu'elle affirme ainsi est de nature nettement

idéologique, étant donné le peu de temps qu'elle a réellement passé en R.D.A.

Tous les poètes que nous venons de citer appartiennent à la même génération, ils sont nés entre 1935 et 1946. Ils ont, à l'exception de Gisela Kraft, grandi avec la R.D.A., partagé ses espoirs et ses illusions. A l'inverse, les poètes plus jeunes se sont peu exprimés sur la redéfinition de leur identité. Peut-être le feront-ils dans quelques décennies, si la prédiction de Lutz Rathenow, faite en 1990, se réalise ; il envisageait le cas de la disparition de la R.D.A., et ses conséquences pour la littérature : «Alors la littérature de R.D.A. reflurira. En tant qu'espace d'espérance pour des utopies non réalisées, les traces de l'identité de la R.D.A. seront entretenues pendant longtemps par les écrivains allemands. Les œuvres les plus importantes d'une littérature de la R.D.A. pourraient devenir dans le monde entier

⁵⁸⁷ Voir entretien en fin de travail.

⁵⁸⁸ Manuscrit, “Rolle rückwärts” : “Nun hat die DDR, die mir stets eine Besserung wert erschien, mich verlassen. Ich stehe im Regen und zögere, mich unter das Dach der reichen Stiefeltern zu stellen und Freude zu zeigen. Meine deutschen Gefühle sind gemischt und werden es wohl bleiben”.

⁵⁸⁹ Lettre de septembre 1993 : “Ich sehe mich als DDR-Lyrikerin, immer noch”.

le synonyme d'une littérature capable d'utopie»⁵⁹⁰.

⁵⁹⁰ Lutz Rathenow, “Ende eines Zustandes glücklicher Unzufriedenheit” [Fin d'un état d'insatisfaction heureuse], in: *Berliner Zeitung*, 15-16 septembre 1990, p. 9.

ANNEXE : DOCUMENTS

Entretien avec Heinz Czechowski, le 6 janvier 1993 à Leipzig.

Né en 1935 à Dresde. Dessinateur technique. Etudes à l'Institut Becher (1958-1961). Lecteur dans une maison d'édition de 1961 à 1965. Collaboration au théâtre de Magdebourg de 1971 à 1973. Prix Heinrich Heine en 1976, prix Heinrich Mann en 1984. Poète, essayiste, éditeur.

Anne-Marie Pailhès: In Deinem ersten Gedichtband, *Nachmittag eines Liebespaares* (1962)⁵⁹¹ wird das Wort Heimat mehrmals erwähnt. Wie klang dieses Wort Anfang der 60er Jahre, wie wurde es aufgenommen?

Heinz Czechowski: Die Geschichte müßte ich sozusagen von hinten aufrollen; in meinem späteren Band *Wasserfahrt*⁵⁹² gibt es das Gedicht "In diesem besseren Land", das später zum Titel der Anthologie geworden ist⁵⁹³. In diesem Gedicht habe ich elegisch die Teilung Deutschlands beklagt, mich aber dann doch zu diesem besseren Teil damals bekannt. Ich bin unter dem Trauma der Teilung Deutschlands aufgewachsen aber ich bin immer ein Lyriker gewesen, der sehr an das Lokale gebunden war, das war für mich die Bindung an meine Dresdner Umgebung, und das hat man nicht beklagt oder verhindern wollen. Es hatte etwas mit dem für mich alten Problem der Zerstörung Dresdens zu tun, ich habe immer versucht, diese Bindung zu erhalten.

A.M.P.: Andererseits war diese Zeit die Zeit der Begeisterung für die Kosmonauten; Du hast auch ein Kosmonauten-Gedicht geschrieben, "Der 12. April 1961", in dem man lesen kann: "Die Erde hat entbunden !" und "Die Menschenwelt (...)hat, um den

⁵⁹¹ Heinz Czechowski, *Nachmittag eines Liebespaares*, Halle Mitteldeutscher Verlag, 1962, 78 p.

⁵⁹² Heinz Czechowski, *Wasserfahrt*, Mitteldeutscher Verlag, 1967, 130 p.

⁵⁹³ En fait le poème dont la citation est tirée s'intitule "Brief", p. 97-101 du recueil *Wasserfahrt*.

Himmel zu erobern, keinen Gottessohn erkoren”⁵⁹⁴. Gagarin erscheint hier als Messias-Figur.

H.C.: Ja, das ist Dummheit gewesen. Das ist der Geburtstag meines ersten Sohnes gewesen, und für mich war damals alles ziemlich problemlos. Ich habe dieses Jubelgedicht geschrieben, und damals wurde es auch beim Schriftstellerkongreß an einer Wandzeitung ausgestellt; alle fanden es gut, auch Reiner Kunze kam damals zu mir und gratulierte mir. Ich kann auch nicht sagen, daß dieses Gedicht ein Zugeständnis war, aber heute schäme ich mich darüber. Heute sehe ich es sehr skeptisch, auch nicht ohne eine gewisse Resignation, aber ich denke, daß die Begeisterung damals sehr elementar und echt war, einerseits schäme ich mich, aber andererseits kann ich nicht leugnen, daß ich damals identisch war mit diesem Vorgang.

A.M.P.: Damals, Anfang der Sechziger Jahre, fanden die großen Lyriklesungen statt, an denen Du auch teilgenommen hast, wie zum Beispiel 1964 beim “Deutschlandtreffen”⁵⁹⁵. Die Funktionäre beklagten sich aber schon über das Benehmen der jungen Lyriker. Das Jahr 1963 scheint ein Wendepunkt gewesen zu sein, nach dem mehr Bekenntnisse von den jungen Lyrikern verlangt wurden.

H.C.: Feststellen muß ich, daß die Zensur von Anfang an eine Rolle spielte; wenn ich mich recht erinnere, mußten die Texte eingereicht werden; es war nicht so, daß man mit irgendeinem Text auf die Bühne ging, vors Mikrofon trat und ihn las. Aber das geriet der FDJ und der Partei mehr und mehr außer Kontrolle und nach 1963, als die sogenannte Lyrikwelle verebbte, versuchte man, es zu verhindern. Ich kann mich nicht daran erinnern, daß dann noch Massenlesungen mit z. B. 10 Autoren und 500 bis 1000 Leuten im Publikum stattfanden. Das war dann vorbei, und man hat sich sozusagen vereinzelt, auf das eigene Ich zurückgezogen. Es ging dann darum, mit der FDJ oder der Partei etwas Neues zu produzieren.

A.M.P.: Nach 1965 wurde den Lyriklesungen keinen so großen Wert mehr beigemessen.

⁵⁹⁴ In : “Der 12. April 1961”, *Nachmittag...*, p. 66-67.

⁵⁹⁵ Voir le chapitre de ce travail consacré aux lectures publiques de poésie en R.D.A. dans les années 60.

H.C.: Ja, zwischen der Meinung der Partei und der Meinung der Dichter bestand ein Unterschied. Die Partei wollte etwas Liedhaftes, Bekenntnishaftes, und die Dichter verweigerten sich bis auf wenige Ausnahmen.

A.M.P.: Wie siehst Du die Entwicklung der Lesungen im Laufe der 60er Jahre ? Mit welchen Erwartungen ist damals das Publikum gekommen?

H.C.: Sehr schwere Frage. Ich denke, daß das Publikum damals in die Lesungen gekommen ist, weil es in der Lyrik etwas wie eine Gegenstimme gegen die FDJ und gegen die Veranstalter erkannt hatte; damit begann eigentlich die Individualisierung der Lyriker. Man hätte sie zwar alle in einen Topf schmeißen können, es waren ja alles sehr positive Weltanschauungsgedichte, die das alles noch global bejahten, aber die Partei hatte eine andere Kulturvorstellung und ein anderes Wertebewußtsein, es konnte ihr nicht positiv und allgemein genug sein; als es aber individueller wurde und die Dinge sich differenzierten, wurden wir sozusagen ausgeschaltet.

A.M.P.: Wann ist es eigentlich individueller geworden?

H.C.: Ich denke, daß die Besetzung der CSSR durch die Warschauer-Pakt-Truppen für alle meiner Freunde und Kollegen die entscheidende Zäsur war, wo man angefangen hat zu grübeln, nachzudenken und sich zurückzunehmen. So etwas wie Juri Gagarin wäre kein Thema mehr gewesen. Ich muß sagen, daß ich nach den Lesungen um die Anthologie *In diesem besseren Land* in den Jahren 1967, 1968 nicht mehr mitgemacht habe.

A.M.P.: Du sprichst von einer immer größeren Individualisierung.

H.C.: Ja, der Prozeß, der damals stattfand, war der Prozeß eines Rückzugs. Nach dem, was noch in dem ersten Band teilweise Akklamation war, und in *Wasserfahrt* sehr reduziert, hat sich eine Trennung von mir und der Partei und dem Staat vollzogen. Das war nicht vorsätzlich, aber je genauer man beim Schreiben wurde und je präziser man in die Realität eingriff und eindrang, um so weniger waren die

Gedichte zu vereinnahmen vom Staat; ab *Schafe und Sterne*⁵⁹⁶ (1974) konnte die DDR mit meinen Gedichten nichts mehr anfangen, so wie es ein rumänischer Literaturwissenschaftler sagte, waren sie nicht vorzeigewürdig.

A.M.P.: In *Schafe und Sterne* findet ein Dialog zwischen zwei Ich: welche waren sie?

H.C.: Pathologisch gesehen war das eine Art von Schizophrenie, von Teilung zwischen dem offiziellen und dem privaten Ich, das hing mit dieser Rückzugsposition zusammen, was mir ja damals vielleicht nicht bewußt war. Je genauer man auf die individuelle Situation und die Problematik hinsah, um so genauer mußte man eigentlich diesen Differenzierungsprozeß formulieren. So entstanden Gedichte wie "Mein anderes Ich". Vielleicht war das auch nur ein Versuch, sich noch mit dem offiziellen Ich in Übereinstimmung zu bringen, was ich dann überhaupt nicht mehr thematisiert habe. Ich habe dann immer mehr auf die Autonomie des Ich bestanden.

A.M.P.: Dieser Prozeß scheint aber immer komplizierter zu werden. In "Was mich betrifft"⁵⁹⁷(1981) geht es mehr um Zensur auf der einen Seite, und um das als Kind betrachtetes Ich auf der anderen Seite.

H.C.: Ja, meine Wirklichkeit war nicht mehr die Wirklichkeit, die gewünscht wurde. In einem Gedicht heißt es: "Was mich betrifft, so bin ich ich", das sagt alles; das ganze Gedicht ist ein Gedicht gegen Anpassung, gegen das Farbenwechsel, ich konnte die gespaltene Zunge der Schlange nicht mehr für mich beanspruchen, wobei ich

gar nicht so interessant finde, wer das Ich ist, sondern wie das Ich Realität wahrnimmt. Ich habe immer noch Gedichte über Landschaften, über Orte geschrieben, in denen ich "ich" sage, aber das Ich ist nicht der Akzent, der Akzent ist einfach die andere Sicht des Ich auf eine nicht mehr gewünschte Wirklichkeit.

A.M.P.: Beim Lesen Deiner Gedichte fallen biblische Reminiszenzen auf, wie z. B. bei der Erwähnung der Schlange.

⁵⁹⁶ *Schafe und Sterne*, Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1974. 168 p.

⁵⁹⁷ In : *Was mich betrifft*, Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1981, 96 p.

H.C.: Sicher ist die Sprache des Alten Testaments, der Lutherübersetzung, immer bei den Protestanten anwesend. Aber ich glaube, daß sie als Konzeption keine Rolle spielt.

A.M.P.: Bist Du ein großer Bibelleser gewesen ?

H.C.: Gelegentlich gucke ich in die Bibel, weniger in den letzten Jahren. Dazu muß man sagen, daß die Provinzen, in denen ich gelebt habe, alle protestantische Provinzen (Sachsen, Sachsen-Anhalt) sind. Da muß man gar nicht soviel Bibel lesen, man stößt in den Kirchen auf die Anwesenheit des Protestantismus. Obwohl ich nie wieder in die Kirche eingetreten bin, war ich in Halle locker mit der protestantischen Bewegung verbunden; sieben Jahre habe ich in Wuischke mit einer Pastorin gelebt (oder waren es fünf ?), auch wenn wir nie über das Thema gesprochen haben, war es immer anwesend. Obwohl mein Vater katholisch war, bin ich in Dresden protestantisch erzogen worden, und habe den Konfirmandenunterricht absolviert, auch wenn es mich damals kaum betroffen hat. Es war doch der Respekt vor solchen Werten vorhanden; das Wertesystem war vielleicht nur äußerlich auf die Partei, auf den Sozialismus orientiert, aber innerlich war das Wertesystem monarchisch, christlich, protestantisch geprägt. Wenn ich dann später in den 60er, 70er Jahren bis heute gefragt worden bin, ob ich Atheist sei, habe ich es immer mit großer Zurückhaltung beantwortet; ich habe auch Gedichte geschrieben, in denen Gott eine Rolle spielt, vielleicht wie Nietzsches "Gott ist tot".

A.M.P.: Im Gedicht "Ich sehe mich kommen und gehen"⁵⁹⁸ werden ein lebendes und ein totes Ich gegenübergestellt, die einander begegnen. Der politische und soziale Kontext scheint zu verschwinden, es geht nicht mehr um ein Ich mit gelockerter Zunge, sondern um eine barocke Todesvision.

H.C.: Wenn Du willst ist das eine Vision, die sehr von dem Bewußtsein der Endlichkeit und der Fragwürdigkeit der Existenz überhaupt geprägt ist. Natürlich ist es eine Reaktion auf die DDR und auf die sozialistische Wirklichkeit. Ich kann nur nachvollziehen, daß diese Abspaltung vom eigentlichen und vom offiziellen Ich

⁵⁹⁸ In : *Was mich betrifft*, p. 51.

Konsequenzen nach sich gezogen hat. Es ging dann zur wirklichen Lyrik, und nicht mehr zur Bestätigung.

A.M.P.: Nach diesem Tiefpunkt der Ich-Auffassung in "Ich sehe mich kommen und gehen", spielt ab dem Band *Kein näheres Zeichen*⁵⁹⁹ das Gedächtnis eine immer größere Rolle als Identitätsfaktor. Das Ich kommt dann zu sich selbst, indem es sich erinnert, wie im Gedicht "Ich und die Folgen"⁶⁰⁰.

H. C.: Ja, sicher, wobei diese Erinnerung eine Reduzierung ist. Das erwähnte Gedicht ist ein Material-Gedicht: man kann sich nur auf das verlassen, was man als Erfahrung mitnimmt. Ich habe mich immer mehr auf Fakten und Erfahrungen verlassen und wollte nicht mehr spekulieren.

A.M.P.: In diesem Kaleidoskop-Gedicht hat man mit einem zerplitterten Ich zu tun, das aus Bruchstücken besteht.

H.C.: Das würde ich nicht abstreiten; das hat damit zu tun, daß man einerseits die konkreten Erfahrungen und andererseits das Allgemeinesgeschichtliche doch zusammenbringen wollte; das geht vielleicht auf Kosten der Einheit des Gedichts. Das ist immer ein

Wandern zwischen Polen, der eine Pol ist das Ich, der andere die Realität, dazwischen mag glücklicherweise die Wahrheit liegen und vielleicht auch die Schwierigkeit, das auf den poetischen Punkt zu bringen.

A.M.P.: Im Gedicht "Ich und die Folgen" ging es schon um Dich als Kind, sogar als Fremder (Du bist "der" Sohn) und "Inspiration Gefühl Poesie"⁶⁰¹ endet mit: "Du/bist tot,/ Mutter,/bist tot". Kann man die beiden Gedichte miteinander verbinden?

H.C.: Ja, es sind Trauergedichte, der Schluß des ersten Gedichts hängt mit dem Schluß des zweiten Gedichts zusammen. In dem ersten ist die Mutter noch existent, sie lebt noch, sorgt sich um das Leben des Sohnes, aber eigentlich kann man wenig

⁵⁹⁹ *Kein näheres Zeichen*, Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1987, 182 p.

⁶⁰⁰ In : *Kein näheres Zeichen*, p. 12-14.

⁶⁰¹ In : *Mein Venedig*, Berlin : Wagenbach, 1989, p. 11-12.

miteinander kommunizieren, es sind zwei Leben, die sich nicht zurecht begegneten. Im zweiten Gedicht ist es auch das andere Leben, dem man zwar nachtrauert, aber das man nicht reaktivieren kann.

A.M.P.: Ist die Stadt Dresden für Dich weiblich ?

H.C.: Ja, sicher ist Dresden weiblich, das ist auch in meiner Biographie verankert, mit Tanten und weiblichen Leitfiguren; die Männer waren ja im Krieg. Sicher spielt es eine große Rolle, daß die Mütter die Bezugspersonen in der Kindheit gewesen sind. Vielleicht hatte ich bis in die sechziger Jahre hinein nichts anderes als diese Dresdner Erfahrung; Dresden war noch ein Ort, zu dem ich zurückgehen konnte; jetzt kann ich es nicht mehr. Mein Bruder hat sich 1990 das Leben genommen, das ist immer noch nicht verarbeitet, das ist nur in Ansätzen, in Andeutungen in dem Buch *Nachspur*⁶⁰² enthalten. Über diese Ablösung habe ich vielleicht noch am besten in dem Text "Dresden, 13. Februar" Auskunft geben können.

⁶⁰² *Nachspur, Gedichte und Prosa*, Amann Verlag, Zürich, 1993, 318 p.

Entretien avec Richard Pietraß, Berlin, le 3 septembre 1992

Né en 1946 en Saxe d'une famille de Prusse orientale. Psychologue, il devient lecteur de la maison d'édition Neues Leben en 1975 ; de 1977 à 1979, il dirige la collection "Poesiealbum". Activités de traduction et d'édition. Son premier recueil de poésie publié est le *Poesiealbum 82* (en 1974), suivi par *Notausgang* (1980), *Freiheitsmuseum* (1982), *Spielball* (1987) et *Weltkind* (1990).

Anne-Marie Pailhès: Ihr erstes Buch haben Sie 1980 veröffentlicht.

Richard Pietraß: Es gab ein "Poesiealbum", 1974. Entscheidend ist, daß etwas zwei Decken hat, den Namen darauf und in die Öffentlichkeit kommt. Man wurde auf einmal zu Lesungen eingeladen, es gab Besprechungen, also alles, was zu einem ersten Buch gehört. Es waren 32 Seiten, vielleicht 25 Texte, da hat man dann nicht sofort so viele Texte, daß man ein Jahr später ein ganzes richtiges Buch bringen könnte. Das hat eine Weile gedauert, und das hat sich ja wieder hingezogen.

Als ich ein junger Autor war, hat sich eine Zeitlang Franz Fühmann für mich interessiert, mich betreut. Er war damals beim Hinstorff-Verlag, und ich kannte damals auch den Chef-Lektor, Simon, der früher Journalist beim ND gewesen war. Ich hatte als Student sozusagen incognito für das ND Literatursendungen beantwortet. Sie hatten aus der Zeit des Bitterfelder Weges noch die Tradition, eine Beilage zu haben, "Die gebildete Nation", und dort wurden Gedichte von schreibenden Arbeitern gedruckt oder von den der Partei nahestehenden Schriftstellern; dieses Feld, dieser Raum, eine literarische kleine Bühne zog eine Menge unverlangter Einsendungen auf sich. Die Redakteure schafften das nicht so richtig. Eine Freundin von mir machte das und wurde dessen müde, sie übergab es mir. Bei 80 Mark Stipendium konnte es mir helfen. So machte ich das nun weiter; es war so, daß man es beantwortete, aber der verantwortliche Redakteur las das noch durch, milderte das, wenn

man zu schroff war, denn sie fürchteten nichts mehr als Beschwerden. Wenn man meinetwegen schrieb: "Hören Sie sofort auf zu schreiben, Sie sind völlig unbegabt", dann beschwerten sie sich öffentlich bei irgendwelchen Parteiinstanzen, und dann mußte die Redaktion sich rechtfertigen. Ich glaube, ich habe an die tausend Briefe geschrieben. Irgendwann änderten sie ihre Konzeption und brachten

keine Gedichte mehr. Aber diese Dilettanten haben es nicht gemerkt, sie schickten es immer weiter. Es war in der ersten Hälfte der 70er Jahre. Besonders zu irgendwelchen politisch-ideologischen Daten häuften sich die Gedichte; zum Frauentag kamen Frauentagsgedichte, zum 7. Oktober kamen Parteigedichte, als der Vietnam-Krieg lief, kamen Antikriegsgedichte, aber auf so eine Art und Weise, daß man niemanden damit sensibilisiert hätte.

Das ist also der Zusammenhang, warum ich dem Hinstorff-Verlag Manuskripte gegeben habe. Es wurde aber nichts, weil der Verlag sich zur Tradition gemacht hatte, wie es eigentlich alle Verlage tun, möglichst wenig Gedichtbände zu veröffentlichen, weil sie den Verlag ökonomisch nur belasten und für sie nie ein Geschäft sein können. In der Redaktion wurde eine Abstimmung gemacht, für oder gegen, sie wurde aber prinzipiell gemacht, keiner hatte das Manuskript gelesen. Alle haben sich hinter dem Prinzip verschanzt, Gedichte nur von den Autoren zu veröffentlichen, die schon Prosa veröffentlicht hatten. Es ist natürlich absurd, wenn man an die Entwicklung von Autoren denkt: fast alle beginnen mit Poesie, und einige tun das ein Leben lang, andere hören ganz auf zu schreiben, andere gehen zur Prosa über. Ich war schon gekränkt, weil ich der Meinung war, daß ich schon ein ordentliches Manuskript gebracht hatte, das sie nicht mal gelesen hatten.

Dann kam mir der Erste Mai zu Hilfe, den ich sonst nicht so mochte, weil es ein verordnetes Marschieren war. Also an diesem Ersten Mai lief ich nicht wie sonst mit dem Häufchen meines Verlags (seit 1975 war ich Lektor im Verlag Neues Leben), sondern mit dem Häufchen des Schriftstellerverbandes; und ein Mitarbeiter vom Aufbau-Verlag kam auf mich zu und sagte mir: "Herr Pietraß, wenn Sie mal einen Gedichtband beisammen haben, hat er bei uns gute Chancen". Der Abgang des Manuskriptes fiel in die Zeit, als ich im Verlag Neues Leben gekündigt worden war, das machte dann die Sache für den

Aufbau-Verlag etwas heikel - das muß 1978 oder 1979 gewesen sein⁶⁰³. Es gab dann eine Abstimmung, da fiel der Satz: "Haben wir es nötig, uns dieses Kuckucksei ins Nest zu holen?", sagte die damalige Cheflektorin, die auch später als IM enttarnt worden ist, glaube ich. Aber seltsamerweise war die Abstimmung demokratisch; es gab eine Stimme Mehrheit dafür, das Manuskript doch zu bringen. Allerdings war das Buch sehr ausgeforstet: von ungefähr 60 Gedichte, die ich

⁶⁰³ A ce sujet, voir la suite de l'interview.

abgegeben hatte, waren 8 weggelassen worden⁶⁰⁴.

Das Buch konnte dann erscheinen; es gab einen Wettbewerb zur Leipziger Buchmesse, "Das Schöne Buch", und dieses Buch gewann den ersten Preis. So ging es mit dem zweiten Buch viel leichter.

A.M.P.: Nochmals zu den 70er Jahren: Haben Sie damals an dem Schweriner FDJ-Poetenseminar teilgenommen ?

R.P.: Ja, ich habe mich sogar selbst darum bemüht. Ich bin ja ein Späentwickler gewesen, ich habe meine ersten Gedichte mit 22 Jahren geschrieben, und sie waren noch so schlecht, daß das erste, das ich gelten lasse, geschrieben wurde, als ich 25 war. Als dieses Poetenseminar in Schwerin anfang, war ich noch am Ende meiner dilettantischen Phase, wo es überhaupt wichtig war, viele Kontakte zu haben, viele Ermutigungen zu bekommen, viel Kritik zu den Texten zu hören, denn das Talent beweist sich an seiner Lernfähigkeit. Ich erhoffte also viel davon, ein Mekka, wo alle hinströmen, wo man Leute kennenlernt, denen man sonst nie begegnen darf. So habe ich mich dann richtig darum bemüht, dorthin kommen zu können. Ich wurde gerade noch so akzeptiert, weil ich fast schon über die Altersgrenze von 25 Jahren raus war. Ich war 1970 schon 24. Ich konnte noch dahin, zwei- oder dreimal, und hatte tatsächlich gute Begegnungen. Jürgen Fuchs habe ich dort kennengelernt; Lutz Rathenow war auch in Schwerin.

Man spürte aber als sensibler junger Mensch, daß das Ganze natürlich eine zwiespältige Angelegenheit war, man spürte genau: diese Förderung geschieht erstens, um einen Überblick zu haben, um es kontrollieren zu können, und zweitens in der Hoffnung, zwischen dieser heranwachsenden Autorengeneration, wenn nur eine Handvoll unter Hunderten von Autoren zu finden und sie im Sinne des Staates zu beeinflussen, sie zu sozialistischen Schriftstellern zu machen. Die Gefahr der Vereinnahmung und dieser erstickenden Umarmung habe ich genau gespürt und mich sehr subtil verhalten, um nicht zu einem Vorzeigedioten zu werden. So konnte ich den fördernden Gesichtspunkt wahrnehmen- es gab Lesungen, Debatten bis in die Nacht und diese schöne Geselligkeit unter jungen Leuten- ohne auf das

⁶⁰⁴ Cet exemple de censure a été présenté lors de l'exposition "Zensur in der DDR" qui a eu lieu au Literaturhaus de Berlin(Ouest) en mai 1991. On peut se reporter au catalogue p. 180: *Zensur in der DDR*, Hrsg. : Ernst Wichner und Herbert Wiesner, Literaturhaus Berlin, 1991, 200 p.

ideologische Gleis zu geraten und blind zu werden. Später dann, als ich 1975 zum Verlagslektor wurde, fuhr ich hin, war aber dann in einer anderen Position. Noch später wurde ich sogar unerwünschte Person, als ich meine Verlagsstelle verloren hatte und nur noch Redakteur war.

A.M.P.: Können Sie mir von Ihrer Tätigkeit als Herausgeber der Poesiealben 1976-1979 erzählen?

R.P.: Als mein Forschungsstudium 1974 zu Ende war, hörte ich, daß eine Stelle für einen Lyriklektor im Verlag Neues Leben frei wurde. Es gab damals drei Lyriklektorenstellen in der DDR: Aufbau-Verlag, Mitteldeutscher Verlag und Verlag Neues Leben. Ich habe mich mit untypischen Voraussetzungen beworben: ich hatte kein Germanistik-Studium, kein Kulturwissenschaften-Studium, ich war Psychologe; aber ich war ein junger Schriftsteller, den man schon kannte, ich hatte schon ein Poesiealbum veröffentlicht. Ich habe die Stelle bekommen, ich vermute, weil ich ein Mann war (die anderen beiden waren Frauen). Jentzsch war damals noch nicht in der Schweiz, er wollte sich nur seine Existenz erleichtern, er wollte nicht mehr die ganze Flut der jungen Autoren betreuen und auch nicht die unverlangten Manuskripte der anderen, sondern wollte sich nur noch auf die Reihe konzentrieren. Er wurde freiberuflich und betreute nur noch auf Honorarbasis die Poesiealben. Jentzsch hatte

Germanistik studiert und war Schriftsteller, dann sagten sie: der Jentzsch konnte beides, der Pietraß kann die praktische Seite.

Aber bereits Herbst 1976 kam die große Krise. Damals hatten wir noch einen guten Verlagsleiter, den Hans Bentzien⁶⁰⁵, er wurde dann strafversetzt, aber es ging unter kosmetischen Auspizien vor sich. Dann kam ein neuer Verlagsleiter, der heute noch in Amt ist, ein widerlicher Mensch, ein zu hoch gestiegener Volkspolizist, ein völliges weiches Werkzeug der Ideologen, die ihn höher gehoben haben. Es wurde sehr, sehr schwer, und die Biermann-Affäre, die dazu führte, daß Jentzsch einen

⁶⁰⁵ En ce qui concerne l'histoire de la maison d'édition Neues Leben, on pourra consulter l'article de Geneviève Humbert : "Une maison d'édition d'ouvrages pour la jeunesse, le VERLAG NEUES LEBEN", in : *Connaissance de la R.D.A.*, N°4, décembre 1976, Paris (Université Paris VIII), p. 11-25. Cet article manque de sens critique sur la fonction politique de cette maison d'édition, mais il présente de façon claire les structures en place dans les années 70. Notons que Hans Bentzien avait été ministre de la culture de R.D.A. de 1961 à 1966.

offenen Brief an Honecker schrieb, hatte als Folge die Frage: sollte das Poesiealbum aufhören oder weitergeführt werden? Man entschied sich für Weiterführung, ich bin in das Gespräch nicht einbezogen worden. Es war naheliegend, daß man es mit mir versuchte: ich war schon angestellt, ich war auch ein Lyrikspezialist, ich war begeistert und hatte auch einen guten Überblick über die europäische Lyrik. Unvorbereitet übernahm ich das, traute es mir zu und schaffte es auch. Die Schwierigkeit war folgende: daß in dieser ideologischen und kulturpolitischen Krisensituation die Verlagsoberen sehr gern in der Art demonstriert hätten, wie sie jetzt aufpassen, daß nichts ideologisch Zwiespältiges in ihrem Verlag Platz hat, und wie sie auf die richtige Tradition setzen, die sozialistische und die Arbeiterdichtung, auf das plebejische Element und nicht das spätbürgerliche. Es war der Punkt, der es mir unmöglich gemacht hätte, die Arbeit zu übernehmen. Für mich war die Frage der moralischen Legitimation sehr wichtig, und ich konnte sie erst dann erfüllen, wenn ich es exakt schaffte, es so weiterzuführen wie Jentzsch: kein Qualitätsverlust, keine Proportionsänderung.

Ich habe sehr viel Kraft verbraucht, um das zu schaffen. Ich habe mich viel beschimpfen lassen und habe alle List und

Argumentationskraft gebraucht, um bestimmte Autoren abzuwenden und andere durchzukriegen. Das ist nicht ganz und gar gelungen; für das Jahr 1977 war die Planung von Jentzsch noch vorhanden, ich habe versucht, sie zu realisieren, und das ist zerschlagen worden. Ich weiß noch, daß ich im Dezember 1976 die Gedichte von T.S.Eliot gelesen habe, original, schon die Auswahl getroffen habe, und dann kam ich damit und sie haben immer müde abgewinkt: sie schauten ins Lexikon, wie das qualifiziert wird, da stand "bürgerlich-dekadent". Dann haben sie festgestellt: stattdessen muß ein Liedermacher erscheinen. Ähnliches geschah mit Sarah Kirsch, deren Heft fertig war; die Herren gingen zu ihr und nahmen mich auch mit, um ihr Verständnis einzuholen, das Heft vom Herbst 1977 auf den Sommer 1978 zu verschieben, denn sie war eine der Petitionnisten gegen die Biermann-Ausbürgerung. Dann reiste aber Sarah Kirsch aus, und sie waren sehr froh, daß sie es ganz los waren. Ähnlich ging das mit B.K.Tragelehn, das Heft war schon in der Druckerei. Es geschah folgendes: im Jugendklub der Museumsinsel, wo Lesungen stattfanden, las Frank-Wolf Matthies; er war wie Uwe Kolbe einer, der in einer wunderbaren jugendlichen Unerschrockenheit den Staat gern reizte, die zum Teil auch eine Beschränktheit war, denn dadurch brachten sie andere Sachen zu Fall, die wichtig waren. Er las Gedichte, in denen der Name Honecker herumgeisterte wie das Wort "Hund". Es gab hinter den Kulissen eine Denunziation; das führte

seltamerweise dazu - denn eine Hintergrundanweisung mußte gekommen sein-, daß sämtliche Verlage oder wenigstens der Verlag Neues Leben ihre Lyrikpublikationen aus der Druckerei zurückholen mußten, es wurde durchgesehen, ob nicht etwas wie dieses "Honecker" durchgeschliffen sei; es führte dazu, daß aus diesem Buch *Auswahl*⁶⁰⁶ ein Lied von Bettina Wegner raus mußte, sowie ein Gedicht von Bert Papenfuß, das ich so stolz war, durchgesetzt zu haben, weil es mit der Zeile anfang: "um mit der folkswut zu sprechen: der ofen ist aus" und mit der Zeile endete: "um mit dem folksmut zu sprechen: der ofen ist aus"⁶⁰⁷. Diese Anthologie wurde also gereinigt, dann wurde das Poesiealbum B.K.Tragelehn gestrichen.

A.M.P.: Damals konnte noch nicht die Rede davon sein, junge Autoren vom Prenzlauer Berg zu drucken.

R.P.: Für Papenfuß habe ich mich fast von Beginn meiner Verlagsarbeit an eingesetzt. Als Jentzsch nicht wiederkehrte, war unter den Sachen, die ich auf seinem Schreibtisch übernahm, ein Manuskript von Bert Papenfuß; einen Band von ihm zu veröffentlichen, stieß auf heftige Widerstände, denn Papenfuß' Vater war ein hoher Offizier, so achtete die Staatssicherheit wahrscheinlich darauf, daß der Sohn die Karriere des Vaters nicht versaute. So wurde alles abgeblockt, auch Lesungen, es ging jahrelang schief, überall wurden sie abgesagt, bald platzten die Wasserrohre, irgendetwas war immer, was dazu führte, die Veranstaltung, die schon angekündigt war, wieder zu streichen. So ist es dann bis zu einem späteren Zeitpunkt nicht gelungen, ein Buch von ihm zu bringen, bis dann diese Anthologie von Elke Erb und Sascha Anderson, *Berührung ist nur eine Randerscheinung*⁶⁰⁸, erschienen war, die ja nur eine Reaktion auf etwas anderes war, das schief gegangen war. Franz Fühmann wollte diesen jungen Autoren ein Arbeitsheft der

⁶⁰⁶ Il s'agit d'une anthologie présentant de jeunes poètes de R.D.A., parue en 1963 sous le titre de "Auftakt 63", puis tous les deux ans à partir de 1964, et dont Bernd Jentzsch s'occupa de 1966 à son départ.

⁶⁰⁷ Il faudra attendre onze ans pour que ce poème écrit en 1976 paraisse dans le recueil de Papenfuß : *dreizehntanz*, Aufbau-Außer der Reihe, 1988, p. 33. Voir l'interprétation de ce poème dans le chapitre consacré au groupe de Prenzlauer Berg.

⁶⁰⁸ *Berührung ist nur eine Randerscheinung. Neue Literatur aus der DDR*. Herausgeber: Elke Erb und Sascha Anderson. 1985, Kiepenheuer und Witsch, Köln, 252 p.

Akademie der Künste widmen, dann hat die Akademie es doch nicht gebracht. Als diese Anthologie erschienen war, gab es viel Ärger im offiziellen Kulturmanagement der DDR: wieso ist es geschehen, warum haben Sie sich um diese Autoren nicht gekümmert, sie hätten auch hier erscheinen können. Dann gab es doch Überlegungen, es zu machen, Aufbau machte dann dieses zwiespältige "Außer der Reihe"; es hing damit zusammen, daß Aufbau ein Autorenprinzip hatte: wir wollen nicht ein Buch von jungen Leuten drucken, die wir dann lebenslang als Autoren

weitschleppen müssen, vielleicht gegen eigene Überzeugungen; "Außer der Reihe" war etwas, das zu nichts verpflichtet und doch gedruckt wird. So konnte ein Buch von Papenfuß erscheinen, der inzwischen ein paar kleine Westveröffentlichungen hatte; jahrelang habe ich ihm zugeredet, Geduld zu haben, es würde die Zeit kommen, wo er gedruckt werden kann, er sollte dableiben und nicht weggehen.

Zur Reihe Poesiealbum noch weiter: es ging weiter, zähes Ringen um bestimmte Namen, Ingeborg Bachmann zum Beispiel wurde abgelehnt, weil dieser hochgestiegene Volkspolizist ins Lexikon geschaut hatte und gesehen hatte, daß sie über Heidegger promoviert hatte, so "sollte die, die vom Existentialismus durchdrungen war, nicht zu dem Verlag, der die junge Generation sozialistisch prägen will". Trotzdem ist es mir, glaube ich, gelungen, das achtbar zu machen. Vielleicht noch eine bezeichnende Episode: Bernd Rump, ein FDJ-naher Liedermacher, wurde von Krenz persönlich, der sich als Besitzer des Verlags fühlte, ein Poesiealbum versprochen. Aufgrund dieser Absprache war ein Manuskript von ihm über den Cheflektor gekommen. So kriegte ich den Auftrag: machen Sie für Rump ein Poesiealbum, und sowas liebte ich überhaupt nicht, daß mir andere sagten, was ich machen sollte. Ich guckte das durch, und merkte, daß es schlecht war. Ich habe einen Brief so geschickt formuliert, daß der Cheflektor unterschrieben hat, daß wir das nicht drucken wollten. Dann kam ein Befehl: ihr müßt den Rump machen. Mir bangte immer um das Niveau der gesamten Reihe: ein schwacher Autor bringt die ganze Reihe in Verruf. In meiner Verzweiflung habe ich dem Rump nach Dresden geschrieben und ihn gefragt, ob er nicht andere Texte hätte, die er zurückgehalten hätte. Er hat mir sie geschickt, und es waren auch interessante Texte dabei. Das waren diese Tiefpunkte; so geschah es auch, daß man einem Schriftstellerfürsten aus Bulgarien, der da war, ein Poesiealbum versprach.

Irgendwann hatten sie die Nase voll von mir; sie haben begriffen, daß ich in ihrem Sinne nicht lernfähig war, und haben sich in einer Nacht-und-Nebel-Aktion sich

meiner zu entledigen versucht. Meine Frau, die im selben Verlag wie ich arbeitete, kam eines Tages nach Hause, und sagte, es braue sich etwas zusammen gegen mich, es sei

etwas im Busch gegen mich. Ich ging zum Verlagsleiter, er saß da, hatte einen Zettel vor sich und verlas mir das Todesurteil: "Ich habe Ihnen eine ernste Mitteilung zu machen. Nichts gegen Ihre Besessenheit von der Poesie, wir haben sie kennengelernt, und wir wissen sie auch zu würdigen, aber in diesen Zeiten, wo der Klassenkampf sich zuspitzt, bieten Sie nicht die optimale Gewähr für die kommunistische Erziehung der jungen Generation". Sie wollten, daß ich von einem Tag auf den anderen den Verlag nicht mehr betreue. Damit war ich nicht einverstanden. In der DDR konnte man nicht entlassen werden, auch wenn man faul war und unfähig, unkündbar wie ein westlicher Beamter. Ich wollte mich nur noch so teuer verkaufen wie möglich und retten, was zu retten war. Ich sagte: "Ich gehe, auch freiwillig, unter der Bedingung, daß ich das Poesiealbum bis Ende 1979 auf Honorarbasis noch zu Ende führe".

Ich hatte mir schon damals versprochen, mit 40 freiberuflich zu werden, nicht mehr wie ein Hanswurst gedemütigt werden zu können. Wie ein Hund bin ich mir vorgekommen, den man ins Wasser geworfen hat, der heraussteigt, sein Fell schüttelt und weitermacht.

A.M.P.: In Ihren Gedichten wie "Sprengel" oder "Weltkind"⁶⁰⁹ erscheinen Sie als Kind, ist die Kindheit für Sie die Quelle der Identität ? Oder sogar die Zeit vor der Geburt, als Ihre Familie in Ostpreußen lebte ? Sie sind hier geboren und haben den meisten teil Ihres Lebens in der DDR verbracht, trotzdem scheint es für Sie nicht identitätsbestimmend zu sein.

R.P.: Ich habe mich mit der DDR als Staat nicht identifiziert. Dafür war sie zu selbstgefällig, zu selbstprahlerisch und moralisch nicht sauber genug. Trotzdem hatte ich schon eine ostdeutsche Identität, die keine Staatsidentität war, sondern die Identität eines Deutschen, der östlich, im ärmeren Teil Deutschlands, lebt und der eigentlich etwas in Richtung einer gerechten Gesellschaft, einer größeren Gleichheit versuchte, etwas besseres als die Nazizeit, auch etwas Besseres als die bürgerliche Gesellschaft. Es ist für einen Dichter überhaupt schwer, sich zu situieren, also Staatsbürger zu sein, man ist von Natur

⁶⁰⁹ In : *Weltkind*, Reclam Leipzig, 1990.

aus Anarchist oder Moralist, jemand, der abstrakt für Gerechtigkeit ist. Ob Identität von der Kindheit definiert ist: ich glaube, daß es ein entscheidender Teil ist. Aber die Gedichte, die Sie genannt haben, sind Rollengedichte. Für mich heißt Identität: Selbstverständnis, wie ich mich selbst begreife; für mich ist es eng verbunden, vom Psychologendenken her, mit dem Begriff der Rolle. Meine "Identitätsgedichte" - wenn ich den Begriff benutzen darf, ich habe ihn nie benutzt bisher - sind Gedichte, in denen ich versucht habe, meine eigene Rolle präzise zu bestimmen, welche Bedeutung ich für andere habe, was ich für sie bin, denn wer ich bin, entscheidet sich auch dadurch, was andere mir zuerkennen, das ich bin. Ich habe immer versucht, die Frage zu beantworten: "Was kann ich als Autor von Gedichten für andere sein?". Im Barometerbild habe ich versucht, einen entscheidenden Teil meines Selbstverständnisses zu formulieren, der vielleicht von meiner höheren Sensibilität kommen kann, weil ich aufgrund einer künstlerischen Gabe Dinge eher oder stärker fühle, die alle belasten, und versuche, das, was ich messe oder registriere, allen mitzuteilen. Wie ein Frühwarnsystem, ein Indikator, ein Lackmuspapier. Aber es gibt dieses andere Gedicht "Sprengel" zum Beispiel, wo ich meine Identität präzisiere: ich bin kein Europäer, ich bin eigentlich ein Bürger oder ein Lebewesen dieses kleinen Ostdeutschlands, das umgeben wird von anderen, die sein Schicksal beobachten, und raten, was wird was werden; die DDR war ein kleines Terrain, umgeben von Propheten.

Entretien avec Hannes Würtz à Berlin, le 23 avril 1993

Né en 1933 dans l'actuelle Pologne, arrivé en 1947 en zone soviétique où il passe un certain temps dans un ancien camp de concentration, puis à Berlin où il devient vendeur, quelques années plus tard il est correcteur aux éditions Neues Leben, fait des études par correspondance (entre autres à l'Institut Becher de Leipzig). Puis il est lecteur indépendant à Neues Leben et collaborateur de la revue de la F.D.J., *Junge Welt*. Dans les années soixante, il écrit, il est remarqué par Paul Wiens et fait partie du groupe de jeunes poètes berlinois "Alex 64". L'un des principaux initiateurs et animateurs des séminaires de Schwerin, de 1970 à 1988. A édité de nombreuses anthologies de jeune poésie ("Sonderheft Poetenseminar" et "Offene Fenster"). Lecteur extérieur aux éditions Mitteldeutscher Verlag (Halle) en 1984-85, puis travaille à la revue *Neue Deutsche Literatur* à la fin des années quatre-vingt jusqu'en 1990. Occupe ensuite un poste d'«ABM»(emploi partiel d'utilité collective financé par l'Etat) dans la bibliothèque d'un lycée.

Anne-Marie Pailhès : Wie ist das Schweriner Poetenseminar entstanden ?

Hannes Würtz : Zwei Dinge haben eine Rolle gespielt: die Singebewegung, die mit Hootenannies⁶¹⁰ begann, von der amerikanischen Folkbewegung her; der Oktober-Klub hieß damals

Hootenanny-Klub⁶¹¹, mußte seinen Namen damals ändern, weil das so englisch klang. Die Singebewegung war also schon früher da. Eine Werkstatt-Woche der Singebewegung fand jedes Jahr in einer anderen Stadt statt. Man hat sicher auch gedacht, daß das, was dort gemacht wurde, auch das Schreiben braucht, so daß man es ab 1970 eingeplant hat. Als Zweites spielte auch eine Rolle, daß die *Junge Welt* eine ständige Einrichtung, "Poetensprechstunde", hatte. Es kamen sehr viele Gedichte. Wenn man etwas geschichtlicher herangeht, so spielte die Sowjetunion

⁶¹⁰ Hootenanny : concert informel à la mode américaine. Ce type de manifestations fut en particulier introduit en R.D.A. à partir de 1960 par le chanteur folk d'origine canadienne Perry Friedman (né en 1935). Ce chanteur a d'ailleurs souvent participé aux lectures de poésie du début des années 60, ce qui montre une certaine proximité des deux genres poésie et chanson.

⁶¹¹ Fondé en 1966 par Perry Friedman (entre autres), cette chorale d'un type nouveau fut rebaptisée "Oktober-Klub" en 1967. Quant à la "Singebewegung" en elle-même, elle fut lancée en 1969.

auch eine Rolle, man sprach von der Lyrikwelle, die u.a. über Jewtuschenko kam, das schwappte dann in die DDR über. 1962 fand die Lesung von Hermlin statt, ich war selbst dabei, ich hatte noch nie Biermann gehört. Dann hat man versucht, so etwas in gesellschaftliche Bahnen zu lenken: die FDJ hat es dann in die Hände genommen und machte Lyrikabende an der Humboldtuniversität und in Dresden. Sie waren noch gut besucht, solange das einen kritischen Aspekt hatte, aber das fiel immer mehr weg und versandete dann. Damals erschienen diese "Auswahl"-Bände (*Auswahl 63, Auswahl 64, Auswahl 66*), die auch Ergebnisse dieser sogenannten Lyrikwelle waren. Es war ein echtes Bedürfnis, Gedichte, Lyrik besonders dann zu hören, wenn sie einen kritischen Aspekt zeigte. Leute sind nur hingelaufen, weil sie irgendetwas erwarteten.

A.M.P.: Wie waren ab den siebziger Jahren die Beziehungen des Poetenseminars zur Singebewegung ?

H.W.: Sie waren nicht sehr groß. Man versuchte das vom Zentralrat immer mal zu steuern. In Schwerin hatte man noch versucht, ein Liederseminar zu machen, in den letzten Jahren immer noch, weil man daran geglaubt hatte, Schreibende und Komponierende zusammenzubringen. Das klappte nicht sehr.

A.M.P.: Wie wurden die Teilnehmer am Poetenseminar ausgewählt ?

H.W.: Wir hatten einige ausgewählt, von denen wir meinten, sie seien die besseren, für Lyrik und für Prosa. Das ging durch mehrere Hände, drei mindestens ! Wir kreuzten dann einfach bei der Auswahl der Teilnehmer. Es war dann immer unheimlich kompliziert, die Einladung vom Zentralrat der FDJ zu bekommen; alle Bezirke waren vertreten, aber sehr unterschiedlich, der industrielle Süden mit mehr Städten war weitaus mehr vertreten. Die Teilnehmer bekamen erst 14 Tage vor dem Seminar ihre Einladung, denn, wie man es von Mitarbeitern beim Zentralrat vertraulich erfuhr, wurden alle Teilnehmer von der Staatssicherheit überprüft. Der Verlust war nicht groß, aber zwei, drei Namen tauchten dann nicht auf. Es war diese Vorsorglichkeit, eine gewisse Angst, daß etwas passieren könnte, während dort in Schwerin wiederum ziemlich offen diskutiert wurde, besonders in den letzten Jahren. Falls Leute zum ersten Mal hinkamen, Schüler z.B., so waren sie über die Offenheit der Diskussionen sehr erstaunt. Auch in Vorträgen ging es z. B. um Umweltschutz, was in der Presse offiziell in der DDR nie erschien. Jürgen Kuczynski⁶¹² war zweimal dort, da war es gerammelt voll, man saß auf den

⁶¹² Economiste et historien, Jürgen Kuczynski (1904-1997) qui se définissait lui même comme un «dissident fidèle à la ligne» (titre de ses mémoires parues en 1992), avait eu

Fensterbänken.

A.M.P.: Sehen Sie eine allgemeine Entwicklung der Poetenseminare über 20 Jahre hinaus ?

H.W.: Die Teilnehmer waren der Ansicht, daß man offener redete. Es spitzte sich ja einiges gesellschaftlich auch zu. Und die Seminarleiter, die sehr lange dort waren, wie ich auch, waren doch der Gesellschaft gegenüber nicht unkritisch. Dort wurden Texte und Gedichte gelesen, die nicht veröffentlicht wurden. Es war doch der Fall, daß es nicht möglich war, bestimmte Gedichte in einem Poesiealbum oder in *Offene Fenster* zu veröffentlichen, weil es zu kritisch war. Ich kann mich noch daran erinnern, daß das Manuskript *Offene Fenster 5* vollständig gedruckt wurde, als Bernd Jentzsch noch Lektor war. Ich kann mich aber an eine spätere

Diskussion im Lektorat des Verlages Neues Leben erinnern; es ging nur um eine Zeile, die man ändern mußte; zum Beispiel konnte man nicht sagen: "die Farbe Blau", weil es um die FDJ ging, "die Farbe Grün", dann waren es die Grünen.

Die ersten Jahre in Schwerin waren noch sehr spontan, dann wurde es immer organisierter. Es gab dann noch abends bis Mitternacht Veranstaltungen, während es am Anfang noch zwanglos war. Die ganze Sache bekam gesellschaftlich an Bedeutung, die Medien kamen. Wenn junge Leute zusammenkommen, ufert das manchmal aus; es wurde ja in der DDR unheimlich viel getrunken; das ging von Jahr zu Jahr zu, man hatte eine Kellergastätte, es wurden Nächte durchgefeiert. Leute, die schreiben, werden nicht gut angesehen, als Außenseiter. Plötzlich finden sie Leute, die auch schreiben. Man kann nur sagen, daß unter 100 Leuten, die dabei waren, vielleicht nur zwei oder drei größere Begabungen waren.

A.M.P.: Wie zum Beispiel Gabriele Eckart.

H.W.: Ja, 16 Jahre war sie. Ich hatte hier in Berlin einen Lyrikzirkel, und hatte Schriftsteller eingeladen. Sarah Kirsch brachte ein Gedicht von Gabriele Eckart.

Volker Braun war ja nur einmal in Schwerin - er wäre später sicherlich gern gekommen, aber man hat ihn nicht eingeladen, es war so, daß man bestimmte Schriftsteller nicht einladen "konnte"- er traf dort Gabriele Eckart und sagte: "Noch zehn solche Gedichte, und sie kommt in die Weltliteratur".

A.M.P.: War ihr Talent doch nicht etwas zu hochgespielt ?

H.W.: Ja, zu hochgespielt. In Zeitschriften, Fernsehen, Rundfunk: überall gab es Gedichte von Gabriele Eckart.

beaucoup de succès après la parution en 1983 de son ouvrage *Dialogue avec mon arrière-petit-fils*.

A.M.P.: Vielleicht hatte das Poetenseminar eine Vorzeigefigur in ihr gefunden.

H.W.: Sie war, glaube ich, keine Vorzeigefigur. Das liegt sicherlich an dem Menschen selbst. Ich habe sie in meiner Wohnung gesehen, als sie 18 war; sie kam aus einem Elternhaus, wo der Vater Parteisekretär war, die Mutter Parteiarbeiterin. Sie hat ihre Gedichte an unheimlich viele Leute geschickt, das war ein Bedürfnis von ihr selbst gewesen, sich viel gedruckt zu sehen. Mit 18 hatte sie eben ihr Studium angefangen, Philosophie, so daß sie dann etwas verändert war; Sie wissen, wie sich das später entwickelt hat, mit diesem Buch über den Obstbau⁶¹³. Manche Talente setzen sich durch, aber manchen wird es leichter, wenn man auf sie aufmerksam macht.

Mensching, glaube ich, war ein sehr wichtiger Name, von Lummitsch haben Sie sicher schon gehört, ein Richard Pietraß war auch dort, auch Peter Geist.

A.M.P.: Aber von Anfang an war die Auswahl ziemlich ideologisch ...

H.W.: Nein, es wäre unehrlich, das zu behaupten; es spielte von Anfang an keine Rolle.

A.M.P.: Kam es doch nicht manchmal zu "Vorkommnissen", wenn alles so offen war ?

H.W.: Ja, sicherlich gab es Vorkommnisse, wenn man es im Nachhinein betrachtet. Es gab mal eine Jenenser Gruppe, mit der es einen großen Zusammenprall mit der Leitung gab. Sie wurde sicherlich ein bißchen von Reiner Kunze gesteuert. Von Schwerin gab es in diesem Jahr auch Betriebsbesuche und es war Pflicht, dorthin zu gehen, Leute lesen zu lassen, auch wenn es so wenige Leute waren, die zusammensaßen: der Betriebsleiter oder ein Stellvertreter, der Parteisekretär, der FDJ-Sekretär. Einmal sind wir im "Delikat"⁶¹⁴ gelandet, was ja sehr gemütlich war. Und einmal lasen wir bei der Armee, da ist es passiert; ein gewisser Markowsky war

da und las vor den Soldaten ein Gedicht von Kunze, "Drill"⁶¹⁵; dann gab es eine Diskussion (ein Major war dabei), die pazifistisch wurde: "Ihr müßt alle nach Hause gehen". Das sprach sich natürlich sofort herum, wurde beobachtet. Etwas

⁶¹³ Il s'agit de son livre *So sehe ick die Sache*, constitué d'entretiens avec les membres d'une coopérative agricole. L'ouvrage devait d'abord paraître en R.D.A., mais après la publication de certains extraits dans la revue *Sinn und Form*, il fut interdit pour raisons politiques. Il parut finalement en 1984 en R.F.A. chez l'éditeur Kiepenheuer und Witsch à Cologne.

⁶¹⁴ Epicerie de luxe en R.D.A.

⁶¹⁵ Il s'agit d'un poème paru en R.F.A. chez Fischer en 1972 dans le recueil *Zimmerlautstärke*.

später war in Schwerin ein Volksliedersingen, jeder konnte auf die Bühne, einer sang Biermann, als er ganz verpönt war. Heinz Kahlau sagte “Es ist doch Biermann!”. Es sprach sich noch herum, dann beriet man: “Was macht man?”. Die Jenaer Gruppe wurde nach Hause geschickt, die Staatssicherheit war ja allgegenwärtig. Am Anfang gab es noch eine Ordnungsgruppe der FDJ, mit Armband, später war das sicherlich etwas verdeckter: Leute waren offiziell da, aber verdeckt. Noch 88 war plötzlich ein Mädchen in der Gruppe und sagte “Ich komme da und daher”; sie war immer dabei, versuchte sich immer mal einzubeziehen, aber hörte nur zu und schrieb: da war es mir am Auffälligsten.

So agitatorisch-ideologisch war es nicht, es ging nur um das Abschluß-Programm, in dem man versuchte, ein bißchen nach außen zu repräsentieren. Jemand wie Hartmut König trat dann auf; da wurde z.B. das Thema “Sowjetunion” behandelt.

A.M.P.: Gab es keine Entwicklung in der behandelten Thematik ?

H.W.: Nein, Sehen Sie diese Anthologien *Offene Fenster*, in denen wir mit Leuten gearbeitet haben und sie verfolgt haben; die letzte ist 1990 erschienen. Wir haben versucht, die Gedichte immer thematisch zu ordnen, z.B. Liebe, Frieden, Solidarität, Jugend, Schule. Es hat sich nur geändert, daß die kritischeren Töne, je länger die DDR existierte, um so unüberhörbarer wurden. In den 60er Jahren war noch so ein heiles Weltbild, mit Gut und Böse, dann haben die Umweltgedichte natürlich zugenommen.

A.M.P.: Wie kommt es aber, daß die Autoren vom Prenzlauer Berg am Seminar nie teilgenommen haben ?

H.W.: Man muß auch die Frage stellen: “Warum wurden sie nicht gedruckt?”. Erst in den letzten zwei Jahren der DDR hatte Gerhard Wolf seine Reihe beim Aufbau-Verlag veröffentlichen können, wo man versucht hat, etwas zu öffnen⁶¹⁶. Das hatte auch mit einer Altersfrage zu tun, man kann niemanden einladen, der sich nicht beteiligt. Es hat so etwas anonym gegeben, einmal hat sich jemand vom Prenzlauer Berg anonym beteiligt, unter einem gekappten Namen, es war sehr interessant, ein Junge, der leider später abgereist ist und Selbstmord begangen hat.

⁶¹⁶ Il s'agit de la collection “Außer der Reihe” éditée par Gerhard Wolf à partir de 1988. Il a par exemple publié pour la première fois Bert Papenfuß-Gorek, Rainer Schedlinski et Jan Faktor.

Témoignage de Grit Kalies-Strohner sur un atelier d'écriture de Neubrandenburg. Octobre 1993

Née en 1968, a publié des poèmes dans quelques revues. Représentante de l'Union des Femmes à la Table Ronde de Leipzig à l'automne 1989. Docteur ès chimie. Etudes à l'institut de littérature de Leipzig à partir de 1995.

1984, mit 16 Jahren, war ich zum ersten Mal bei einem Treffen des Klubs. Wir waren 15 Menschen im Alter von 15 bis 30 Jahren, die zu Hause Gedichte schrieben, Geschichten.

Klein Nemerow, ein idyllisches Dorf am Tollensesee. Dort befand sich eine Baracke, das Bezirkskabinett für Kulturarbeit, welches immer für uns bereit stand, wenn wir uns treffen wollten. Den Zusammenhalt des Klubs organisierten ein 50-jähriger Germanist (Otto Teuscher) und der Schriftsteller Peter Tille. Ca 4mal im Jahr trafen wir uns 3 Tage, wohnten zusammen in dem Bezirkskabinett für Kulturarbeit, bereiteten uns unser Essen selbst, erkundeten zusammen die sehr schöne Umgebung. Zwischendurch unterhielten wir einen mehr oder minder regen Briefkontakt.

Während der drei Tage saßen wir jeweils vormittags und nachmittags einige Stunden zusammen, um Geschriebenes, vor allem Selbstgeschriebenes zu diskutieren. Jeder sagte seine Meinung, jeder sollte kritisieren lernen und gleichzeitig lernen, kritisiert zu werden. Hatte man ein Vierteljahr im stillen Kämmerchen vor sich hin geschrieben, so war jetzt der Moment da, sich zu öffnen. Für uns waren diese Tage, die wir gemeinsam verbrachten, eine geliebte Öffentlichkeit. Wir hingen sehr an dem Klub. Der Stamm der Klubmitglieder blieb im Allgemeinen auch konstant. Immer wieder kamen neue Gedichteschreiber dazu, einige gingen - aber die Bezugspersonen blieben.

Nicht immer trafen wir uns am selben Ort. Jugendherbergen, manchmal auch Universitäten waren uns Quartier. Dadurch lernten wir gemeinsam verschiedene Orte kennen, hatten ähnliche Erlebnisse. Ähnlich wie eine Heimat wurde uns aber Klein Nemerow. Über die Gedichte, Geschichten etc... lernten wir uns gut kennen (das zahlenmäßige Verhältnis von Frauen und Männern war stets ungefähr gleich) und viele Freundschaften bildeten sich. Unsere beiden "Mentoren" übernahmen Vaterrollen und wurden von uns menschlich als auch fachlich sehr geachtet.

Der Poetenklub hat mich stark geprägt, zählt zu meinen schönsten Erinnerungen. Dort lernte ich den Mut, anderen Menschen intime Gedanken vorzustellen, sie zu diskutieren, offen zu sein. Es war wie eine Familie. Noch bis heute habe ich Kontakt zu vielen Mitgliedern des Poetenklubs, obwohl es ihn seit der Wende in dieser Form nicht mehr gibt.

Im Sommer war ich in Klein Nemerow. Das Bezirkskabinett für Kulturarbeit steht noch. Es ist nunmehr ein zerfallenes Haus, vor der Tür sind die Spinnenweben von 2 Jahren, der Garten ist verwildert, aber das Schild: "Bezirkskabinett für Kulturarbeit" ist noch da. Relikt der DDR.

Témoignage d’Uta Ackermann sur le Séminaire de Schwerin. Novembre 1993

(Née en 1964, auteur du *Poesiealbum 261* (1989). Etudes de Sciences de la Culture, thèse sur René Char. Publication de poèmes dans diverses revues. A vécu à Leningrad et Paris).

Als ich nach Schwerin kam

Als ich nach Schwerin kam, erwartete mich ein Brief: jeder blamiert sich, so gut er kann, endete er und damit fast auch meine Reise nach Schwerin, dann aber blieb ich doch und begann anzukommen.

Der Brief war von Herrn Dr. Kratschmar, er und Hannes Würtz hatten meine zum Literaturwettbewerb eingesandten Gedichte wohlwollend beurteilt und eine Veröffentlichung in der “Poetensprechstunde”, das war eine halbseitige Rubrik in der Wochenendausgabe der Zeitung “Junge Welt”, in Aussicht gestellt. Ich sollte nur noch die kleine Formalität erledigen, die gleich in geänderter - “verbesserter”! - Fassung übersandten Gedichte abzuzeichnen. Manche der Texte erkannte ich kaum wieder, ich erinnere mich an die neue Überschrift “Insult” über einem Text, den ich “Dein Wort” genannt hatte, kaum eines meiner Gedichte war unversehrt geblieben. Ich war damals wohl empfänglich für Kritik und durchaus lernwillig, aber diese Art, mir die Texte gleich geändert zurückzuschicken, war mir neu, und ich antwortete, ich hätte mir sehr wohl etwas bei meiner Fassung der Gedichte gedacht und sei wohl bereit, über gewisse Einwände nachzudenken, diese Änderungen jedoch lehne ich ab. Damit entspann sich ein Briefwechsel zwischen Herrn Kratschmar und mir, auf so entschiedenen Widerspruch war er offenbar noch nicht gestoßen, die Aussicht auf eine Veröffentlichung in der “Jungen Welt” oder seiner Anthologie “Offene Fenster” war wohl stets zu verlockend gewesen. Sein für lange Zeit letzter Brief an mich, den ich in Schwerin vorfand, endete wie bereits oben zitiert: “Jeder blamiert sich, so gut er kann”. Ich beschloß, mich nun eben in Schwerin zu blamieren und blieb.

Bei einem meiner ersten Besuche in der Deutschen Bücherei in Leipzig im Sommer nach dem Abitur, als ich endlich einmal nur für mich las und nur Gedichte - wobei ich nicht nur einige Schulhefte voller Gedichte von Selma Meerbaum-Eisinger abschrieb, sondern auch meine bis heute andauernde Liaison mit René Char begann

- hatte ich mich auch über meinen Schweriner Seminarleiter informiert und so erfahren, daß Erhard Scherner beispielsweise das Gefängnistagebuch von Ho-Chi-Minh übersetzt hat. Scherner ging behutsam mit unseren Texten um, die Seminare waren freundlich, an Einzelheiten erinnere ich mich kaum außer an eine Irritation meinerseits als der Seminar-Assistent Henry-Martin Klemt, der oft eine Bibel mitbrachte, immer wieder aus ihr zitierte und ihre Poesie lobte, als Henry-Martin eines meiner Gedichte ausdrücklich als kommunistisches Gedicht bezeichnete, was mich zumindest erstaunte.

Wahrscheinlich hatte er damit ebenso wenig unrecht, wie diejenigen, die jedes Gedicht als Liebesgedicht bezeichnen. Wichtiger als die Seminare selbst in diesem ersten Sommer in Schwerin waren für mich die vielfältigen Begegnungen mit anderen, die schrieben, es war eine wunderbare Erfahrung, einmal die Isolation, die schreiben mit sich bringt, in ihr Gegenteil verkehrt zu erleben. Die Nächte waren sehr kurz, es gab viele, oft interessante Rahmenveranstaltungen wie Lesungen, Konzerte, Vorträge und jeden Abend Tanz und viel Wein... In jenem ersten August dort versenkte ich mit meinen neuen Freunden nicht nur eine Flaschenpost im großen Schweriner See. Meine bis heute wichtigste Schwerin-Bekannschaft machte ich erst einen Sommer später: im Seminar von Günther Deicke begegnete ich Annett Gröschner, wir beide schenkten Herrn Deicke am Ende der Woche eine Sonnenblume, höher als wir. Der letzte Abend war überschattet, Günther Deicke hatte Annett und mich für einen Förderpreis vorgeschlagen, sie durfte ihn schließlich auf Geheiß der Vertreter des FDJ-Zentralrates nicht bekommen, da sie provokative Texte geschrieben habe - ich glaube, es ging um eine Collage aus Mailosungen des "Neuen Deutschland" - und außerdem mit einem regimiekritischen Mann zusammenlebte. Sowohl Deicke als auch Annett Gröschner kamen seitdem nicht mehr nach Schwerin. Anregende Seminare erlebte ich zwei Sommer später noch einmal

bei Jo Schulz... dann fuhr ich nicht mehr hin. Schwerin war zu einer bestimmten Zeit wichtig und anregend für mich, ich habe es nicht bereut, nach diesem Brief bei meiner ersten Ankunft nicht abgereist zu sein.

Présentation de Wolfgang Hilbig dans la revue
Ich schreibe, 1/1966, p. 6.



Privatfoto

Vorgestellt:
Wolfgang Hilbig

Wolfgang Hilbig ist Mitglied des Zirkels schreibender Arbeiter in Altenburg. Er wohnt in Meuselwitz, Kreis Altenburg, ist 24 Jahre alt, von Beruf Bohrwerksdreher und arbeitet als Werkzeugmacher.

Zu seinen Gedichten schrieb er: «Der Literatur gehört mein Interesse schon seit langem. An der Lyrik versuche ich mich seit mehr als drei Jahren.

In meinen literarischen Arbeiten bemühe ich mich auszusprechen, was mich bewegt. Ich hoffe auf ein Echo aus dem Leserkreis, gleichgültig, ob zustimmend oder ablehnend.»

Die ewig Reisenden

Nachts sitzen sie auf Bahnsteigbänken,
bei Koffern und Taschen –
die Füße auf die ausgezogenen Schuhe gestellt –
oder gehen langsam dahin.
Rauchen,
fluchen über geschlossene Bierstuben
oder schauen lässig
dem Streit zweier Taubstummer zu.
Mit müden Augen und
Bügel falten, nicht tadellos.
Sie kommen stets vom Widerschn;
ein Abschied steht ihnen bevor.
Sie nehmen unbekümmert ein Stück Brot
von fremder Hand.

Ich habe meine Tasche
an eine Bank gestellt
und gehe ziellos am Gleis lang.
Ich weiß,
wir sind ehrliche Leute.

Ein Blatt

Ein erstes Blatt sah ich segeln,
in den späten Sommertag.
Ein Bach
trug es hin.
Ich sah es, als du mich wegschobst,
wehrtest meinen Lippen.

Und mein Kuß vertrieb
wie dieses Blatt.
Was kümmert's dich, du hast
gelacht.
Du glaubst, du kannst alles zurückgeben,
was du genommen.

Warte nur, es wird
Herbst werden

Auschwitz-Prozeß

Richter und Angeklagte
haben ihre Rollen gut einstudiert.
Dennoch gibt es Fehler auf der Bühne.
Aber die Leute in den Sitzreihen
merken das nicht,
sie sind von den Zeitungen aufgeklärt.
Ihre Helden sind die Verteidiger.
Die Morde sind bewiesen:
Man kann die Mörder verteidigen.
Ihre humane Art des Totschlags
ist herausgestellt.
Man wird gerecht sein müssen:
Da man weder die Schuldigen
noch das Gericht
bestrafen kann,
ist das Publikum
zum Tode verurteilt.

Das Publikum spendet Beifall.

Blüten im Mai

Der Himmel ist eine Lupe
aus Luft.
Weiße Apfelblüten pflückt
der Wind
und trägt sie empor, dort
werden sie Gebirg –
weiß – rosa Schnee –
größer und größer und ruhen aus
vom Taumel der Fahrt.

Ziehen sie weiter,
bleibt blauer Wind.

Sie haben sich vor der Nacht
gerettet.
Morgens findest du nur ihre
weiße Spur
im sonnengrünen Gras
und hier und da eine kleine Träne

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES : LES ARCHIVES CONSULTEES

1. Archives de l'«Académie des Arts» (Akademie der Künste).

Archiv der Akademie der Künste
Robert-Koch- Platz 10
10115 Berlin

On y trouve quelques dossiers concernant des lectures de poésie organisées au début des années soixante par l'Akademie.

2. Archives de l'Union des Ecrivains (Schriftstellerverband).

Même adresse que ci-dessus. Les archives de l'Union des Ecrivains (qui ne comprennent pas celles des unions de district) sont regroupées avec celles de l'Akademie.

3. Archives du F.D.G.B.

Johann-Saßenbach-Stiftung
Bibliothek und Archiv der Gewerkschaftsbewegung
Unter den Linden 15

10117 Berlin

Ces archives sont celles du comité directeur du F.D.G.B., syndicat unique de la R.D.A. On n'y trouve donc pas les archives du travail syndical en entreprise, mais celles du comité central pour le travail culturel, qui concernent par exemple l'organisation des "Arbeiterfestspiele" («Festivals ouvriers»).

4. Archives de la F.D.J.

Institut für zeitgeschichtliche Jugendforschung e. V. - Jugendarchiv
Thulestr. 48-64
13189 Berlin

Cet institut administre le fonds des «archives centrales» de la F.D.J. qui avaient été créées en 1965. Selon toute probabilité, ces archives n'ont pas subi de destruction au moment des changements politiques en 1989/90. Elles contiennent pour l'essentiel les archives du Comité Central de la F.D.J., ainsi que des fonds partiels d'archives régionales. Les archives concernant notre sujet sont celles du «Département de la Culture» ; malheureusement, à l'heure de leur consultation en septembre 1992, elles n'étaient pas encore complètement classées et répertoriées, et les comptes-rendus de séances du Comité Central n'avaient été dépouillés que de 1959 à 1966. Cela explique que les documents de cette source cités dans ce travail datent pour l'essentiel des années soixante.

On trouve aussi à cet endroit les archives de l'Institut de Recherches sur la Jeunesse (Institut für Jugendforschung) de Leipzig.

5. Archives du Comité Central du S.E.D. à Berlin.

Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv.
Wilhelm-Pieck-Str. 1
10119 Berlin

Les archives du département de la culture du Comité Central du S.E.D.

permettent une approche précise de l'histoire de la politique culturelle de la R.D.A. En avril 1993, elles étaient dépouillées jusqu'en 1980.

6. Archives régionales du S.E.D. à Leipzig.

Sächsisches Staatsarchiv
Beethovenstr. 4
PF 100 947
04009 Leipzig.

Les archives du S.E.D. (district de Leipzig) étaient gérées par le P.D.S. pour une période indéterminée. Elles ont fermé fin novembre 1992, faute de fonds nécessaires pour payer une archiviste ; elles ont été ensuite transférées au "Sächsisches Staatsarchiv" où on peut les consulter. Elles contiennent en particulier des dossiers sur l'Institut de Littérature Becher. Elles n'avaient pas encore été entièrement classées en septembre 1992.

7. Archives du "Zentralhaus für Kulturarbeit".

Le "Zentralhaus für Kulturarbeit" servait à la coordination de la culture de masse pratiquée dans l'esprit de Bitterfeld. Au début des années 1990, ses archives étaient encore regroupées à Leipzig. Puis l'essentiel du fonds a été versé en 1996 aux archives de l'Académie des Arts de Berlin (voir 1.). Une petite partie d'entre elles est restée à Leipzig, aux archives régionales (voir 6.). On y trouve des comptes-rendus de réunion, mais aussi tout ce qui a été écrit sur le mouvement des travailleurs-écrivains ("Schreibende Arbeiter") ainsi que toutes les anthologies et autres publications des sections culturelles des entreprises.

8. Archives de l'Union des Ecrivains du district de Leipzig.

Stadtbibliothek - Literarische Nachlässe.
Wilhelm Leuschner-Platz 10-11 04107 Leipzig.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources primaires publiées

Abbreviations utilisées :

MDV : Mitteldeutscher Verlag.

WB: Weimarer Beiträge.

A. La poésie dans le mouvement des travailleurs-écrivains

Das uns Gemäße, Lyrik-Anthologie schreibender Arbeiter, Berlin: Tribüne, 1970, 176 p.

Chronik des künstlerischen Volksschaffens, Leipzig, Institut für Volksforschung beim Zentralhaus für Kulturarbeit, deux volumes tous les quatre ans, couvrant les années 1945 à 1990.

Deubener Blätter, Arbeitsmaterial des Zirkels Schreibender Arbeiter BKW "Erich Weinert", Deuben Kreis Hohenmölsen, Halle: MDV, 1961, 165 p.

Deubener Blätter II, Halle: MDV, 1964, 198 p.

Deubener Blätter III, Berlin: Tribüne, 1966, 126 p.

Entdeckungen, Leipzig: Zentralhaus für Kulturarbeit, 1968, 256 p.

Hinweise für schreibende Arbeiter, Autorenkollektiv, Leipzig: VEB Verlag für Buch- und Bibliothekswesen, 1961, 132 p.

Ich Schreibe, Leipzig (mensuel de janvier 1960 à juillet 1973, tous les deux mois de septembre 1973 à fin 1973, trimestriel de 1974 à 1989).

STEIN, Ernst, *Wege zum Gedicht*, Berlin: Volk und Wissen, 1966, 240 p.

STEINHAUSEN, Ursula (Hrsg.), *Handbuch für schreibende Arbeiter*, Berlin: Verlag Tribüne, 1967, 526 p. index, bibliogr.

Wer bist du, der du schreibst ?, Berlin, Tribüne, 1972, 89 p.

B. Anthologies citées

- Auswahl 70, Berlin: Neues Leben, 1970, 144 p.
- Auswahl 72, 1972, 208 p.
- Auswahl 74, 1974, 176 p.
- Auswahl 76, 1976, 164 p.
- Auswahl 78, 1978, 152 p.
- Auswahl 80, 1980, 152 p.
- Auswahl 82, 1982, 144 p.
- Auswahl 84, 1984, 136 p.
- Auswahl 86, 1986, 136 p.
- Auswahl 88, 1988, 170 p.
- Bekannschaft mit uns selbst, Gedichte junger Menschen, (Hrsg. Gerhard Wolf), Halle: MDV, 1961, 152 p.
- Berührung ist nur eine Randerscheinung, Neue Literatur aus der DDR. (Hrsg: Sascha Anderson, Elke Erb), Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1985, 252 p.
- Die eigene Stimme, Lyrik der DDR, (Hrsg.: Ursula Heukenkamp, Heinz Kahlau, Wulf Kirsten), Berlin: Aufbau, 1988, 438 p.
- Ein Molotow-Cocktail auf fremder Bettkante. Lyrik der siebziger/achtziger Jahre von Dichtern aus der DDR (Hrsg.: Peter Geist), Leipzig: Reclam, 1991, 456 p.
- Ich nenn euch mein Problem, Gedichte der Nachgeborenen (Hrsg.: Bernd Jentzsch), Berlin: Neues Leben, 1971, 174 p.
- In diesem besseren Land, Gedichte der Deutschen Demokratischen Republik seit 1945 (Hrsg.: Adolf Endler, Karl Mickel), Halle: MDV, 1966, 400 p.
- Lyrik der DDR, (Hrsg.: Uwe Berger, Günther Deicke), sixième édition, Berlin: Aufbau, 1984, 452 p.
- Mikado oder Der Kaiser ist nackt. Selbstverlegte Literatur in der DDR, (Hrsg.: Uwe Kolbe, Lothar Trolle, Bernd Wagner), Darmstadt: Luchterhand, 1988, 236 p.
- Offene Fenster 1, Berlin : Neues Leben, 1967, 144 p.
- Offene Fenster 2, 1970, 186 p.
- Offene Fenster 3, 1972, 208 p.
- Offene Fenster 4, 1973, 230 p.
- Offene Fenster 5, 1975, 240 p.
- Offene Fenster 6, 1977, 224 p.
- Offene Fenster 7, 1981, 198 p.
- Offene Fenster 8, 1985, 196 p.
- Saison für Lyrik, Berlin: Aufbau, 1968, 210 p.

- Selbstbildnis zwei Uhr nachts, (Hrsg. Helga Pankoke, Wolfgang Trampe), Berlin: Aufbau, 1989, 218 p.
- Sonnenpferde und Astronauten, Gedichte junger Menschen, Halle: MDV, 1964, 112 p.
- Sprache und Antwort, Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR (Hrsg.: Egmont Hesse), Frankfurt: Fischer, 1988, 256 p.
- Veränderte Landschaft, (Hrsg. Wulf Kirsten), Leipzig: Insel, 1979, 116 p.
- Vietnam in dieser Stunde - Künstlerische Dokumentation (Hrsg. : Werner Bräunig u. a.), Halle: MDV, 1968, 262 p.
- Vogel oder Käfig sein, Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979-1989, (Hrsg.: Klaus Michael und Thomas Wohlfahrt), Berlin: Galrev, 1992, 446 p.
- Vogelbühne, Gedichte im Dialog. Berlin: Verlag der Nation, 1983, 135 p.
- Wir, unsere Zeit. Gedichte aus zehn Jahren. (Hrsg. Christa und Gerhard Wolf) Berlin: Aufbau, 1960, 258 p.

C. Recueils utilisés

- BRAUN, Volker, Provokation für mich und für andere, Halle: MDV, 1965, 78 p.
- BRAUN, Volker, Kriegs Erklärung, Halle: MDV, 1967, 78 p.
- BRAUN, Volker, Wir und nicht sie, Halle: MDV, 1970, 79 p.
- BRAUN, Volker, Training des aufrechten Gangs, Halle: MDV, 1982, 86 p.
- BRAUN, Volker, Langsamer knirschender Morgen, Halle: MDV, 1987, 96 p.
- CZECHOWSKI, Heinz, Nachmittag eines Liebespaars, Halle: MDV, 1963, 80 p.
- CZECHOWSKI, Heinz, Wasserfahrt, Halle: MDV, 1967, 132 p.
- CZECHOWSKI, Heinz, Schafe und Sterne, Halle: MDV, 1974, 168 p.
- CZECHOWSKI, Heinz, Was mich betrifft, Halle: MDV, 1981, 96 p.
- CZECHOWSKI, Heinz, Ich, beispielsweise, Leipzig: Reclam, 1982, 140 p.
- CZECHOWSKI, Heinz, Kein näheres Zeichen, Halle: MDV, 1987, 182 p.
- CZECHOWSKI, Heinz, Mein Venedig, Gedichte und andere Prosa, Berlin: Wagenbach, 1989, 92 p.
- CZECHOWSKI, Heinz, Auf eine im Feuer versunkene Stadt, Halle : MDV, 1990, 152 p.
- ECKART, Gabriele, Poesiealbum 80, Berlin: Neues Leben, 1974, 32 p.

- ENDLER, Adolf, *Erwacht ohne Furcht*, Halle: MDV, 1960, 53 p.
- ENDLER, Adolf, *Akte Ender, Gedichte aus 25 Jahren*, Leipzig: Reclam, 1981, 144 p.
- ENDLER, Adolf, *Die Kinder der Nibelungen*, Halle: MDV, 1964, 108 p.
- FAKTOR, Jan, *Georgs Versuche an einem Gedicht und andere positive Texte aus dem Dichtergarten des Grauens*, Berlin: Aufbau, 1989, 128 p.
- FUCHS, Jürgen, *Tagesnotizen*, Reinbek: Rowohlt, 1979, 79 p.
- GOSSE, Peter, *Antiherbstzeitloses*, Halle: MDV, 1968, 60 p.
- HÄFNER, Eberhard, *Syndrom D*, Berlin: Aufbau, 1989, 96 p.
- HILBIG, Wolfgang, *abwesenheit*, Frankfurt: Fischer, 1979,
- HILBIG, Wolfgang, *stimme stimme*, Leipzig: Reclam, 1983, 124 p.
- HILBIG, Wolfgang, *die versprengung*, Frankfurt: Fischer, 1986, 80 p.
- IGEL, Bernd, *Das Geschlecht der Häuser gebar mir fremde Orte*, Frankfurt: Fischer, 1989, 112 p.
- JENTZSCH, Bernd, *Alphabet des Morgens*, Halle: MDV, 1961, 68 p.
- JENTZSCH, Bernd, *Quartiermachen*, München: Hanser, 1978, 82 p.
- JENTZSCH, Bernd, *Irrwisch. Ein Gedicht*, Pfaffenweil: Pfaffenweiler Presse, 1985, 28 p.
- JENTZSCH, Bernd, *Die alte Lust, sich aufzubäumen*, Leipzig: Reclam, 1992, 240 p.
- KIRSCH, Sarah und Rainer, *Gespräch mit dem Saurier*, Berlin: Neues Leben, 1965, 107 p.
- KIRSCH, Sarah, *Landaufenthalt*, Berlin: Aufbau, 1967, 86 p.
- KIRSTEN, Wulf, *satzanfang*, Berlin: Aufbau, 1970, 100 p.
- KIRSTEN, Wulf, *Der Bleibaum*, Berlin: Aufbau, 1977, 120 p.
- KUNERT, Günter, *Notizen in Kreide*, Leipzig: Reclam, 1970, 128 p.
- KUNZE, Rainer, *sensible wege*, Reinbek: Rowohlt, 1969, 92 p.
- KUNZE, Rainer, *auf eigene hoffnung*, Frankfurt: Fischer, 1981, 112 p.
- LORENC, Kito, *Struga*, Bautzen: Domowina-Verlag, 1967, 88 p.
- LORENC, Kito, *Flurbereinigung*, Leipzig: Reclam, 1973, 112 p.
- LORENC, Kito, *Wortland*, Leipzig: Reclam, 1984, 174 p.
- MATTHIES, Frank-Wolf, *Morgen*, Reinbek: Rowohlt, 1979, 152 p.
- MATTHIES, Frank-Wolf, *Für Patricia im Winter*, Reinbek: Rowohlt, 1981, 92 p.
- MICKEL, Karl, *Vita Nova Mea*, Berlin: Aufbau, 1966, 85 p.
- MICKEL, Karl, *Lobverse und Beschimpfungen*, Halle: MDV, 1963, 94 p.

MICKEL, Karl, *Odysseus in Ithaka, Gedichte 1957-1974*, Leipzig : Reclam, 1976, 174 p.

PAPENFUß- GOREK, Bernd, *dreizehntanz*, Berlin: Aufbau, 1988, 208 p.

RATHENOW, Lutz, *Zangengeburt*, München: Piper, 1982, 98 p.

SCHEDLINSKI, Rainer, *die rationen des ja und des nein*, Berlin: Aufbau, 1988, 146 p.

WERNER, Walter, *Das unstete Holz*, Halle: MDV, 1970, 63 p.

WERNER, Walter, *Worte für Holunder*, Halle: MDV, 1974, 70 p.

WERNER, Walter, *Die verführerischen Gedanken der Schmetterlinge*, Leipzig: Reclam, 1979, 132 p.

WERNER, Walter, *Der Baum wächst durchs Gebirge*, Halle: MDV, 1982, 83 p.

D. Témoignages

a. Entretiens individuels

HILBIG

“»Sprache war für mich zwingende Suchbewegung«, Ein Gespräch mit dem ehemaligen DDR-Schriftsteller Wolfgang Hilbig”, in : *Frankfurter Rundschau*, 20. juin 1990, p. 9.

“»Wenn ich gelitten habe, dann ebenso wie die anderen«, Gespräch mit dem Schriftsteller Wolfgang Hilbig”, in: *Freitag*, 31 mai 1991, p. 21.

JENTZSCH “Drei Interviews: Bernd Jentzsch”, in : *Akzente*, 10/73, Heft 5, p. 392-399.

PAPENFUß-GOREK “Ist das Gaststättenwesen politisch ? Interview Papenfuß, Schedlinski” , in : *Konzepte*, 9/90, p. 13-22.

SCHEDLINSKI : voir Papenfuß

b. Entretiens collectifs

HARTINGER, Walfried und Christel, GEIST, Peter: “»Eine eigene Sprache finden«, Gespräch mit Thomas Böhme, Kurt Drawert, Kerstin Hensel, Dieter Kerschek, Bert Papenfuß und Kathrin Schmidt”, in : *WB*, 4/1990, p. 580-616.

HEUKENKAMP, Ursula, “»Ohne den Leser geht es nicht«, Gespräch mit Gerd Adloff, Gabriele Eckart, Uwe Kolbe, Bernd Wagner”, in : *WB*, 7/1979, p. 41-52.

“Zeitgenossenschaft und lyrische Subjektivität, Lyrikdiskussion mit Heinz Czechowski, Peter Gosse, Christel Hartinger, Dr. Walfried Hartinger, Prof. Dr. Hans Richter, Prof. Dr. Klaus Schuhmann und Dr. Klaus Werner”, in : WB, 10/1997, p. 80-104.

c. Témoignages autobiographiques

CZECHOWSKI, Heinz, “»Die Zeit der Wunder ist vorbei...«, Zur Lyrik der zwischen 1933 und 1940 Geborenen”, in : Ein Moment des erfahrenen Lebens. Zur Lyrik der DDR (Hrsg. John L. Flood, GDR Monitor Special Series n° 5), Amsterdam: Rodopi, 1987, p. 22-35.

MÜLLER, Heiner, Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, eine Autobiographie, Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1992, 426 p., index.

VEB Nachwuchs, Jugend in der DDR (Hrsg.: Haase Norbert, Reese Lothar, Wensierski Peter), Hamburg: Rowohlt, 1983, 250 p.

II. Thèses universitaires

BERENDSE, Gerrit-Jan, Die “Sächsische Dichterschule”. Lyrik in der DDR der 60er und 70er Jahre. Frankfurt: Peter Lang, 1990, 360 p., bibliogr., index.

BEYER, Jonas, Die Kulturarbeit des FDGB im Zeichen der Bitterfelder Konferenzen (1959 - Mitte der 60er Jahre) - die Illusion von der “Überwindung der Kluft Kunst-Leben”. Thèse, Universität Leipzig, 1991, 130 p.

GEIST, Peter, Gedicht-Schreiben in der DDR zwischen Mitte der 70er und Anfang der 80er Jahre: Positionen, Probleme, Tendenzen, Leipzig: Thèse, Karl-Marx Universität, 1987, 162 p., bibliogr.

HARTMANN, Anneli, Lyrikanthologien als Indikatoren des literarischen und gesellschaftlichen Prozesses in der DDR 1949-1971, Frankfurt: Peter Lang, 1983, 398 p., bibliogr., index.

SAUVAL, Alain, La voie de Bitterfeld. Contribution à l'étude de la politique culturelle et des conditions de production de la littérature en R.D.A. 1959-1964, Aix-Marseille 1, 1978, deux volumes, 194 p. et 463 p.

WÜST, Karl Heinz, Sklavensprache, Subversive Schreibweisen in der Lyrik der DDR, 1961-1976, Frankfurt: Peter Lang, 1989, 360 p., index, bibliogr.

III. Bibliographie critique : ouvrages et articles généraux

A. Sur l'identité

DUMONT, Louis, «L'identité collective», in : *L'idéologie allemande, Homo Aequalis, II France-Allemagne et retour*, Paris : Gallimard, 1991, p. 13-56.

Die Identität der Deutschen, (Hrsg. Werner Weidenfeld), München: Hanser Verlag, 1983, 356 p., bibliogr., index.

ELIAS, Norbert, “Wandlungen der Wir-Ich-Balance”, in: *Die Gesellschaft der Individuen*, Frankfurt: Suhrkamp, 1987, p. 207-315.

ERIKSON, Erik H., *Adolescence et crise. La quête de l'identité*, Paris : Flammarion, 1972, 348 p.

Identität. Poetik und Hermeneutik VIII, (Hrsg. Odo Marquard und Karlheinz Stierle), München: Wilhelm Fink, 1979. 765 p.

LEVI-STRAUSS, Claude. «Avant-propos», in : *L'identité, Séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss*, Paris : P.U.F., 1975, p. 9-11.

MUCCHIELLI, Alex, *L'identité*, Paris : P.U.F., 1986, 128 p., bibliogr.

MUSSEN, Paul. «La formation de l'identité. Découvertes psychologiques et problèmes de recherche», in : *Identité individuelle et personnalisation*. Colloque international. Toulouse : Editions Privat, 1980, p. 13-21.

La poésie, dernier recours de l'identité, Symposium des rencontres poétiques internationales en Suisse romande. Yverdon-les-Bains : 1984. 142 p.

TAP, Pierre. «Identité», *Encyclopedia Universalis*, Paris : 1989, p. 896-901.

TAP, Pierre, «Introduction», in : *Identité individuelle et personnalisation*, Colloque international, Toulouse : Editions Privat, 1980. p. 7-10 .

TAP, Pierre. «Introduction», in : *Identités collectives et changements sociaux*, Toulouse : Editions Privat, 1980, p.11-15.

B. Sur la politique culturelle de la R.D.A.

- CERNY, Jochen (Hrsg.), *Wer war wer. DDR: Ein biographisches Lexikon*, Berlin: Christoph Links, 1992, 538 p.
- CORNAKEC, Eva Maria, "Die Sorben - die slawischen Eingeborenen Deutschlands", in: *Aufbruch im Warteland. Ostdeutsche soziale Bewegungen im Wandel*, (Hrsg.: Michael Hofmann), Bamberg: Palette Verlag, 1991, p. 109-129.
- EMMERICH, Wolfgang, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Frankfurt: Luchterhand, 1989, 554 p., bibliogr., index.
- JÄGER, Manfred, *Kultur und Politik in der DDR*, Köln: Deutschland Archiv, 1982, 204 p.
- MATHIEU, Jean-Philippe et MORTIER, Jean, *RDA, quelle Allemagne ?*, Paris : Messidor, 1990, 274 p.
- MAYER, Hans, *Zur deutschen Literatur der Zeit, Zusammenhänge, Schriftsteller, Bücher*, Reinbek: Rowohlt, 1967, 416 p., index.
- MORTIER, Jean : voir MATHIEU.
- POUMET, Jacques, *La satire en R.D.A.*, Lyon : P.U.L., 1990, 264 p.
- RÜTHER, Günther, "Greif zur Feder, Kumpel", *Schriftsteller, Literatur und Politik in der DDR 1949-1990*, Düsseldorf: Droste Verlag, 1991, 222 p.

C. Philosophie, théorie littéraire, sociologie

- BINSWANGER, Ludwig, «Le rêve et l'existence», in : *Introduction à l'analyse existentielle*, Paris : Editions de Minuit, 1989, p. 199-225.
- BÜRGER, Peter, «Considérations théoriques. La réception, problèmes de recherche», in : *Oeuvres et critiques*, II, 2 L'esthétique de la réception, Paris : Editions Jean-Michel Plate, Hiver 1977-78, p. 5-18.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Dunod, 1992, 536 p., index.
- ELIADE, Mircea, «Le vol magique», in : *Mythes, rêves et mystères*, Paris : Gallimard, 1990, p. 126-139.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structures de la poésie moderne*, Paris : Denoël-Gonthier, 1974, 302 p.
- GENETTE, Gérard, «Le nom d'auteur», in : *Seuils*, Paris : Le Seuil, 1987, p. 38-53.

GREVERUS, Ina-Maria, "The »Heimat« Problem", in: *Der Begriff "Heimat" in der Gegenwartsliteratur*. (Hrsg.: Helfried W. Salinger), München: Iudicium Verlag, 1987, p. 9-27, bibliogr.

HUYSEN, Andreas et SCHERPE, Klaus R., *Postmoderne, Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek: Rowohlt, 1986, 348 p.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles: Pierre Margada Editeur, 1985, 406 p.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Gallimard, 1978, 305 p., index.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris: Gallimard, 1988, 458 p., index, bibliogr.

LAPLANCHE, J., et PONTALIS, J.B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : PUF, 1981, 525 p.

POTT, Hans-Georg (Hrsg.), *Literatur und Provinz, Das Konzept "Heimat" in der neueren Literatur*, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1986, 200 p.

SCHERPE, Klaus R. : voir HUYSEN.

WAGENLEHNER, Günter (Hrsg.), *Feindbild. Geschichte - Dokumentation - Problematik*, Frankfurt: Report-Verlag, 1989, 264 p.

D. Ouvrages sur la littérature, et en particulier sur la poésie de R.D.A.

ARNOLD, Heinz Ludwig, *Text+Kritik, Sonderband, Literatur in der DDR, Rückblicke*, München, 1991, 308 p.

BÖTHIG, Peter und MICHAEL, Klaus, *MachtSpiele, Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg*, Leipzig: Reclam, 1993, 416 p.

CZECHOWSKI, Heinz. *Spruch und Widerspruch, Aufsätze und Besprechungen*. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1974. 160 p.

Der deutsch-deutsche Literaturstreit (Hrsg.: Karl Deiritz, Hannes Krauss), Hamburg: Luchterhand, 1991, 176 p.

Die andere Sprache, Neue DDR-Literatur der 80er Jahre, Text+Kritik, München, 1990, 258 p.

DDR-LYRIK im Kontext (Hrsg.: Christine Cosentino, Wolfgang Ertl und Gerd Labrousse), Amsterdam: Rodopi, 1988, 340 p.

- Ein Moment des erfahrenen Lebens, Zur Lyrik der DDR* (Hrsg. John L. Flood, GDR Monitor Special Series n° 5) Amsterdam: Rodopi, 1987, 169 p.
- ENDLER, Adolf, *Den Tiger reiten, Aufsätze, Polemiken und Notizen zur Lyrik der DDR*, Frankfurt: Luchterhand, 1990, 156 p.
- GREINER, Bernhard, *Literatur der DDR in neuer Sicht, Studien und Interpretationen*, Bern: Peter Lang, 1986, 274 p.
- HEUKENKAMP, Ursula, *Die Sprache der schönen Natur, Studien zur Naturlyrik*, Berlin: Aufbau, 1982, 270 p., index.
- JENDRYSCHIK, Manfred. *Lokaltermine, Notate zur zeitgenössischen Lyrik*, Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1974. 222 p.
- LERMEN, Birgit und LOEWEN, Matthias, *Lyrik der DDR, Exemplarische Analysen*, Paderborn: UTB, 1987, 460 p.
- MEINICKE, Michael, *Junge Autoren in der DDR 1975-1980, Uwe Kolbe, Bert Papenfuß-Gorek, Frank-Wolf Matthies*, s.l.: drei-Eck Verlag, s.d., 98 p.
- MICHAEL, Klaus : voir BÖTHIG.
- WICHNER, Ernst und WIESNER, Herbert (Hrsg.), *Zensur in der DDR*, Berlin: Literaturhaus, 1991, 200 p.
- WICHNER, Ernest und WIESNER, Herbert (Hrsg.), *“Literaturentwicklungsprozesse” - Die Zensur der Literatur in der DDR*, Frankfurt: Suhrkamp, 1993, 228 p.
- WITTSTOCK, Uwe, *Von der Stalinallee zum Prenzlauer Berg, Wege der DDR-Literatur 1949-1989*, München: Piper, 1989, 304 p., index, bibliogr.
- WOLF, Gerhard, *Wortlaut, Wortbruch, Wortlust. Dialog mit Dichtung*, Leipzig: Reclam, 1988, 392 p.

E. Articles de revues

Abbréviations :

- DA : Deutschland Archiv, Cologne.
- NDL : Neue Deutsche Literatur. Berlin (Est).
- WB : Weimarer Beiträge.

BORMANN, Alexander von, “Kulturelle Affinität oder Diskulturalität ?”, in : *Aus*

- Politik und Zeitgeschichte*, 3 octobre 1987, p. 15-26.
- BORMANN, Alexander von, "Kulturelle Konzepte und Szenen im Vergleich", in : *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 8 mai 1992, p. 13-26.
- BRAUN, Michael, "Suchbewegungen im Sprachzerfall - Einige Bemerkungen zur Poetik der jüngsten Lyriker- Generation", in : *Sprache im technischen Zeitalter*, septembre 1989, p. 210-216.
- BRAUN, Michael, "Traumstücke und Textmaschinen - Zu Gedichten von Dieter M. Gräf und Jayne-Ann Igel (Bernd Igel)", in : *Sprache im technischen Zeitalter*, juin 1992, p. 132- 136.
- COSENTINO, Christine, "Gedanken zur jüngsten DDR-Lyrik : Uwe Kolbe, Sascha Anderson und Lutz Rathenow", in : *The Germanic Review*, Summer 1985, p. 82-90.
- COSENTINO, Christine, " »Aber die Sprache/Warum spreche ich ?« : Zur Metasprache und Sprachhinterfragung in der Lyrik Uwe Kolbes ", in : *GDR-Monitor*, n°18, Winter 1988, p. 71-85.
- ENDLER, "Hölle, Maelstrom, Abwesenheit, Fragmente über Wolfgang Hilbig", in : *NDL*, 9/91, p. 9-35.
- ENDLER, Adolf, "DDR-Lyrik Mitte der Siebziger. Fragment einer Rezension", in : *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Band 7, 1978, p. 67-95.
- FRANKE, Konrad, "»Wer zurückschaut erkennt, daß das Gemeinsame wächst« - Zur DDR-Literatur in den 70er Jahren", in : *die horen*, Hannover, 124/1981, p. 3-6
- FRANZ, Michael, "Zur DDR-Lyrik : 1. Teil, Theoretische Grundlagen", *WB*, 3/1969, p. 561-619.
- FRANZ, Michael, "Zur DDR-Lyrik : 2. Teil, Ästhetische Differenzierungen", *WB*, 4/1969, p. 763-810.
- FRANZ, Michael, "Zur DDR-Lyrik : 3. Teil, Wege zur poetischen Konkretheit", *WB*, 6/1969, p. 1166-1228.
- FÜHMANN, Franz, "Praxis und Dialektik der Abwesenheit", in : *Merkur*, Oktober 1982, p. 966-977.
- GEIST, Peter, "»mit würde holzkekse kauen« - neue Lyrik der jüngeren Generation nebst Seiten- und Rückblicken", in : *NDL*, 2/93, p. 131-153.
- GELBRICH, Dorothea, "Antikerezeption in der Lyrik der DDR", in : *WB*, 11/1973, p. 42-62.
- GRIMM, Erik, "Der Tod der Ostmoderne oder die BRDigung des DDR-Untergrunds : Zur Lyrik Bert Papenfuß-Goreks", in : *Zeitschrift für Germanistik*, 1/91, p. 9-27.

GRUNENBERG, Antonia, "Entgrenzung und Selbstbeschränkung - Zur Literatur der DDR in den achtziger Jahren", in : *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 3 octobre 1987, p. 3-14.

GÜNTHER, Thomas, "Die subkulturellen Zeitschriften in der DDR und ihre kulturgeschichtliche Bedeutung", in : *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 8 mai 1992, p. 27-36.

HÄHNEL, Ingrid et Klaus-Dieter, "Junge Lyrik am Ende der 70er Jahre", in : *WB*, 9/1981, p. 127-154.

HARTINGER, Walfried und WERNER, Klaus : "DDR-Lyrik der siebziger und achtziger Jahre", in : *WB* 4/1990, p.1986-1992.

HARTMANN, Anneli, "Aufbau und Demontage eines Denkmals : Zur Majakowski-Rezeption in der DDR-Literatur", in : *Michigan Germanic Issues, Special Issue on the Literature of the German Democratic Republic* (guest editor : Bernhard Greiner), Spring/Fall 1982 (published 1985), p. 197-227.

HELLER, Frithjof, "Inoffizielle Publizistik in der DDR", in : *Deutschland Archiv*, 6/1988, p. 1188-1195.

HEUKENKAMP, Ursula. "»Nichts bleibt natürlich...«. Wandel der Landschaften in der DDR-Lyrik ", in : *NDL*, 8/79, p. 60-76.

KAUFMANN, Hans, "Gedichte als Seismographen", in : *SBZ-Archiv*, 1966, n° 24, p. 375-379.

KÜNTZEL, Heinrich, "Ein Windhauch aus Utopia : Über die Lyrik der siebziger Jahre in der DDR", in : *Michigan Germanic Issues*, 1985, p. 274-280.

MANALE, Margaret, «Ecrivains et contestation en R.D.A.», in : *L'autre Europe*, n°17-18-19, 1988, p. 276-280.

MECHTENBERG, Theo, "Von Odysseos bis Sisyphos - Zur Rezeption und Brechung mythischer Gestalten in der DDR-Lyrik", in : *DA*, mai 1985, p. 497-506.

MICHAEL, Klaus, "Feindbild Literatur. Die Biermann-Affäre, Staatssicherheit und die Herausbildung einer literarischen Alternativkultur in der DDR", in : *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 23 mai 1993, p. 23-31.

POUMET, Jacques. «Paysage avant la bataille - Les revues alternatives de Leipzig à la veille d'octobre 1989». *Allemagne d'aujourd'hui* , n°115, janvier-mars 1991, p. 92-105.

RÖNISCH, Siegfried, "Notizen über eine neue Autorengeneration", in : *WB*, 7/1979, p. 5-10.

WALLMANN, Jürgen P., "Ein entschlossener Landgänger. Der Lyriker Wulf Kirsten", in : *DA*, 11/73, p.1185-1186.

WERNER, Klaus : voir HARTINGER, Walfried.

WOLF, Gerhard, "Das Gedicht unterwegs nach Utopia- Lyrik aus der DDR", in: *die horen*, 124/1981, p. 11-59.

ZSCHUCKELT, Lothar, "Langer, kurzer Weg von der Hoffnung zur Illusion", in: *Blattform, Magazin für Kultur und Freizeit*, 4/90, Leipzig, p. 2-6.

F. Articles parus dans des ouvrages collectifs

DAU, Mathilde, "Vietnam in der DDR-Lyrik", in : *Welt im sozialistischen Gedicht*, Berlin : Aufbau, 1974, p. 248-255.

DAUTEL, Klaus, "Subjektivität und Unmittelbarkeit - Zur Entwicklung der DDR-Lyrik in den 70er Jahren", in : *Text und Kontext, Themaheft zur neueren DDR-Literatur*, München : Wilhelm Fink, 1979, p.32-66.

EMMERICH, Wolfgang, "Gleichzeitigkeit - Vormoderne, Moderne und Postmoderne in der Literatur der DDR", in *Text+Kritik, Sonderband : Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur 1988*, p. 193-211.

ENDLER, Adolf. "Über die Lyrik Walter Werners", in : Walter Werner, *Die verführerischen Gedanken der Schmetterlinge*, Leipzig : Reclam, 1979, p. 105-125.

ERBE, Günter, "Zum Selbstverständnis junger Lyriker in der DDR: Kolbe, Anderson, Eckart", in : *Studies in GDR Culture and Society 4, Selected Papers from the Ninth New Hampshire Symposium on the German Democratic Republic*, New-York-London: University Press of America, Lanham,1984, p. 171-184.

GEIBLER, Gudrun, "Stephan Hermlin und die junge Lyrik", in : *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*, (Hrsg. Günter Adge), Berlin: Aufbau, 1991 : p. 213-230.

HARTMANN, Anneli, "»Wer Sonne sucht, beginnt von dir zu lernen...« - Zur Rolle der Sowjetliteratur im Prozeß der gesellschaftlichen und literarischen Selbstverständigung in der DDR", "Zur Lyrik", in: *Probleme deutscher Identität, Jahrbuch zur Literatur in der DDR. 3*, Bonn: Bouvier, 1983, p. 121-130.

HARTMANN, Anneli, "Der Generationswechsel - ein ästhetischer Wechsel ? Schreibweisen und Traditionsbezüge in der jüngsten DDR-Lyrik", in: *Jahrbuch zur Literatur in der DDR 4, Literatur und bildende Kunst*, Bonn: Bouvier, 1985.

HEUKENKAMP, Ursula, "Kunstbewußtsein und geistige Strenge - Zur

Entwicklung der Lyrik in der DDR der siebziger Jahre”, in: *Literatur der DDR in den siebziger Jahren* (Hrsg.: P.U. Hohendahl und P. Herminhouse), Frankfurt: Suhrkamp, 1983, p. 82-113.

KIRSCH, Rainer. “Wulf Kirsten und die schönen Dorfnamen”, in: *Amt des Dichters*, Rostock: Hinstorff, 1979, p. 164-171.

KLUGE, Gerhard, “Die Lyrikdebatte im »Forum« (1966)”, in: *Poesie und Politik, zur Situation der Literatur in Deutschland* (Hrsg.: Wolfgang Kutteneuler), Stuttgart,: Kohlhammer, 1973, p. 164-181.

KLUGE, Gerhard, “Die Rehabilitierung des Ich”, in: *Lyrik, Blick über die Grenzen* (Hrsg.: Lothar Jordan), Frankfurt: Fischer, 1984, p. 206-235.

WAIJER-WILKE, Marieluse de, “Fünf Fragen an Kito Lorenc”, in : Kito Lorenc, *Wortland*, Leipzig: Reclam, 1984, p.155-167.

IV. Traductions de poésie est-allemande en français

BECOUSSE, Raoul, *Six poètes de R.D.A., Anthologie (Kirsten, Lorenc, Grosz, Kirchner, H. Gerlach, Czechowski)*, Gap : La Bartavelle Editeur, 1990, 122 p.

BECOUSSE, Raoul, *La poésie allemande au tournant*, Revue Verso, Anse : 1992, 92 p.

BECOUSSE, Raoul, «40 ans de poésie dans l'ex-R.D.A.», *NEUROPA* 70/73, Luxembourg, printemps 1992, p. 37-58.

BECOUSSE, Raoul, «40 ans de poésie en ex-R.D.A.», *NEUROPA*, 74/77, printemps 1993, p. 53-75.

BRAUN, Volker, *Provocations pour moi et pour d'autres*, traduit de l'allemand et présenté par Alain Lance, Honfleur : Pierre Jean Oswald, 1970, 120 p.

BRAUN, Volker, *Contre le monde symétrique*, traduit par Alain Lance, Paris : Editeurs Réunis, 1977, 94 p.

DELUY, Henri (publié par), *Dix-sept poètes de la R.D.A. Anthologie bilingue*, Honfleur-Paris : Pierre-Jean Oswald, 1967, 184 p.

D.D.R. Lyrik 1989 (dix poètes de R.D.A.) (Döring, Faktor, Haefner, Igel, Koziol, Lorek, Papenfuss-Gorek, Schedlinski, Thulin, Zieger), traduits par Alain Jadot, Bruxelles : TXT, 1989, 88 p.

GANSEL, Mireille, *Poètes de la République Démocratique Allemande, Les Lettres*

Nouvelles, numéro spécial bilingue, Paris, septembre 1971, 208 p.

KUNZE, Rainer, *Les années merveilleuses, précédé d'extraits d'En sourdine*, trad. de l'allemand par René Daille, Paris : Le Seuil, 1978, 174 p.

LEFEBVRE, Jean-Pierre (édition établie par), *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, Paris : Gallimard, 1993, 1822 p.

République Démocratique Allemande : arts et littérature, Revue *Europe*, juillet-août 1973, 250 p.

Inhaltsangabe/ Résumé en allemand

Das vorliegende Buch ist die veröffentlichte Fassung einer Dissertation, die 1994 an der Universität Lyon II unter der Leitung von Herrn Professor Jacques Poumet verteidigt wurde.

Ihr liegen die Verarbeitung von DDR-Archiven zugrunde, die ab 1990 zum ersten Mal der Öffentlichkeit zugänglich waren, sowie die genaue Analyse von Gedichten, deren Autoren absichtlich nicht zu den bekanntesten gehören, die aber für unser Thema relevant sind. Anhand dieser historischen und literarischen Analysen wird das Konzept "Identität" erörtert und die Frage gestellt, inwieweit die Dichtung der DDR von 1960 bis 1989 ein Träger der umstrittenen ostdeutschen Identität war.

Identität wird hier durch zwei Hauptzüge charakterisiert. Einerseits ist sie definiert durch das Zusammenwirken zwischen dem Individuellen und dem Kollektiven. Andererseits wird unterstrichen, daß sie als Inbegriff des Beweglichen keinerseits endgültig feststeht und sich immer im Wandel befindet. So besteht das Ziel dieser Arbeit nicht darin, polemisch über die Existenz oder Nichtexistenz der ostdeutschen Identität zu urteilen, sondern die Mittel zu erforschen, die die Suche nach dieser Identität in der DDR-Lyrik von den 60er bis zu den 80er Jahren möglich gemacht haben.

Das chronologische Herangehen beleuchtet die allmähliche Scheidung zwischen einer kollektiven auferlegten Identität und einer persönlichen Identität, die sich immer stärker behauptet. Den drei Jahrzehnten entsprechen drei Phasen der Identitätssuchen des poetischen Subjekts.

In den Jahren nach dem Bau der Mauer ist der Sozialkonsens noch so groß, daß er in der Dichtung klar zum Ausdruck kommt. Das lyrische "Ich" identifiziert sich stark mit dem "Wir" der Gesellschaft. Diese Identifikation wird durch die Gründung von Strukturen gefördert, in denen Lyrik produziert wird. Am Anfang der 60er Jahre erleben die "Zirkel Schreibender Arbeiter" ihre Blüte. Die bevorzugten Themen dieser Zeit zeigen die Identifikation mit neuen Helden, wie die Kosmonautengedichte es exemplarisch ans Licht bringen, sei es bei den Schreibenden Arbeitern oder bei den zukünftigen bekannten Dichtern der DDR, wie Kunert oder Braun. Zur Wunschvorstellung einer kollektiven Identität trägt auch der Aufbau von "Feindbildern" bei, der im Vietnamkrieg seinen Höhepunkt erreicht. Diese Bildung und Charakterisierung des "Feindbilds" wird anhand von Gedichten aus der Pressen sowie der Anthologie *Vietnam in dieser Stunde* und

Volker Brauns *KriegsErklärung* analysiert.

Jedoch werden die oktroyierten obligatorischen Komponenten einer kollektiven Identität von den meisten Dichtern von ihrem ursprünglichen Ziel abgeleitet. Diese benutzen in der Regel die von oben auferlegten Themen, um das Regime der DDR in der "Sklavensprache" zu kritisieren. Das kommt insbesondere in Protokollen von öffentlichen Lesungen zum Vorschein, die in den vorher geschlossenen Archiven zu finden waren. Die Mächtigen fürchten sich vor dem poetischen Wort und unterdrücken die Dichter in der zweiten Hälfte der 60er Jahre nach dem Plenum von 1965. Lyriklesungen sind dann kein Ort mehr eines wahren Austausches zwischen den Autoren und dem Publikum. Durch die getroffenen Maßnahmen wird das Bild des Dichters in der Gesellschaft als desjenigen, der eine wichtige Rolle zu spielen hat, stärker geprägt. Dieses Bild des Dichters wird bei Bernd Jentzsch, Adolf Endler und Karl Mickel analysiert.

Im Laufe der 70er Jahre bleiben die Richtlinien der Kulturpolitik unverändert, was die Lyrik betrifft, aber die Beziehungen der Dichter zur Macht werden zweideutiger. Diese versucht immer mehr, die poetische Produktion im Lande zu kontrollieren: nicht mehr durch die Zirkel Schreibender Arbeiter, sondern durch die Nachwuchsförderung.

So entsteht 1970 das Schweriner "Poetenseminar", das ein Ort der Begegnung und des relativ freien Ausdrucks wird, sowie das von Bernd Jentzsch betreute und ab 1967 erscheinende *Poesiealbum*

auch für Doppeldeutigkeit zeugt. Es spiegelt gleichzeitig eine dogmatische Denkrichtung und eine Liberalisierung wider. Die Lyriker ändern auch ihre Haltung, indem sie meistens die direkte Konfrontation mit dem Regime vermeiden. Nach der Desillusion der späten 60er Jahre, die mit dem Scheitern des Prager Frühlings zusammenhängt, richten sie sich nach neuen identitätsstiftenden Anhaltspunkten. Die markanteste Erscheinung der ersten Hälfte der 70er Jahre ist die Rückkehr zur Lyrik der "Heimat" als Ort der Verwurzelung und Ersatz der politischen Identifikation, die nicht mehr auf der Tagesordnung ist. Die Heimat-Thematik wird verschiedenartig behandelt. Ihre Vielfalt und ihr Reichtum werden im Werk von Walter Werner, Wulf Kirsten und Kito Lorenc illustriert.

Der harte Kurs der Kulturpolitik und die Ausbürgerung des Liedermachers Wolf Biermann 1976 zwingen die Dichter dazu, ihre Haltung des Rückzuges aufzugeben und der Macht gegenüber klar Stellung zu nehmen. Diejenigen, die dann die Ausreise aus der DDR beantragen oder beantragen müssen und dann in der Bundesrepublik im Exil leben, müssen dann in ihrer Lyrik ihre persönliche Identität

im Vergleich zur kollektiven ostdeutschen oder deutschen Identität definieren, wie es bei Bernd Jentzsch der Fall ist. Für die jüngeren Dichter ist das lyrische Ich nicht mehr das Refugium, das es für die älteren noch darstellt. Ihre zerstörerische, ja sogar nihilistische Lyrikauffassung kündigt die Negierung des Identitätsbegriffs in der Lyrik der 80er Jahre an. Das wird anhand der Gedichte von Jürgen Fuchs, Frank-Wolf Matthies und Lutz Rathenow veranschaulicht.

Das Jahrzehnt 1980-1989 haben wir "die Ära der Dekonstruktion" genannt. Die Auffassung des lyrischen Subjekts, wie sie bis in den 70er Jahren gültig war, wird in Frage gestellt und sogar abgelehnt. Die großen Strukturen, die seit den 60er Jahren die lyrische Produktion gelenkt hatten, kontrollieren nur noch einen kleinen Teil von dem, was in der DDR geschrieben wird. Die jungen Autoren nutzen die inoffiziellen Publikationsmöglichkeiten wie alternative Zeitschriften oder Verlage aus der Bundesrepublik. Die Neugestaltung der Öffentlichkeit hat eine größere Vielfalt der

Standpunkte zur Folge und die Entstehung von Gruppen, die sich mehr der eigenen als der "ostdeutschen" Identität widmen. Exemplarisch für diesen Trend sind die Dichter vom Prenzlauer Berg, deren innere Widersprüche ans Licht gebracht werden.

Was die älteren Dichter der "Sächsischen Dichterschule" betrifft, so trauern sie um ihre frühere Poetik und drücken sich nur noch durch ein fragmentarisches, zerstückeltes Ich aus, so wie es die Gedichte von Heinz Czechowski zeigen. Bei Volker Braun könnte dieselbe Zersetzung des Ich festgestellt werden.

Bei jüngeren Dichtern zeigen die unterschiedlichen Lyrikauffassungen, daß die "Rolle des Dichters" und "das lyrische Subjekt" keinen Identitätskonsens mehr bilden. Der oft berlinerische Experimentaltrend sieht im Gebrauch des "Ich" nur noch die Regel eines Rollenspiels. Im Gegenteil dazu rehabilitieren die Leipziger Romantiker den Begriff des Autors und der Ich-Authentizität (Wolfgang Hilbig, Bernd Igel). In ihren Augen erfolgt die Suche nach einer Identität nicht aus der Konfrontation mit der sozialen Wirklichkeit, sondern aus der Erforschung der geheimsten Schichten des subjektiven Gedächtnisses.

Aus diesem Überblick über dreißig Jahre Lyrik in der DDR geht hervor, daß die politische Zäsur von 1989 einen Prozeß bestätigt, der schon lange in der ostdeutschen Lyrik wirkte. Je mehr die Zeit verging, desto größer wurde die Kluft zwischen der persönlichen und der kollektiven Identität. Nach wirtschaftlichen und historischen Studien scheint der Sozialkonsens in der DDR seinen Höhepunkt in

der Mitte der 70er Jahre erreicht zu haben, als die materiellen Bedürfnisse der Bevölkerung am besten befriedigt waren. Die Gedichte der ersten Hälfte der 70er Jahre zeigen aber die Desillusion von orientierungslosen Lyrikern. Sie scheinen Vorzeichen für die Unzufriedenheit der Bevölkerung in den 80er Jahren zu geben, ähnlich wie der Zerfall der Formen und des poetischen Zusammenhalts eine Gesellschaft widerspiegeln, die immer noch auf der Suche nach neuen Anhaltspunkten der Identität ist.

TABLE DES MATIERES

Introduction.	p. 2
PREMIERE PARTIE. LES ANNEES SOIXANTE RECHERCHE POÉTIQUE DU CONSENSUS POLI- TIQUE ET SOCIAL	p. 18
Chapitre un : place de la poésie dans la société de R.D.A.	p. 19
A. La poésie dans les cercles de travailleurs- écrivains	p. 20
a. Une tentative d'identification : le con- cours "Schreibt das Lied des Sozialismus!"	p. 22
b. Le développement des manuels à l'u- sage des travailleurs-écrivains	p. 24
c. Un exemple de production poétique : le cercle de Deuben	p. 25
B. La "vague poétique" des années soixante vue à travers la revue <i>Ich Schreibe</i>.	p. 30
Chapitre deux. La foi en la technique : le mythe de la conquête spatiale comme facteur d'identité	p. 36
A. Une thématique de choix pour les cercles de travailleurs-écrivains	p. 39

B. L'enthousiasme gagne les jeunes intellectuels	p. 44
a. Gagarine, l'homme nouveau	p. 45
b. Valentina, l'Eve nouvelle	p. 47
C. Une identification insuffisante	p. 53

Chapitre trois. L'alibi de la guerre du Vietnam : renforcement de l'identité par le refus de l'altérité ?	p. 54
--	--------------

A. Importance du contexte politique	p. 55
B. L'image de la guerre dans la poésie	p. 57
a. L'exotisme	p. 57
b. La représentation de l'ennemi	p. 60
C. L'anthologie <i>Vietnam in dieser Stunde.</i>	p. 61
D. Volker Braun, <i>KriegsErklärung</i>	p. 66
a. Un ouvrage de commande	p. 66
b. Le "Feindbild" élaboré par Volker Braun	p. 67

Chapitre quatre. Les lectures publiques dans les années soixante : l'espace de la réception	p. 73
--	--------------

A. Deux exemples de lectures.	p. 75
--------------------------------------	--------------

a. La lecture organisée par Stefan Hermlin en 1962	p. 75
b. Un autre exemple : une lecture dans le cadre du Festival Ouvrier	p. 77
B. Reprise en main énergique des lectures par la F.D.J.	p. 80
a. La poésie comme projet politique	p. 80
b. Sous le regard de la presse ouest-allemande	p. 81
c. Une soirée sous haute surveillance	p. 82
C. Les lectures de poésie dans la seconde moitié des années soixante	p. 85
a. Les conséquences : réticences des poètes	p. 85
b. Une poésie en retrait dans la seconde moitié des années soixante	p. 87
D. Tentative de renouveau du consensus poétique effrité : les débuts du <i>Poesiealbum</i>	p. 91
Chapitre cinq. Les représentations du poète en R.D.A dans les années soixante	p. 95
A. Les anthologies, traduction du sentiment d'une génération ?	p. 95
B. Le nom des poètes	p. 97

C. L'expérience : éléments autobiographiques dans la poésie	p. 98
a. L'autobiographie familiale : Bernd Jentsch	p. 98
b. L'autobiographie sociale : Adolf Endler	p. 101
c. La transition philosophique : Karl Mickel	p. 103
D. Le rôle du poète	p. 104
Conclusion de la première partie	p. 106
DEUXIEME PARTIE. LES ANNÉES SOIXANTE-DIX : DIVERSIFICATION DES ATTITUDES DANS LA RE- -CHERCHE IDENTITAIRE	p. 108
Chapitre un : une politique culturelle à contre-courant - l'écart se creuse entre identité officiel-le et identité personnelle	p. 111
A. Les jeunes, la F.D.J. et la lecture : évolution dans les années soixante-dix.	p. 112
B. Le Séminaire des poètes de Schwerin	p. 117
a. Un contexte de scepticisme face aux intentions du pouvoir	p. 117
b. La naissance du Séminaire	p. 119

c. L'«incident» de 1974.	p. 122
d. Le Séminaire vu par les poètes	p. 123
C. Deux exemples de promotions par le Séminaire de Schwerin : Gabriele Eckart et Lutz Rathenow	p. 125
a. Gabriele Eckart, l'enfant prodige	p. 125
b. Lutz Rathenow, le révolté.	p. 129
Chapitre deux : le retour à la notion de “Heimat” comme facteur d'identité dans la poésie de R.D.A. des années soixante-dix	p. 133
A. La notion de “Heimat” : quelques traits spécifiques	p. 134
B. Walter Werner : la “Heimat” retrouvée	p. 140
C. Wulf Kirsten : géographie et identité.	p. 149
D. Kito Lorenc : la “Heimat” des Sorabes	p. 162
Chapitre trois. Identité et exil : la césure de la fin des années soixante-dix	p. 172
A. Figures de l'exil chez Bernd Jentzsch	p. 174
a. Avant 1976 : douleur du miroir	p. 175
b. La césure de 1976 : l'exil comme rupture identitaire	p. 179

B. Fuchs, Rathenow, Matthies : les émigrés de la seconde génération	p. 188
a. La peur existentielle et l'île enchante- resse.	p. 189
b. Emprisonnement et décosntruction du moi	p. 193
Conclusion de la seconde partie	p. 199

**TROISIEME PARTIE. LES ANNEES QUATRE-VINGT : L'ERE DE LA
DECONSTRUCTION** **p. 200**

Chapitre un : recomposition de l'espace public **p. 202**

**A. Une poésie peu présente sur la scène
officielle.** **p. 202**

**a. La poésie est de moins en moins lue :
approche sociologique** **p. 202**

**b. La poésie figée du Festival ouvrier
et du Séminaire** **p. 203**

**c. Déclin du mouvement des travailleurs-
écrivains au profit d'une diversification des
formes d'ateliers d'écriture** **p. 206**

**d. Manque d'ouverture de l'Union des
Ecrivains : la poésie est encore dange-
reuse.** **p. 213**

**B. L'apparition de nouveaux espaces fragmen-
tés de réception.** **p. 220**

**a. Essor des lectures privées et des lectures
dans les églises** **p. 220**

**b. L'essor de la presse inofficielle : un
facteur de diffusion de la nouvelle poésie** **p. 222**

**Chapitre deux : le refus du concept d'identité,
mythe du Prenzlauer Berg** **p. 225**

A. L'«identité négative» de groupe. **p. 226**

B. Evolution au cours des années quatre-vingt	p. 230
C. Y a-t-il une identité de la poésie post-moderne ?	p. 232
a. Un phénomène de mode	p. 232
b. Dénégation et parentés.	p. 235
c. Le retour du sujet	p. 239
Chapitre trois : la conscience poétique chez Heinz Czechowski des années 1970 aux années 1980, de l'enfermement à la dispersion	p. 246
A. Moi poétique et moi biographique	p. 248
B. Une quête désespérée	p. 254
C. Le moi fragmenté	p. 258
Chapitre quatre. Le retour à la notion d'identité chez les «néoromantiques leipzigois»	p. 266
A. Les deux moi de Wolfgang Hilbig	p. 269
a. Les incertitudes identitaires dans la poésie des débuts	p. 270
b. L'identité dans l'œuvre en prose : comparaison	p. 273
c. Moi ancien et moi énonciateur	p. 278
d. Le moi fantomatique	p. 284

B. Bernd/ Jayne-Ann Igel : identité et nostal- -gie des origines	p. 288
Conclusion de la troisième partie.	p. 292
CONCLUSION GENERALE	p. 294
ANNEXE : DOCUMENTS	p. 303
Entretien avec Heinz Czechowski	p. 304
Entretien avec Richard Pietraß	p. 311
Entretien avec Hannes Würtz	p. 320
Témoignage de Grit Kalies sur un atelier d'écriture	p. 325
Témoignage de Uta Ackermann sur le Séminaire de Schwerin	p. 327
Présentation de Wolfgang Hilbig dans <i>Ich Schreibe</i>, 1/1966	p. 329
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE.	p. 330
Sources primaires : archives consultées	p. 331
Bibliographie	p. 334
Inhaltsangabe. Résumé en allemand	p. 349
Table des matières	p. 353