Thomas Brasch, un écrivain de l'ex-RDA « engagé » ?

Florence Baillet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/allemande/1151>

DOI : 10.4000/allemande.1151

ISSN : 2605-7913

Éditeur

Société d'études allemandes

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2014

Pagination : 381-392

ISSN : 0035-0974

Référence électronique

Florence Baillet, « Thomas Brasch, un écrivain de l'ex-RDA « engagé » ? », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande* [En ligne], 46-2 | 2014, mis en ligne le 29 juillet 2019, consulté le 24 mai 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/allemande/1151> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/allemande.1151>

Thomas Brasch, un écrivain de l'ex-RDA « engagé » ?

■ Florence Baillet*

Dans le recueil de textes intitulé *Kargo* et publié en 1977 par Thomas Brasch, juste après qu'il a quitté la RDA pour la RFA, il est indiqué, sous le titre « Autocritique 2 » : « Je ne prends pas parti [...]. Je ne me suis toujours pas engagé »⁽¹⁾. Alors que la presse ouest-allemande multiplie les interviews à l'arrivée de l'auteur à l'Ouest, en décembre 1976, et attend manifestement qu'il prenne position publiquement, celui-ci se contente de préciser : « Je ne représente personne d'autre que moi-même »⁽²⁾. De telles déclarations peuvent surprendre, au premier abord, de la part d'un auteur de l'ex-RDA dont la biographie est connue : tout en étant le fils d'un cadre du parti au pouvoir, Thomas Brasch, né en 1945 et mort en 2001, avait été, en 1965, renvoyé de l'université de Leipzig pour des motifs politiques ; puis en 1968, en raison des tracts qu'il avait distribués afin de protester contre l'intervention soviétique lors du Printemps de Prague, il avait été emprisonné, condamné à 27 mois de prison et exclu de l'école du Cinéma de Babelsberg ; il avait en outre signé en 1976 la pétition des intellectuels et des artistes qui s'élevaient contre la destitution du chanteur Wolf Biermann de sa nationalité et avait ensuite obtenu un visa pour quitter la RDA. Un tel parcours ne manqua pas de susciter l'intérêt des médias de l'Ouest, qui n'eurent de cesse, dans la deuxième moitié des années 1970, de le présenter comme un écrivain « engagé » politiquement⁽³⁾, ce qui conduisit Brasch, soucieux d'éviter toute tentative

* Professeur en Études germaniques à l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle.

1 Thomas BRASCH, *Kargo* (1977), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1979, p. 160. Les traductions des citations allemandes sont faites par nos soins.

2 Thomas BRASCH, « Ich stehe für niemand anders als für mich » (3.1.1977), in : T. BRASCH, « *Ich merke mich nur im Chaos* » – Interviews 1976-2001, éd. par Martina Hanf, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2009, p. 11-17, en particulier p. 17.

3 Thomas BRASCH, « Interview mit Thomas Brasch über seine Erfahrungen in der DDR » (1977), in : *ibid.*, p. 44. La question posée à Brasch par ses interlocuteurs (Thomas Hoernigk, Eberhard Knödler-Bunte et Lienhard Wawrzyn) est la suivante : « Quand avez-vous commencé à vous engager politiquement ? Pourriez-vous nous raconter quelque chose au sujet de votre évolution politique en RDA ? »

de récupération (par la RFA comme par la RDA), à s'attarder sur cette question de l'engagement.

Il nous paraît par conséquent intéressant d'examiner plus attentivement la manière dont cet auteur de l'ex-RDA se positionne par rapport au politique, dans ses œuvres comme lors d'entretiens, en particulier à ce moment-clé que constitua son installation en RFA, accompagnée de multiples sollicitations médiatiques. Il s'agirait de nouer ainsi différents questionnements autour de « l'engagement » des écrivains est-allemands, leur relation au pouvoir en place et la perspective dans laquelle sont lues leurs œuvres. Le débat à ce sujet est déjà riche : rappelons que Wolfgang Emmerich, auteur d'une histoire littéraire de la RDA qui fait référence, a rédigé un *mea culpa* en remaniant son ouvrage en 1996 et considéré qu'il avait jusque-là trop « politisé » sa lecture de la littérature est-allemande, au risque d'envisager en premier lieu la relation de cette dernière au régime et d'en négliger par conséquent la dimension esthétique ⁽⁴⁾. En 2009, dans l'introduction de leur livre *In diesem besseren Land. Die Geschichte der DDR-Literatur in vier Generationen engagierter Literaten*, Janine Ludwig et Mirjam Mauser, à la « recherche d'une nouvelle objectivité pour aborder la littérature de la RDA » ⁽⁵⁾, ont alors eu recours au concept de « littérature engagée » pour éviter de s'enfermer dans l'opposition, notamment promue au moment de la querelle littéraire germano-allemande (*deutsch-deutscher Literaturstreit*), entre, d'une part, une littérature autonome relevant de « l'art pour l'art » et, d'autre part, une « esthétique des opinions » (*Gesinnungsästhetik*), qui se soumettrait avant tout à des fins morales ou politiques ⁽⁶⁾. Or on notera que ces deux chercheuses germanophones utilisent le terme français de « littérature engagée » ⁽⁷⁾ pour caractériser les auteurs est-allemands : elles rappellent de la sorte que la question de la relation entre écrivains et politique est marquée par le « modèle français » d'intervention politique que constitua l'affaire Dreyfus, tandis que la figure de l'intellectuel à la Émile Zola, celle d'un écrivain à la fois autonome et engagé, ne bénéficia pas, dans l'espace germanophone, de la même tradition issue de la fin du XIX^e siècle et fut, par la suite également, plus facilement contestée ⁽⁸⁾. La référence à pareil « engagement » en RDA ou en RFA serait ainsi à nuancer, du moins paraît-il nécessaire de prendre davantage en compte les déplacements et variations accompagnant inévitablement l'importation d'une telle notion issue du champ français dans d'autres contextes, en l'occurrence est- et ouest-allemands.

4 Wolfgang EMMERICH, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Berlin, Aufbau, 2009 (4^e éd.), p. 18.

5 Janine LUDWIG, Mirjam MAUSER, « *In diesem besseren Land. Die Geschichte der DDR-Literatur in vier Generationen engagierter Literaten* », in : J. LUDWIG et M. MAUSER (dir.), *Literatur ohne Land? Schreibstrategien einer DDR-Literatur im vereinten Deutschland*, Fribourg, Fördergemeinschaft wissenschaftlicher Publikationen von Frauen, 2009, p. 11-72, ici p. 13 et p. 14-15.

6 Cf. Ulrich GREINER, « Die deutsche Gesinnungsästhetik – Noch einmal : Christa Wolf und der deutsche Literaturstreit. Eine Zwischenbilanz », *Die Zeit*, 2.11.1990.

7 LUDWIG/MAUSER, « *In diesem besseren Land* » (note 5), p. 14-15.

8 Joseph JURT, « 'Les intellectuels' : ein französisches Modell », in : Sven HANUSCHEK, Therese HÖRNIGK, Christine MALENDE (dir.), *Schriftsteller als Intellektuelle. Politik und Literatur im Kalten Krieg*, Tübingen, Niemeyer, 2000, p. 103-133.

La présente contribution, en se penchant sur la position et l'écriture de Brasch, se limite au demeurant volontairement à un cas particulier. Tout en introduisant un concept global, Janine Ludwig et Mirjam Mauser invitent en réalité elles aussi à se pencher sur les singularités⁽⁹⁾. De telles « études de cas » seraient alors susceptibles de contribuer à une « phénoménologie » de l'écrivain en tant qu'intellectuel⁽¹⁰⁾, en essayant de saisir la complexité de chaque situation, au-delà du régime de la polémique animant bien souvent les débats entre ou sur les intellectuels. Cela semble d'autant plus valable au sujet de Brasch que sa réception a par ailleurs manifestement souffert des catégories souvent adoptées pour l'étude de la littérature de la RDA, notamment d'une articulation de son histoire selon un modèle générationnel, au sein duquel des auteurs nés, comme lui, dans les années 1940, ont été quelque peu négligés, aussi bien par rapport à la « génération » de la décennie précédente, les « socialistes réformistes » (*Reformsozialisten*), que par rapport à la génération suivante, celle des années 1950 et 1960, les « nés dedans » (*Hineingeborene*)⁽¹¹⁾ : le travail de Brasch n'a, pour l'instant, sans doute pas été suffisamment pris en compte par la recherche⁽¹²⁾, même si de récentes publications, rassemblant, sous l'impulsion de Martina Hanf et de Kristin Schulz, des textes de et sur cet écrivain, paraissent annoncer ou susciter un renouveau d'intérêt à son propos, permettant peut-être de reconsidérer son œuvre, y compris dans sa dimension politique, au-delà des représentations parfois simplificatrices auxquelles elle a pu être réduite par le passé⁽¹³⁾.

L'écrivain face aux attentes des médias ouest-allemands : l'image du dissident de l'ex-RDA

À la lecture des entretiens de Brasch, publiés notamment dans les mois qui suivirent son passage de RDA en RFA, on est de fait frappé par un paradigme omniprésent, à la fois dans les questions des journalistes ouest-allemands et, en creux, dans les réponses de l'écrivain, qui s'y réfère pour s'en distancier : celui du dissident. Les médias ouest-allemands ne cessent en effet, en dépit des protestations de leur interlocuteur, de le renvoyer à la RDA et à sa relation au pouvoir en place : « Vous vivez en RDA. Il me faut y revenir. Ce que vous venez de dire ne correspond manifestement

9 LUDWIG/MAUSER, « *In diesem besseren Land* » (note 5), p. 15.

10 Georg JÄGER, « Der Schriftsteller als Intellektueller. Ein Problemaufriß », in : HANUSCHEK/HÖRNIGK/MALENDE (dir.), *Schriftsteller als Intellektuelle* (note 8), p. 1-25, en particulier p. 1-3.

11 Wolfgang Emmerich, qui s'appuie sur ce modèle générationnel pour écrire l'histoire de la littérature de la RDA, parle ainsi, d'une part, des auteurs nés dans les années 1930 et, d'autre part, de la génération née après 1950, sans faire véritablement de catégorie spécifique pour les écrivains nés dans les années 1940. W. EMMERICH, *Kleine Literaturgeschichte* (note 4), p. 404. Or, comme le souligne Carola Hähnel-Mesnard, « entre la génération de Müller (né en 1929), de Braun (né en 1939) et celle des jeunes auteurs nés dans les années 1950, il y a donc encore une génération intermédiaire comme celle de [Stefan] Schütz, à côté duquel on peut mentionner Thomas Brasch [...] ». CAROLA HÄHNEL-MESNARD, *La littérature autoéditée en RDA dans les années 1980 – Un espace hétérotopique*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 26.

12 Parmi les travaux récents, on citera par exemple : Thomas WILD, Insa WILKE (dir.), *Thomas Brasch, Text+Kritik*, n° 194 (2012).

13 Voir, entre autres, Martina HANF, Kristin SCHULZ (dir.), *Das blanke Wesen – Arbeitsbuch Thomas Brasch*, Berlin, Theater der Zeit, 2004.

pas aux représentations de l'avenir en cours dans cet État », lui fait remarquer le critique théâtral de la revue *Theater heute*, Christoph Müller, dans un entretien paru en février 1977⁽¹⁴⁾. Ou bien c'est le journaliste de l'hebdomadaire *Die Zeit*, Fritz Raddatz, qui, lors d'une interview du 22 juillet 1977, ne manque pas de convoquer son identité est-allemande : « Si je vous comprends bien, notamment lors de vos dernières déclarations publiques, vous refusez pour ainsi dire d'être un auteur de la RDA et désormais un auteur de la RDA en exil. Sincèrement, cela me semble faux, en particulier quand on examine vos travaux »⁽¹⁵⁾. En s'appuyant sur la biographie de Brasch, laquelle lui est d'ailleurs régulièrement rappelée, les médias ouest-allemands construisent ainsi l'image d'un auteur dissident, qui s'est confronté directement à la répression du régime lors d'actions politiques ayant conduit à son emprisonnement en 1968, puis à son « exil » à partir de 1976, et dont les propos ou les écrits seraient par conséquent à interpréter avant tout en termes d'opposition à l'État est-allemand et de contre-discours.

Or Brasch s'efforce en réalité de déconstruire de pareilles assignations de son œuvre et conceptions de son engagement politique. À Fritz Raddatz, il répond dans l'article précédemment cité : « Ce que j'ai refusé lors de différents entretiens, c'est d'être mis dans une catégorie. Je ne peux rien faire du concept d'écrivain exilé, ni de celui de représentant de la génération rock, d'auteur juif, de dissident ou de quoi que ce soit d'autre. Toutes ces catégories ne constituent pour moi que de vaines tentatives pour rendre un écrivain plus facilement consommable, en le réduisant à un terme unique »⁽¹⁶⁾. L'écrivain récuse en outre de manière récurrente ce qui relèverait d'une « dissidence » et qu'il qualifie d'une opposition « pubertaire », dans la mesure où elle se contenterait de « réagir » face au gouvernement est-allemand, au risque d'en reproduire simplement la logique, sans parvenir en réalité à la subvertir : « on est alors contraint à une sorte de puberté : on se rebelle constamment contre "papa" [...]; on se trouve constamment dans le refus, on réagit à quelque chose, ce qui correspond d'une certaine manière également à une attitude réactionnaire »⁽¹⁷⁾. Brasch s'emploie par conséquent à ne pas se laisser enfermer dans des constructions binaires et anti-thétiques qu'il juge trop réductrices. Une fois à l'Ouest, au lieu d'opérer de claires distinctions entre « amis » et « ennemis », plutôt que d'endosser le rôle de « dissident » de l'ex-RDA qu'on lui propose, il n'a de cesse, sinon de prendre la défense de cette dernière, du moins d'éviter de la clouer au pilori et surtout de relativiser les différences entre les deux côtés du Mur. En adoptant d'une certaine manière, avant l'heure, une

14 Cet entretien, publié juste après l'arrivée de Thomas Brasch en RFA, eut en réalité lieu avant son départ de la RDA. Il s'agit de la première interview de l'auteur par des médias ouest-allemands. Cf. Thomas BRASCH, « "Eine geschichtslose Generation". Thomas Brasch im Gespräch über sich und sein Schreiben » (1977), in : T. BRASCH, « *Ich merke mich nur im Chaos* » (note 2), p. 21.

15 THOMAS BRASCH, « Für jeden Autor ist die Welt anders » (22.7.1977), in : *ibid.*, p. 35.

16 *Ibid.*, p. 35. Brasch se réfère à maintes reprises à cette figure du dissident, à laquelle il a été réduit, par exemple lors de l'entretien suivant : THOMAS BRASCH, « Ich will nicht, daß die DDR zur Sophia Loren meines Geistes wird » (1982), in : *ibid.*, p. 158.

17 T. BRASCH, « Interview mit Thomas Brasch » (note 3), p. 60. Brasch tient des propos analogues également dans l'entretien suivant : T. BRASCH, « Ich will nicht, daß die DDR zur Sophia Loren » (note 16), p. 156-157.

perspective qui peut faire songer aujourd'hui à celle de « l'histoire intégrée »⁽¹⁸⁾, l'écrivain n'hésite pas à souligner les analogies entre l'Est et l'Ouest (le fait, notamment, que bien des difficultés rencontrées par la société est-allemande seraient communes à l'ensemble des pays industrialisés⁽¹⁹⁾), et il remet de la sorte en question le schématisme de toute opposition : « Pour moi, le passage d'un amphithéâtre de Leipzig à un hall d'usine berlinoise fut par exemple une rupture bien plus importante que le passage de la scène intellectuelle d'une moitié de Berlin à l'autre moitié de la ville [...]. Je ne veux pas niveler les différences qu'engendre l'existence de deux formes étatiques distinctes, je veux simplement dire que la réalité est plus compliquée »⁽²⁰⁾.

C'est donc à sa propre expérience, en insistant à dessein sur son caractère éminemment subjectif et complexe, que Brasch se réfère quand il prend la parole face aux journalistes ouest-allemands. Il évite par là même soigneusement, lors de ses déclarations publiques, de s'ériger en porte-parole d'aucune autre « cause » que la sienne. Là où les médias souhaiteraient des prises de position de quelque représentant d'une dissidence est-allemande, l'écrivain insiste au contraire sur l'irréductibilité d'une singularité : « Voilà ce que je voulais dire dans le *Spiegel* : si l'on cherche des biographies typiques pour identifier ce qu'il s'est passé en RDA, il ne faut pas se pencher sur Biermann ou sur moi car nous sommes des cas extrêmes. Je trouve déjà difficile de prendre un écrivain comme cas représentatif [...]. Et dans mon cas, il y a d'autres facteurs : le fils d'émigrés, l'école militaire – des choses qui ne font pas vraiment de moi le représentant d'une génération entière »⁽²¹⁾. Brasch ne revendique par conséquent pas d'appartenance à un groupe, tout au plus une proximité avec un écrivain comme Uwe Johnson, qui, tout en étant de la génération précédente, a vécu une exposition médiatique analogue lors de son passage de RDA en RFA, en ayant la même volonté d'échapper au risque de « récupération » politique. Ce dernier avait même donné des conseils en ce sens au premier, lors de leur rencontre en janvier 1977 : « Il s'agissait de conseils que seul pouvait donner quelqu'un qui venait lui-même de RDA et avait été dans une situation semblable. Autrement dit, quelqu'un qui n'a pas voulu être transformé en cas politique après son arrivée à l'Ouest, mais qui se concevait avant tout comme un homme de lettres, un écrivain [...] »⁽²²⁾. Dans le cas de Brasch, l'image du « dissident » correspondrait

18 Cf. Konrad H. JARAUSCH, « Deux fois l'Allemagne – une seule histoire ? Pour l'intégration des deux histoires allemandes d'après-guerre », in : Jean-Paul CAHN, Ulrich PFEIL (dir.), *Allemagne 1961-1974 – De la construction du Mur à l'Ostpolitik*, vol. 2/3, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p. 373-389, et Christoph KLESSMANN, Hans MITTELWITZ, Günter WICHERT (dir.), *Deutsche Vergangenheiten – eine gemeinsame Herausforderung. Der schwierige Umgang mit der doppelten Nachkriegsgeschichte*, Berlin, Links, 1999.

19 T. BRASCH, « Eine geschichtslose Generation » (note 14), p. 21.

20 T. BRASCH, « Für jeden Autor ist die Welt anders » (note 15), p. 36-37.

21 T. BRASCH, « Interview mit Thomas Brasch » (note 3), p. 70. À la suite de la montée du nazisme, les parents de Thomas Brasch, qui étaient d'origine juive, avaient émigré en Angleterre, où l'écrivain est né en 1945. De retour en zone d'occupation soviétique en 1946, la famille s'y installa, et Brasch grandit en RDA : il fut envoyé à l'école des cadets de l'Armée populaire nationale (*Kadettenschule der Nationalen Volksarmee*) à partir de 1956 et jusqu'à la dissolution de cette école, en 1960.

22 Thomas BRASCH, « Der vierte Band ist entweder ein Selbstmordversuch, oder es ist der Versuch, eine Tür aufzustoßen » (2001), in : T. BRASCH, « *Ich merke mich nur im Chaos* » (note 2), p. 283.

donc davantage à une « projection » des médias ouest-allemands⁽²³⁾ qu'à la nature de l'engagement politique réellement mis en œuvre par l'écrivain.

Contre le discours de l'intellectuel engagé

Outre ce refus du rôle de « dissident », Brasch rejette plus généralement un fonctionnement du monde intellectuel reposant sur le mode du discours et de la polémique. En se référant à l'un de ses films, *Domino*, datant de 1982, l'écrivain prend ainsi ses distances : « dans ce film, on parle beaucoup [...], parce qu'il s'agit d'intellectuels, qui croient ne pouvoir s'exprimer qu'à travers le discours. C'est là au fond une de leurs maladies [...]. On s'imagine aujourd'hui pouvoir régler quelque chose par le biais du discours et de la discussion ou bien le refouler, en en discutant jusqu'à l'anéantir »⁽²⁴⁾. Brasch affirme par ailleurs à maintes reprises sa méfiance à l'égard des « concepts théoriques »⁽²⁵⁾ et des abstractions, qui auraient perdu, en définitive, tout contact avec la réalité vécue. Il y a là sans aucun doute, chez cet écrivain de l'ex-RDA, une critique du discours officiel du régime est-allemand, empreint de formules idéologiques et finalement détaché de ce que ressentait ou constatait une grande partie de la population. À « l'idéologisation du langage », il cherche alors à opposer une langue « qui touche à la vie réelle »⁽²⁶⁾. La littérature et les arts, en particulier le théâtre, lui apparaissent à cet égard comme autant de possibilités de recouvrer l'expérience éprouvée, à même la peau : la référence au « corporel » est récurrente au cours de ses entretiens⁽²⁷⁾, et l'un de ses interlocuteurs souligne à juste titre le leitmotiv que constitue, dans son œuvre, l'organe du toucher, la peau⁽²⁸⁾.

Brasch englobe au demeurant également, dans sa critique des intellectuels et des idéologies abstraites, la RFA et l'ensemble du monde occidental, où, s'il n'est pas soumis à la pression constante de la langue de bois du régime, est attendue cependant de sa part la production d'un discours, une prise de parole publique et engagée : « Je me rends compte combien, après mon passage d'un État allemand à l'autre, on espère que je sorte d'un monde de l'art hermétique et l'on me demande expressément de me comporter en journaliste ou en essayiste. “Ta conception ascétique de l'art a peut-être fonctionné là où tu étais, mais ici elle est ridicule” me dit un de ceux qui se considèrent comme des critiques engagés de la société actuelle, “sur le long terme, tu ne pourras pas éviter de prendre clairement position”. Voilà le malentendu germano-allemand

23 David Bathrick souligne ainsi le rôle joué par l'Ouest dans la création de « l'idéal-type » du dissident. Cf. David BATHRICK, « Die Intellektuellen und die Macht. Die Repräsentanz des Schriftstellers in der DDR », in : HANUSCHEK/HÖRNIGK/MALENDE (dir.), *Schriftsteller als Intellektuelle* (note 8), p. 235-248.

24 Thomas BRASCH, « Es gibt in Deutschland eine abgerissene Geschichte : Dürre seit 1933 » (8.4.1982), in : T. BRASCH, « *Ich merke mich nur im Chaos* » (note 2), p. 118-119.

25 T. BRASCH, « Interview mit Thomas Brasch » (note 3), p. 65.

26 T. BRASCH, « Eine geschichtslose Generation » (note 14), p. 25.

27 *Ibid.*, p. 25 et Thomas BRASCH, « Der Mensch und die Maschine » (1977), in : T. BRASCH, « *Ich merke mich nur im Chaos* » (note 2), p. 29.

28 La peau est par exemple évoquée dans le sous-titre du volume *Kargo*, « 32. Versuch auf einem untergehenden Schiff aus der eigenen Haut zu kommen ». Cf. T. BRASCH, « Ich will nicht, daß die DDR zur Sophia Loren » (note 16), p. 164-165. Lors de cet entretien, les interlocuteurs de Brasch sont André Heygster et Tobias Mahlow.

sur la prise de position, l'idéologie en guise de colonne vertébrale »⁽²⁹⁾. Et Brasch de protester contre toute réduction de son œuvre, à une « polémique » ou à une lecture « idéologique »⁽³⁰⁾, que ce soit à l'Est, où tout écrit ou tout comportement se trouvaient inévitablement mesurés à l'aune de la doctrine du régime, ou bien à l'Ouest, où le prétendu statut de « dissident » de l'écrivain est-allemand orientait contre son gré l'interprétation de ses textes et de ses apparitions publiques. De manière générale, au-delà des contextes historiques précis de la RDA et de la RFA, Brasch tente d'échapper à une alternative qui serait caractéristique, selon lui, de l'histoire allemande, mais qu'il récuse, entre « l'engagement », « l'artiste politique », et « l'art », l'« écrivain sensible »⁽³¹⁾ : on « opère une stricte distinction entre, d'une part, l'art politique, Wallraff, Kroetz, et, d'autre part, l'art sensible, donc des gens qui se préoccupent de la langue et de la forme. On a depuis longtemps l'habitude, en Allemagne, de bien nettement séparer ces deux possibilités. Ce n'est pas un hasard s'il n'y a pas, en Allemagne, d'artistes tels que Pasolini ou Genet ou Bond [...]. Voilà une histoire qui dure depuis trois cents, quatre cents ans. Soit l'écrivain est engagé socialement ou politiquement, soit il est poète [...]. Un tel mode de pensée ne fonctionne plus »⁽³²⁾.

Au demeurant, si cette posture de Brasch peut certes être liée à sa méfiance à l'égard du discours du pouvoir en RDA et des idéologies, il nous semble également possible de la rattacher, sur une plus longue période, à l'absence d'une véritable tradition de l'« intellectuel engagé » dans le monde germanophone et même à une certaine défiance, présente en Allemagne ou en Autriche dès la fin du XIX^e siècle, envers la prise de parole dans l'espace public que sont censés permettre les médias de masse⁽³³⁾. De fait, une fois installé en RFA, l'écrivain a accepté, à de multiples reprises, de se prêter au jeu de l'interview, mais il émaille ses propos de remarques concernant les modalités mêmes de cette expression médiatique : il dit refuser de réduire son écriture à « un procédé journalistique »⁽³⁴⁾ ou encore de se plier aux diktats des médias et de la critique⁽³⁵⁾. Brasch condamne en particulier ce qu'il appelle le « théâtre journalistique »⁽³⁶⁾, qui caractériserait selon lui un art théâtral se contentant de réagir à l'actualité et se soumettant aux différentes « modes » ou aux tendances, au jour le jour, pour produire du sensationnel sans pour autant s'inscrire dans la durée et véritablement toucher au politique : « le monde de la culture ne veut pas se confronter véritablement aux affaires publiques, ce qui aurait pu être une manière d'approfondir la conscience publique grâce à l'imaginaire et la contradiction, mais le monde de la

29 T. BRASCH, *Kargo* (note 1), p. 60-61.

30 T. BRASCH, « Eine geschichtslose Generation » (note 14), p. 21 et T. BRASCH, « Ich stehe für niemand » (note 2), p. 13.

31 Thomas BRASCH, « Vielleicht wird die Kunst immer individueller » (1980), in : T. BRASCH, « Ich merke mich nur im Chaos » (note 2), p. 99.

32 *Ibid.*, p. 98.

33 Cf. Jacques LE RIDER, Renée WENTZIG, *Les Journalistes d'Arthur Schnitzler. Satire de la presse et des journalistes dans le théâtre allemand et autrichien contemporain*, Tusson, Du Lérot, 1995.

34 T. BRASCH, « Der vierte Band ist entweder ein Selbstmordversuch » (note 22), p. 287.

35 Thomas BRASCH, « Die Regisseure sind die großen Verhinderer » (2001), in : T. BRASCH, « Ich merke mich nur im Chaos » (note 2), p. 169.

36 *Ibid.*, p. 169.

culture, gouverné par les journaux et par les rubriques culturelles de ces derniers, préfère jouer *Emilia Galotti* en tenue de sport »⁽³⁷⁾. De tels propos de l'auteur dramatique de l'ex-RDA ne sont pas sans faire écho à ceux d'un écrivain que Brasch appréciait beaucoup⁽³⁸⁾ et qu'il mentionne d'ailleurs justement dans cet entretien sur le « théâtre journalistique »⁽³⁹⁾, à savoir Robert Musil, lequel s'élevait de manière analogue, au début du xx^e siècle, contre ce qu'il appelait, dans le cadre de sa critique d'une culture en déclin, la « journalisation » du théâtre : à force de rechercher l'effet immédiat, le dramaturge se transformerait, selon l'écrivain viennois, en un « journaliste dramatique » calqué sur le modèle de « son collègue du journal »⁽⁴⁰⁾. La relation au politique que développe l'auteur dramatique Brasch ne serait en ce sens pas seulement à ramener à son « cas » d'écrivain est-allemand passé à l'Ouest mais sans doute à réinscrire aussi dans une perspective d'histoire longue durée, en prenant en compte l'héritage que constitue à cet égard le tournant du xix^e au xx^e siècle, marqué dans l'espace germanophone par l'absence de référence forte en matière d'intellectuel engagé, voire, au contraire, par une défiance à l'égard du « feuilletonisme » (*Feuilletonismus*) de la parole médiatique et de toute expression dans le cadre des médias de masse⁽⁴¹⁾. Même la constitution d'un espace public est en définitive, chez Brasch, associée avant tout au travail théâtral. Il refuse ainsi de « laisser à la télévision et aux journaux illustrés ce qui concerne vraiment les gens » et insiste sur le fait qu'un théâtre comme celui de Shakespeare a lui-même, à sa manière, « suscité un espace de débat public »⁽⁴²⁾. Ce serait donc avant tout vers la pratique artistique de Brasch qu'il faudrait, selon ce dernier, se tourner, pour appréhender son engagement.

Politique du sensible

Brasch souhaite ancrer la dimension politique de son œuvre dans une expérience concrète, dans la mesure où il s'agirait, selon lui, « d'éprouver d'une manière nouvelle l'époque dans laquelle on vit », là où « à la longue les journaux et les discussions ne peuvent plus suffire »⁽⁴³⁾. Et l'écrivain de se référer aux premiers concerts de rock pour préciser son propos : « On vivait des expériences sur la scène au lieu de les transmettre à partir de la scène. Il n'y a plus rien à enseigner »⁽⁴⁴⁾. Brasch propose par conséquent une forme d'art dont l'engagement ne relèverait plus, pour reprendre les termes de Jac-

37 *Ibid.*, p. 172.

38 Brasch signe par exemple un article sur Musil dans le numéro du 10 août 1979 de l'hebdomadaire *Die Zeit*. Cf. Thomas BRASCH, « *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* » (1979), in : Margarete HÄSSEL, Richard WEBER, *Arbeitsbuch Thomas Brasch*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1987, p. 255-257.

39 Dans l'entretien déjà cité, Thomas Brasch fait en effet référence à une pièce de théâtre de Robert Musil *Les Exaltés*. Cf. T. BRASCH, « Die Regisseure sind die großen Verhinderer » (note 35), p. 169.

40 Robert MUSIL, « Der Untergang des Theaters » (1924), in : R. MUSIL, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, éd. par Adolf Frisé, Hambourg, Rowohlt, p. 738.

41 Cf. Gilbert RAVY, « Critique et satire du journalisme dans l'œuvre de Robert Musil », in : LE RIDER/WENTZIG, *Les Journalistes d'Arthur Schnitzler* (note 33), p. 118-128.

42 « Ein Gespräch mit Thomas Brasch über *Was ihr wollt* » (1985), in : T. BRASCH, « *Ich merke mich nur im Chaos* » (note 2), p. 205.

43 T. BRASCH, « Vielleicht wird die Kunst immer individueller » (note 31), p. 96.

44 T. BRASCH, « Eine geschichtslose Generation » (note 14), p. 22.

ques Rancière, du « modèle pédagogique de l'efficacité de l'art », consistant à « transmettre des messages, donner des modèles ou des contre-modèles de comportement ou apprendre à déchiffrer des représentations », mais plutôt d'un travail qui opère au niveau de l'« expérience sensible »⁽⁴⁵⁾ : il s'agirait de « changer les repères de ce qui est visible et énonçable, de faire voir ce qui n'était pas vu, de faire voir autrement ce qui était trop aisément vu [...] dans le but de produire des ruptures dans le tissu sensible des perceptions et dans la dynamique des affects »⁽⁴⁶⁾. Brasch, qui n'a de cesse d'insister sur la dimension subjective et corporelle, y compris « érotique »⁽⁴⁷⁾, dans son travail, occuperait en ce sens une position singulière, peut-être celle correspondant, en RDA, à sa génération « intermédiaire » : il prend en effet, d'une part, ses distances par rapport à un art investi d'une fonction programmatique, qu'il s'agisse de défendre l'idéologie en place ou de la critiquer au nom d'une utopie alternative ; mais à la différence des « nés dedans », il n'y a pas, d'autre part, chez Brasch, de quête d'autonomie à travers l'établissement d'un milieu artistique parallèle ou encore par le biais d'une déconstruction du langage (officiel) allant jusqu'au non-sens. Si l'écrivain conçoit sa pratique comme un acte politique, c'est avant tout en se ressaisissant des potentialités de l'esthétique et des opérations sur le tissu sensible commun qu'offre cette dernière⁽⁴⁸⁾.

Il s'agirait par conséquent de réévaluer la manière dont l'œuvre de Brasch, en s'appuyant sur le corps et sa matérialité, permet, notamment par le biais d'un point de vue « d'en bas » et de renversements carnavalesques, de découper différemment le donné, de jeter un autre regard sur les idéologies et l'ordre du discours. L'écrivain de l'ex-RDA se penche ainsi sur un personnage farcesque de la littérature populaire, le « fou plébéien »⁽⁴⁹⁾ Till l'Espiègle, qui, comme il est expliqué dans *Kargo*, se contente « d'utiliser l'idéologie à partir du moment où il en a besoin pour sa subsistance »⁽⁵⁰⁾. Ou bien c'est le philosophe Diogène, qui, dans la pièce de théâtre *Rotter*, est convoqué à travers l'un des protagonistes, Lackner, lequel songe avant tout à satisfaire ses besoins élémentaires, en l'occurrence à dormir, y compris sur un chantier en grève au moment du soulèvement du 17 juin 1953, et demande à plusieurs reprises, à l'un de ses camarades ouvriers débattant au sujet du mouvement de protestation et du régime politique est-allemand, de bien vouloir s'ôter de son soleil⁽⁵¹⁾. Lackner affirme de la sorte le caractère irréductible de sa subjectivité et parvient, grâce à son entêtement, tel un grain de sable

45 Jacques RANCIÈRE, « Les paradoxes de l'art politique », in : J. RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 59 et p. 61.

46 *Ibid.*, p. 73.

47 T. BRASCH, « Eine geschichtslose Generation » (note 14), p. 23.

48 On pourra de nouveau s'appuyer sur Jacques Rancière pour expliciter ce qui nous semble être la position de Brasch : « Il y a place pour la multiplicité d'un art critique entendu autrement [...]. Critique est l'art qui déplace les lignes de séparation, qui met de la séparation dans le tissu consensuel du réel, et, pour cela même, brouille les lignes de séparation qui configurent le champ consensuel du donné [...]. » Cf. J. RANCIÈRE, « Les paradoxes de l'art politique » (note 45), p. 85.

49 T. BRASCH, « Der vierte Band ist entweder ein Selbstmordversuch » (note 22), p. 293.

50 T. BRASCH, *Kargo* (note 1), p. 61.

51 Thomas BRASCH, *Rotter. Und weiter – Ein Tagebuch, Ein Stück, Eine Aufführung*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1978, p. 116 et p. 117. La pièce *Rotter* a été créée le 21 décembre 1977 par Cristof Nel au Württembergisches Staatstheater de Stuttgart.

dans les rouages de la machine, à renvoyer dos à dos tous les discours idéologiques, voire à leur échapper. À l'ouvrier monteur qui voudrait le faire participer à la grève des ouvriers sur le chantier, il rétorque : « Je sais : celui qui n'est pas pour nous est contre nous. Il tient les mêmes propos, dans son bec, que ceux auxquels il veut casser la mâchoire. Je suis l'un de moi, n'as-tu pas compris »⁽⁵²⁾. Quand ensuite il s'adresse à un adversaire des grévistes, en la personne de Rotter, Lackner déclare de façon analogue, avant de quitter la scène : « Lâche-moi les basques, Rotter. Que je ne sois pas dans le même bateau qu'eux ne veut pas dire pour autant que je me range à tes côtés [...]. Battez-vous pour la grande politique. Vous ne me reverrez pas ici »⁽⁵³⁾. Brasch a d'ailleurs décrit sa conception de la « résistance » en insistant sur la dimension subversive d'un pareil point de vue d'en bas, qui ne propose aucun programme en bonne et due forme mais n'en toucherait pas moins, à sa manière, au politique :

« Quand je parle d'une forme de résistance originelle, je pense à la plus enfantine, la plus naïve, la plus liée au sentiment, autrement dit à la forme de résistance qui ne se laisse pas enfermer dans des normes de comportement existantes ou régnautes ou légales. Ne pas rentrer dans le rang, mais se mouvoir plutôt consciemment en dehors des lois et des normes [...]. Cela veut dire, pour moi, développer d'abord des formes enfantines et plébéiennes de résistance. Il ne s'agit donc pas de la forme idéologique, qui analyse la situation présente au moyen d'une idéologie afin de constituer un programme et de parvenir à une sorte de projet de société, mais il s'agit d'une résistance à appréhender avant tout comme quelque chose d'instinctif »⁽⁵⁴⁾.

Ce ne serait donc effectivement pas dans la représentation et la transmission, à l'identique, d'un programme ou d'une doctrine que se trouverait la dimension politique d'une pareille pratique artistique, mais davantage dans un geste faisant émerger une « reconfiguration de l'expérience commune du sensible »⁽⁵⁵⁾, pour reprendre les termes de Rancière : « il y a une politique de l'esthétique au sens où les formes nouvelles de circulation de la parole, d'exposition du visible et de production des affects déterminent des capacités nouvelles, en rupture avec l'ancienne configuration du possible »⁽⁵⁶⁾. Brasch refuse de la sorte, dans son œuvre, toute prescription d'un sens figé ; il s'emploie au contraire à en souligner à chaque fois le caractère indéterminé et modifiable et à ouvrir l'éventail des possibles. Il met en particulier l'accent sur le processus de création dans sa pratique artistique, conçue dès lors comme un *work in progress*, toujours susceptible de connaître de nouvelles évolutions. Quand il décide d'écrire sur Eulenspiegel, c'est en réalité une œuvre en train de se faire qu'il cherche à dépeindre, ainsi qu'il l'a lui-même expliqué : « La véritable entrée, je l'ai trouvée, je crois, seulement à partir du moment où un de mes amis, Thomas Körner, a lu les premières ébauches et m'a dit que les gens qui inventent cette histoire sont en fait plus intéressants que le personnage lui-même [...] »⁽⁵⁷⁾. De manière analogue, pour la publication de *Rotter*, Brasch fait le choix d'inclure dans le même volume, au-delà

52 *Ibid.*, p. 117.

53 *Ibid.*, p. 118-119.

54 T. BRASCH, « Ich will nicht, daß die DDR zur Sophia Loren » (note 16), p. 139.

55 J. RANCIÈRE, « Les paradoxes de l'art politique » (note 45), p. 70.

56 *Ibid.*, p. 70-71.

57 Thomas BRASCH, « Gespräch », in : HÄSSEL/WEBER, *Arbeitsbuch Thomas Brasch* (note 38), p. 118.

du seul texte de théâtre, des extraits de ses journaux intimes relatant la genèse de ce dernier, des matériaux sur lesquels il s'est appuyé, ainsi que des photographies et des articles concernant la mise en scène de la pièce. Il précise par ailleurs, en conclusion de l'ouvrage, que *Rotter* « doit décrire un travail et non documenter un produit ». Le caractère de montage hétérogène que revêtent alors ses livres contribue également à pareille ouverture en invitant à une lecture non linéaire, lors de laquelle chacun peut établir à sa manière ses propres liens et associations entre les différents éléments composant le volume⁽⁵⁸⁾. Dans *Kargo*, Brasch juxtapose ainsi des poèmes, des scènes de théâtre, des textes en prose, et, tout comme dans *Rotter*, il insère des documents et des photographies, qui ont été prises par lui-même ou par le photographe Roger Melis et qui offrent des aperçus du quotidien, des séries de portraits, des portes, des rues ou des cours. Heiner Müller a souligné l'expérience particulière que constitua à cet égard, pour lui, la lecture du livre :

« Je connaissais la plupart des textes rassemblés dans *Kargo* depuis leur écriture, pour une part sous plusieurs versions, pour quelques-uns en raison de discussions avec leur auteur, et pourtant la lecture de l'ouvrage fut une expérience nouvelle et, sur bien des points, irritante. Cela n'a guère à voir avec l'autorité de l'imprimé, qui, quand on a eu le manuscrit sous les yeux, paraît étranger, mais cela relève davantage du contexte que produit le montage, la mise en scène des textes, cela a beaucoup à voir avec la résistance optique des photographies [...]. Ces trois bûcherons dans des attitudes de monuments staliniens, avec des haches et des scies, dans une posture artistique, tel un sombre commentaire du *Eulenspiegel* : l'impuissance de la description. L'impuissance de la littérature quand elle reste une description [...]. Je lis [ces textes] également comme une critique de mon travail, pour autant que ce dernier représente la pétrification d'une espérance. Leur lecture pose la question de savoir dans quelle mesure la représentation contribuait et contribue à la pétrification »⁽⁵⁹⁾.

Plutôt que de représenter une utopie ou de proposer quelque programme politique, Brasch met ainsi en œuvre une écriture opérante, s'attachant à « change[r] les modes de présentation sensible »⁽⁶⁰⁾ et à réintroduire la dimension des possibles : son travail se présente de la sorte comme un dispositif ouvert, démultipliant, contre toute tentative de « récupération » (à l'Est comme à l'Ouest), les cheminements envisageables.

Si l'on veut parler de « littérature engagée » au sujet de Thomas Brasch, il s'agit par conséquent d'en préciser davantage les modalités et de reconsidérer à cet égard l'œuvre de cet écrivain dans sa relation au politique. En effet, ayant été, à la fin des années 1970, au moment de son passage de RDA en RFA, un peu rapidement rangé dans une catégorie, celle d'un « dissident », dont les médias ouest-allemands attendaient qu'il s'oppose au régime est-allemand, l'écrivain n'a eu de cesse d'aller à l'encontre d'une pareille réception de son travail artistique et de toutes les dichotomies simplificatrices, qu'il s'agisse de l'opposition entre Est et Ouest ou bien entre esthétique et politique. Soucieux de se prémunir contre toute « récupération », Brasch se refuse en fait à prendre la posture de l'« intellectuel engagé », exprimant publiquement son opinion dans

58 Cf. Jens PONATH, *Spiel und Dramaturgie in Thomas Braschs Werk*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999, p. 8 et p. 105.

59 Heiner MÜLLER, « Wie es bleibt, ist es nicht » (12.9.1977), in : HÄSSEL/WEBER, *Arbeitsbuch Thomas Brasch* (note 38), p. 206-207.

60 J. RANCIÈRE, « Les paradoxes de l'art politique » (note 45), p. 70.

les médias : comme pour échapper à l'ordre du discours et pour éviter tout risque d'assignation à une signification exclusive, il met alors l'accent sur la dimension corporelle et l'expérience sensible que permet sa pratique artistique. Or cette dernière, dans la mesure où elle s'efforcerait de rompre avec l'évidence du donné, de démonter tout discours idéologique et d'ouvrir, de la sorte, un espace pour d'autres possibles, n'en recouvrerait cependant pas moins des potentialités politiques qui, notamment parce qu'elles ne prennent pas la forme manifeste de quelque programme, n'auraient peut-être pas été suffisamment appréhendées jusqu'à présent.

Résumé

L'écrivain est-allemand Thomas Brasch, qui quitte en 1976 la RDA pour la RFA, est alors confronté à l'image du « dissident » que lui accolent les médias ouest-allemands et qu'il récuse. Brasch définit de fait son engagement politique autrement : plutôt que d'adopter la posture de l'intellectuel engagé, prenant position dans l'espace public, telle qu'elle a pu être héritée du modèle français de la fin du XIX^e siècle, il insiste sur les potentialités politiques de son travail artistique, lequel, certes, ne transmet pas de « message », mais propose ce que Jacques Rancière nomme un nouveau « partage du sensible ». Il semblerait en ce sens possible de réévaluer la dimension politique de cette génération « intermédiaire » d'auteurs est-allemands (entre la génération des « socialistes réformistes » et celle des « nés dedans ») dont fait partie Brasch et qui fut peut-être quelque peu négligée par la critique.

Zusammenfassung

Der DDR-Schriftsteller Thomas Brasch, der 1976 in die Bundesrepublik übersiedelt, wird dann mit dem Label « Dissident » konfrontiert, das ihm von westdeutschen Medien angeheftet wird und das er ablehnt: Statt die Rolle des engagierten, in der Öffentlichkeit Stellung nehmenden Intellektuellen zu spielen, sowie sie vom historischen Vorbild des französischen Intellektuellen am Ende des 19. Jahrhunderts geerbt worden ist, hebt er die politische Potentialität seiner künstlerischen Arbeit hervor, die zwar keine « Botschaft » vermittelt, aber das anbietet, was Jacques Rancière eine neue « Aufteilung des Sinnlichen » nennt. Es wäre in dieser Hinsicht möglich, die politische Dimension dieser « Zwischengeneration » von DDR-Autoren (zwischen « Reformsozialisten » und « Hineingeborenen ») wieder aufzuwerten, zu der Brasch gehört und die vielleicht noch nicht genügend berücksichtigt worden ist.