



HAL
open science

De Hinze und Kunze au Hinze-Kunze-Roman : du vraithéâtre ou non-roman ; la métalepse et l'ironie

Thierry Gallèpe

► **To cite this version:**

Thierry Gallèpe. De Hinze und Kunze au Hinze-Kunze-Roman : du vraithéâtre ou non-roman ; la métalepse et l'ironie. Autour du Hinze-Kunze-Roman de Volker Braun. Parcours interprétatifs, Centre Interlangues "Texte Image Langage" (EA 4182) Université de Bourgogne, non paginé, 2008, Individu et Nation. halshs-00392834

HAL Id: halshs-00392834

<https://shs.hal.science/halshs-00392834>

Submitted on 11 Jun 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De *Hinze und Kunze* au *Hinze-Kunze-Roman* : du vrai théâtre ou non-roman ; la métalepse et l'ironie

Thierry Gallèpe, Laboratoire Ligérien de Linguistique (LLL) [EA 3850], Université François Rabelais, 3 rue des tanneurs, F-37041 Tours Cedex 1

Thierry.gallepe@univ-tours.fr

V. Braun a consacré deux œuvres au 'thème' de Hinze & Kunze. Il a semblé intéressant de tenter une étude comparative de ces deux œuvres, dont l'une relève du genre théâtral, tandis que l'autre ressortit au domaine de la fiction narrative, tant il est vrai que la dénomination générique de 'roman' figure, curieusement, dans le titre de ce qu'on nous invite donc à considérer comme un roman. Il convient dans un premier temps de vérifier qu'au-delà des titres, il y a bien une thématique commune aux deux textes. Une seconde partie s'attache à l'étude de l'écriture théâtrale à partir du texte écrit de la pièce, en s'intéressant également aux éléments, paratextuels, qui permettent la constitution d'un texte dramatique. Enfin la partie la plus importante de l'analyse est consacrée à l'écriture du roman ; celle-ci fait apparaître une sorte de déconstruction de l'écriture romanesque au moyen de procédés s'apparentant à la métalepse, une sorte de rupture du pacte représentationnel, créant une ironie fondamentalement constitutive de ce qui apparaît être davantage un non-roman.

Narratologie, théâtre, roman, métalepse, Genette, présentation du dire, ironie

Introduction

La configuration résultant de la confrontation entre une forme dramatique, relevant de la *mimesis*, et une forme narrative, relevant donc de la *diegesis*,¹ est toujours favorable pour faire émerger les différences inhérentes à chaque genre dans la façon de 'traiter' un thème

¹ Sur ces différences remontant à Platon, on peut consulter avec profit Genette (1972, 1983) entre autres.

commun. Dans le cas qui nous concerne ici, le rapprochement, particulièrement fructueux, concernera deux textes écrits par Volker Braun relevant de deux genres différents :

Hinze und Kunze (dont la première représentation eut lieu en 1968 sous le titre *Hans Faust* ; mais il s'agira dans cet article de la version définitive, profondément remaniée, datant de 1977), qui peut clairement être identifié comme texte dramatique (de théâtre) d'une part ;

et d'autre part *Hinze-Kunze-Roman* (1985), dont le titre projette déjà malicieusement le genre romanesque dont il relève.

Il va de soi qu'une étude exhaustive de ces deux œuvres devrait prendre en considération une grande diversité d'éléments.

1 Quel territoire commun ?

Avant de commencer cette étude comparative, il convient sans doute de se demander dans quelle mesure il s'agit pour ces deux textes de deux versions différentes d'une même œuvre. Pour ce faire, il faut se pencher tout d'abord sur les personnages. Mis à part les deux personnages principaux, Hinze et Kunze, bien peu d'éléments se retrouvent d'un texte à l'autre, sauf peut-être la mention générique d'un policier, présent dans la 'liste'² des *dramatis personae* de la pièce³ et que l'on retrouve dans le roman (Braun 1988a : 112). Mais même en ce qui concerne ces deux personnages principaux, rien ne dit, sauf leurs 'noms', qu'il s'agit des mêmes personnages. Dans la pièce de théâtre, si la profession de Hinze apparaît dès le premier titre local « Rundgang des Maurers Hinze durch die Stadt Chemnitz » (Braun 1988c : 63), rien ne vient préciser de façon comparable qui est Kunze. On apprend simplement de la

² Je rappelle brièvement que les listes, comme les titres et les bornes, constituent ce que j'appelle le para-texte du texte dramatique. Cf. sur ce point Gallèpe (1997).

³ Il convient de noter d'ailleurs que cette liste est très succincte, ne donnant aucune autre indication que le nom pour certains personnages et l'appellation générique pour les autres : *Zwei Ingenieure*, ou encore *Betrunkener*, ce qui instaure d'emblée une forte hiérarchie entre les types de personnages.

bouche même de Kunze au cours de la première scène, dite traditionnellement d'exposition, la chose suivante : « Ich? Was ist einer, fast nichts, was soll ich von mir reden. Schlosser. » (Braun 1988c : 67) Une véritable information sur Kunze est donnée d'une part par le second titre local : « Hinze schließt ein Bündnis mit der Macht » (Braun 1988c : 68) et d'autre part par la didascalie indiquant la poignée de main *Handschlag* qui marque le moment où ledit pacte est scellé entre les deux, ce qui place Kunze dans la sphère des représentants du pouvoir. En ce qui concerne le roman, les seules indications données apprennent au lecteur que l'un est chauffeur tandis que l'autre est « der Chef »⁴ (Braun 1988a : 7). S'agissant toujours des personnages importants, il est également notable que la femme ne porte pas le même nom dans les deux (Marlies dans la pièce, Lisa dans le roman). La question de l'identité des personnages de la pièce et du roman se pose donc avec force.

Si l'on considère maintenant les lieux évoqués dans les deux œuvres, il faut convenir qu'ils ne concordent guère : la pièce de théâtre se situe dans divers endroits précisés explicitement par exemple dans un titre local indiquant que la scène se déroule à Chemnitz (Braun 1988c : 63), ou dans une didascalie avant interaction : « in Lugau, vor Ort » (Braun 1988c : 74). Dans le roman, mis à part notamment un voyage de Kunze à Hambourg avec une incursion dans la Reeperbahn (Braun 1988a : 88), et une excursion du narrateur à Dresde (Braun 1988a : 196), les autres lieux mentionnés, diégétiques, sont globalement dans l'espace Berlinois : Prenzlauer Berg (Braun 1988a : 20), Spindlersfeld (Braun 1988a : 28), Ecke Schönhauser, Pankow Kirche (Braun 1988a : 98), in der Charité (Braun 1988a : 72), die Köllnische Heide (Braun 1988a : 28) et d'ailleurs Berlin est explicitement cité (Braun 1988a : 48). On le voit, à l'analyse de ces différentes localisations, il n'y a aucun lieu en commun, même pas en ce qui concerne les domiciles, puisque dans la pièce seule la localisation « Küche » est explicitée (Braun 1988c : 72) tandis que dans le roman le nom de la rue où habitent Hinze et sa femme est maintes fois évoqué sous d'ailleurs deux appellations distinctes : l'officielle,

⁴ « [...] le chef [...] » (Braun 1988b : 8)

Lottumstraße, où ils habitent au numéro 17, ou, l'humoristique, *Lotterstraße* comme il l'appelle lui-même (Braun 1988a : 20).

Concernant la localisation dans le temps, aucune indication explicite ne permet au lecteur (qu'il s'agisse du texte de théâtre ou du texte de fiction narrative) de construire un cadre temporel explicite. Seules quelques indications dans le texte dramatique permettent de situer la scène après la deuxième guerre mondiale, au moment de la reconstruction, telles que par exemple la didascalie avant interaction, laconique : « Trümmerberg » (Braun 1988c : 63) ; mais bien entendu le contenu même des dialogues de la première scène permet d'ancrer la représentation (mentale) dans un espace précis de l'histoire de l'Allemagne. Pour ce qui est du roman, les choses sont moins précises, plus diffuses. La grosse Tatra noire, voiture produite dans le pays frère de la RDA, la Tchécoslovaquie, fait plutôt penser aux années soixante. Il y eut d'autre part une entreprise de machines-outils nommée *VEB Deutsche Niles Werke* qui (re)commença ses activités en 1950 sous ce nom, mais changea de nom en 1952, pour devenir *VEB Großdrehmaschinenbau "7. Oktober" Berlin*, faisant ainsi disparaître le nom historique de l'entreprise Niles. Cela permet donc de situer dans le temps une période de la vie de Hinze, avant qu'il ne déserte la production industrielle, qu'il se remémore dans la séquence dix (Braun 1988 a : 29). Sans vouloir ici faire un relevé exact de tous les éléments permettant de situer plus ou moins exactement l'action dans le temps, ces exemples permettent de mieux saisir la façon dont le déroulement de la narration tisse en même temps son encadrement temporel. Ce qu'il suffit ici de remarquer, c'est que les deux cadres temporels ne coïncident pas, le cadre du roman étant visiblement postérieur à celui de la pièce de théâtre.

Doit-on dire alors qu'aucun territoire commun aux deux textes ne peut être identifié, que nous avons affaire à deux textes distincts, l'un ne devant rien l'autre ? Il serait surprenant qu'un auteur écrive deux œuvres ayant des titres quasi identiques, mais n'ayant rien à voir l'une avec l'autre. Où trouver alors ce qui les rassemble ? Nul doute qu'il faudrait par exemple se

livrer au moins à une analyse actancielle⁵ de la pièce pour faire émerger ce qu'elle partage au niveau thématique avec le roman. Il ne fait dès lors aucun doute que la communauté thématique devient évidente. Une telle analyse permettrait sans coup férir de montrer par exemple qu'un actant important, *Das gesellschaftliche Interesse*, passe dans le roman au statut d'explicite par rapport à la pièce de théâtre, qu'il y a un parallèle évident de structure au sein du triangle relationnel formé par Hinze, Kunze et la femme du premier etc. Sans qu'il soit possible ici de se livrer à une telle analyse, qui relèverait d'ailleurs du domaine littéraire, qu'il soit cependant permis de donner un exemple envisageable de ce que pourrait être un schéma actanciel possible de la pièce, permettant d'ancrer une analyse contrastive entre les deux textes :

Destinateur : <i>Das gesellschaftliche Interesse</i>	Sujet : <i>KUNZE (der Führende)</i>	Destinataire : <i>Das gesellschaftliche Interesse</i>
Adjuvant : Elan / ambition personnelle <i>Das individuelle Interesse / Glück</i>	Objet : <i>HINZE (der Geführte)</i>	Opposant : <i>Marlies</i> <i>Das individuelle Interesse / Glück</i>

⁵ Je pense par exemple à ce type d'analyse structurale présentée par A. Ubersfeld au chapitre 2, intitulé « le modèle actanciel » de son ouvrage fondateur dans les études théâtrales (*Ubersfeld* 1981), permettant de mettre en évidence une structure profonde du signifié de la pièce, au-delà de la surface de la fable.

Notons bien qu'il ne s'agit que d'un schéma possible, il serait nécessaire pour être complet d'en concevoir un autre, avec Hinze comme sujet par exemple, afin de rendre compte des contradictions et des tensions au sein du texte. Mais le but de cet article n'est pas une analyse exhaustive au niveau thématique littéraire. Il est simplement question ici d'analyser l'évolution que connaît un même (?) thème traité dans deux genres littéraires différents, deux écritures différentes. On pourrait en ce sens noter dès à présent le glissement dans le statut de Hinze, qui passe ainsi du statut de *der Geführte* à celui de *Fahrer* !

Mais cet aspect des choses ne constitue pas l'essentiel de cet article. Désirant confronter deux façons de traiter ce qui peut désormais apparaître comme un même sujet, je veux maintenant me consacrer à ce qui constitue l'objet essentiel de cette étude discursive, l'écriture des deux textes.

2. L'écriture théâtrale

L'appareil para-textuel comporte, comme il est usuel, les titres et listes. Le titre de la pièce est dépourvu d'indication générique (drame, tragédie etc.). Remarquons qu'il ne s'agit pas d'un unique cas pour V. Braun puisque par exemple aucune des pièces *Die Kipper*, *Schmittchen*, *Tinka*, *Guevara oder der Sonnenstaat* n'en est pourvue, alors qu'au titre de la pièce *Simplex Deutsch* est adjointe l'indication *Szenen über die Unmündigkeit*. Nous avons donc affaire à une pièce de théâtre qui est présentée par un appareil comportant la traditionnelle liste des personnages. Elle n'est composée que d'indications simples et caractérisée par le manque d'informations sur les personnages, présentés uniquement par leurs prénoms / noms. Mis à part le dépouillement, cette liste se caractérise par ce que l'on pourrait appeler une désindividualisation des personnages. Excepté les personnages de premier plan, qui sont appelés par des noms propres (Hinze, Kunze, Molke, Schmidten, Schliwa, Hanna ...), la liste comporte une série de personnages qui ne valent que par leur valeur générique au niveau du

fonctionnement social : *Leute, Lehrlinge, Häuer* ... L'ordre d'apparition des désignations dans la liste correspond à l'ordre d'apparition des personnages dans la pièce. Hinze et Kunze sont donc placés respectivement aux première et cinquième places, éparpillés parmi les autres, sans distinction particulière ; cela renforce cette non-individuation signifiée déjà par le choix de *Hinze* et *Kunze* comme anthroponyme, en relation avec le terme de désignation indéfini usuel en allemand, *Hinz und Kunz*. D'où vient alors que l'on parle de personnage principal ? D'une part le titre élève Hinze et Kunze à ce niveau, et d'autre part leur rang dans la hiérarchie des prises de parole.

La pièce ne comporte sous la liste aucune indication de lieu ni de temps, comme c'est parfois l'usage, à l'instar des deux indications placées par Bertolt Brecht sous la liste de la pièce *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* :

Ort : Chicago

Zeit : um 1900⁶

Même si cet usage n'est pas universellement répandu, l'absence de telles indications ne fait que renforcer cette imprécision que suscite la façon dont la liste est présentée.

Il convient de noter qu'une part de cet ancrage dans le temps et l'espace est assuré par les titres locaux, qui ont pour mission de structurer la pièce en l'absence de toute autre borne. Car il est un fait qu'aucune borne ne vient marquer l'articulation de la pièce en ses différentes composantes, (actes et scènes ou tableaux, par exemple) ; or cette façon de faire, que l'on retrouve dans la pièce *Guevara oder der Sonnenstaat*, n'est pas la règle immuable dans le théâtre de Volker Braun, tant il est vrai que certaines autres pièces sont structurées par des bornes, qui, si elles ne prennent pas la forme du théâtre classique telles que *erster Akt*, ou *Szene I*, sont néanmoins bien matérialisées sous la forme courante de chiffres romains

⁶ Brecht (1971).

(*Tinka*), qui peuvent aussi se décomposer en sous parties : 5.1 ; 5.2 (comme dans *Die Kipper*). La structuration de la pièce est donc prise en charge ici par des alternances de titres locaux, marqués en gras et en romain, complétés par des didascalies avant ou inter-interactions, marquées en italique. La quatrième ‘partie’ est ainsi ouverte et présentée par le titre local « Der Koloß von Sachsen », et se compose de 3 ‘scènes’ respectivement présentées par les didascalies suivantes : « *In Lugau, vor Ort. Kunze. Lehrlinge rutschen von über Tage mit Sprenstoff herab.* » (Braun 1988c : 74) ; « *Über Tage. Häuer. Lehrlinge mit Blumen. Kunze. Direktor schreibt auf die Tafel:400%* » (Braun 1988c : 76); « *Schmidtchen, Kunze.* » (Braun 1988c : 78). Ce qui ressort de cette structuration est la discontinuité spatiale sans aucune indication temporelle, ce qui renforce cette impression de décadrage de la narration dramatique. En effet, seuls le titre local qui vient d’être vu et « das mitteleutsche Loch » (Braun 1988c : 84) ont tous les deux la propriété d’être cadratifs,⁷ tandis que les autres ont davantage une fonction méta-narrative, et donc ne créent aucun cadre plus précis de structuration de la narration dramatique : « Der Verrat » (Braun 1988c : 92) ou bien encore « Hinze erblickt sich selbst und ergreift die Flucht » (Braun 1988c : 98). Ces titres locaux à fonction de présentation méta-narrative se distinguent des didascalies cadratives dans la mesure où, participant à la présentation de la narration dramatique, ils créent un effet de mise à distance de la narration en replaçant les actions diégétiques dans un cadre dramatique fictionnel dont ils rappellent ce faisant l’existence. C’est sans doute la raison pour laquelle on trouve ce genre de dispositif notamment dans certaines pièces de B. Brecht : *Die Mutter*, *Mutter Courage*, *Der kaukasische Kreidekreis* ou bien encore *Leben des Galilei*.

S’agissant du texte proprement dit de la pièce (les répliques et les didascalies) l’écriture dramatique ne semble être particulièrement marquée par aucun fait saillant extraordinaire. En ce qui concerne la présentation intrinsèque du texte des répliques, mis à part le fait typographique assez courant de certains mots présentés en caractères dilatés (*gesperrt*), rien

⁷ Sur cette fonction cadrative, cf. notamment Charolles (1997 ; 2005).

ne vient conférer à l'écriture ni à la présentation de ce texte dramatique une configuration exceptionnelle. Concernant maintenant les didascalies, une analyse précise, qui ne peut être reproduite ici, fait apparaître un dispositif tout à fait classique de l'écriture théâtrale, notamment en ce qui concerne une absence de prise de position explicite de l'auteur, de tout marquage auctorial prégnant tentant de mettre en perspective le déroulement de la narration dramatique ; l'appareil formel de l'énonciation théâtrale se présente de façon attendue sous les yeux du lecteur : la double énonciation concrétisée dans la coprésence des didascalies auctoriales, qui alternent naturellement avec les répliques figurales, chevilles ouvrières de la double articulation du texte de théâtre, le texte écrit de la pièce permettant de se construire la représentation d'un univers diégétique sur scène, renvoyant elle-même à la représentation d'une portion du monde réel ou fictionnel signifié par la narration dramatique.

S'il y a un aspect contestataire et critique vis-à-vis de la RDA dans le texte de théâtre, il n'est donc certes pas à chercher dans les formes de l'écriture d'un théâtre qui restent bien ancrées dans une tradition bien établie ; le texte propose la construction d'une vraie pièce de théâtre, où le contenu de la narration dramatique lui-même peut comporter certains traits critiques vis-à-vis du régime de la RDA.

3 Le texte de la fiction narrative

Dès la première page, le premier paragraphe, le lecteur se trouve confronté à un dispositif énonciatif particulier matérialisant de façon très marquée la double articulation du texte de fiction narrative qu'est le roman : la fiction du narrateur à un niveau de communication⁸ narrateur / narrataire, métadiégétique par rapport au niveau de communication inférieur, diégétique, où ce sont les personnages de la fable qui communiquent entre eux. Je précise que, contrairement à d'autres conceptions, je place le premier niveau de communication, au dessus

⁸ Sur ces concepts de niveaux de communication et de fiction du narrateur, je renvoie brièvement à Gallèpe (2002, 2003 a & b ; 2005 a & b) ; Gülich (1978 ; 1990) et Vuillaume (1990 ; 1992).

du niveau de communication diégétique, car cela me semble mieux correspondre au phénomène de la lecture, où le lecteur se plonge dans l'univers fictionnel, une fois le pacte fictionnel / représentationnel conclus, c'est-à-dire qu'il a ratifié la présence du narrateur et de son discours qui lui présentent la fiction diégétique. Dès le premier paragraphe le narrateur prend la parole en précisant son point de vue sur la fiction, qu'il entend présenter au lecteur, et en déclarant son incompréhension des deux personnages principaux. Il indique de surcroît au lecteur / narrataire la raison d'être de son écriture : « [das] gesellschaftlich[e] Interesse » ; « [...] das Ding, um dessentwillen ich schreibe. »⁹ Braun 1988a : 7), avant de prendre le lecteur par la main, pour ainsi dire, dans la mesure où il l'inclut dans ce *wir* au début de la narration proprement dite : « Beginnen wir : [...] »¹⁰ (Braun 1988a : 7). Si l'on lit attentivement le texte, il devient clair que le narrateur ne va pas se priver de faire irruption sur la scène du récit, pour remettre en cause ce qu'il vient d'écrire (« Nein, so ging es nicht zu [...] »¹¹ Braun 1988a : 7), ou pour apporter une précision sur la pertinence de la description physique d'un apparatchik allemand, faite selon le rapport précis d'un ami du narrateur qui a vu un tel personnage au sauna (Braun 1988a : 11) et donner ainsi à cette description une caution objective pour son exactitude (« [...] ich zitiere aus seinem Bericht [...] »¹² Braun 1988a : 11). Ce même narrateur intervient pour apporter entre parenthèses des précisions établissant la véracité du récit : « [...] bemerkte der nun beobachtete Beobachter [...] »¹³ (Braun 1988a : 12) ou encore « Liebknecht / Ecke Spandauer »¹⁴ (Braun 1988a : 14); il n'hésite pas à donner son avis sur le déroulement de la narration : « (Diese Umwege immer, der Realismus, sind mir

⁹ [...] l'intérêt de la société. [...] cette chose au nom de laquelle j'écris. (Braun 1988b : 7)

¹⁰ Commençons : [...]. (Braun 1988b : 7)

¹¹ Non, ce n'est pas ainsi que les choses se passaient [...]. (Braun 1988b : 8)

¹² Je cite son récit [...]. (Braun 1988b : 11)

¹³ [...] voilà ce que remarquait notre observateur à présent observé [...]. (Braun 1988b : 12)

¹⁴ [...] à l'angle de la Liebknecht et de la Spandauer [...]. (Braun 1988b : 14)

selbst nicht geheuer.) »¹⁵ (Braun 1988a : 16). Il ne craint pas non plus d'interrompre brusquement une scène en indiquant au lecteur qu'il ne souhaite ou ne peut aller plus loin « (Den längeren Schluß des Kapitels habe ich begreiflicherweise unterdrückt.) »¹⁶ (Braun 1988a : 62), de vouloir faire une pause narrative (Braun 1988a : 41) ou même de reprendre carrément sa version (Braun 1988a : 74). En une métalepse¹⁷ radicale, le narrateur en arrive même à vouloir lui aussi raconter, à l'instar de ce qui vient de se passer dans la diégèse, sa plus belle histoire d'amour (Braun 1988a : 133) ou à montrer une photo de Lisa qu'il porte sur lui (Braun 1988a : 24) pour attester la véracité de la narration !

Mais il y a plus ! Au premier niveau de communication le narrateur tisse comme un deuxième niveau narratif entremêlé avec le tissu diégétique, la narration de son récit, des faits qui ont émaillé la fabrication de ce roman. Sans mentionner tous les passages, il faut citer les lignes (Braun 1988a : 60), l'obtention d'un certificat de l'éditeur (Braun 1988a : 63), et surtout les relations entre les autorités de la RDA et l'écrivain ; le narrateur rappelle ainsi certaines consignes politiques (« Es ist eine alte Forderung des Staatsrats, mehr Farbe in den Alltag zu bringen »¹⁸ Braun 1988a : 42), informe le lecteur d'accords passés entre l'écrivain et les autorités (« Nach diesem sehr persönlichen Anfang, der mit der Hauptverwaltung abgesprochen ist [...] »¹⁹ Braun 1988a : 14), évoque une discussion que l'écrivain a eu avec des cercles officiels (Braun 1988a : 147) ou narre un voyage qu'il a fait à Dresde pour faire une lecture de bonnes feuilles de son roman, et la discussion qui s'ensuit (Braun 1988a : 197). Il ne s'agit pas d'un roman dans le roman, mais du roman du roman, où le narrateur s'instaure comme écrivain et raconte ce vécu concomitant à l'écriture du roman. Cette entreprise a pour

¹⁵ (Toujours ces détours, du réalisme, m'inquiètent moi-même.) (Braun 1988b : 16)

¹⁶ (On comprendra pourquoi j'ai supprimé la fin du chapitre, un peu longue). (Braun 1988b : 56)

¹⁷ Sur ce concept de métalepse, voir notamment Genette (2004) ainsi que Pier & Schaeffer (2005).

¹⁸ Cela fait déjà longtemps que le Conseil d'Etat réclame qu'on introduise plus de couleurs dans le quotidien. (Braun 1988b : 38)

¹⁹ Après ce début très personnel, qui a été choisi en accord de l'Administration centrale [...]. (Braun 1988b : 14)

effet une authentification du récit du récit et tend à faire assimiler ce récit méta-diégétique à un compte rendu autobiographique, en le crédibilisant, en le faisant sauter par-dessus la frontière fictionnelle, en fictionnalisant le procédé d'écriture et la réalité de l'écriture pour les écrivains de la RDA.

Une caractéristique de ces métalepses, où, comme le dit G. Genette (2004), – le (re)découvreur de ce procédé du récit et l'inventeur du concept, – la frontière réputée infranchissable entre diégétique et extra-diégétique (et en l'occurrence méta-diégétique), cette « frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte » est franchie, réside dans la grande diversité de ses marquages. Ici ont déjà été évoqués les décrochages métaleptiques marqués par des parenthèses notamment ; d'autres indicateurs moins visibles sont également mis à contribution, tels que le saut de paragraphe (Braun 1988a : 133, 147, etc.). Mais dans bien d'autres endroits ces sauts métaleptiques se font de façon plus subreptice, quand un simple saut de ligne marque la limite (Braun 1988a : 71). En outre il y a également des sauts dans le récit sans aucun signalement extrinsèque, où seuls des phénomènes linguistiques, tels que par exemple l'irruption du déictique *ich*, permettent au lecteur de comprendre qu'il y a eu un changement de locuteur, et donc de niveau narratif ; ainsi peut-on lire au sein d'une même phrase, simplement au détour d'une virgule : « jetzt muß ich zusehen, daß ich sie nicht verwechsle, die Rothaarige, die sich gleich nehmen ließ ... »²⁰ (Braun 1988a : 98)

La complexité du texte au fil du récit montre ainsi à la fois la déstabilisation du narrateur dans sa toute puissance cognitive, mais aussi dans sa liberté créatrice et dans sa responsabilité politique. Il y a pour ainsi dire détricotage du pacte fictionnel au fil du récit, au fur et à mesure que le récit fictionnel diégétique est inséré dans le récit du récit, qui n'est en rien moins fictionnel, mais qui est présenté comme véridique, authentique, relevant de la réalité.

²⁰ [...] à présent moi qui suit la scène de loin, attention de ne pas la confondre, cette rouquine, elle accepta tout de suite de monter [...]. (Braun 1988b : 87-88)

Ainsi avons-nous affaire à un double mouvement contradictoire dans la mesure où d'une part est créé un mouvement de fictionnalisation du récit du récit, incontestable, à mesure que celui-ci est inséré dans l'espace fictionnel du roman, dont l'instance énonciative est le narrateur fictionnel ; et d'autre part cette fictionnalisation est soigneusement camouflée par toutes sortes de procédés d'authenticisation, qui viennent d'être évoqués, mais également par un autre non négligeable qui est l'appel métaleptique aux autres écrivains, tel que l'adresse directe: « Seht euch im Leben um ! Lernt von der Wirklichkeit. Macht es euch nicht zu leicht! »²¹ (Braun 1988a : 74) en forme de manifeste esthétique-politique. Renforçant également ce double mouvement, l'appel au narrataire contribue à placer le récit en porte à faux par une métalepse bloquant le pacte de représentation, comme dans cet exemple : « Ich habe Pause, Lieber Leser. »²² (Braun 1988a : 42). On le voit, les possibilités de l'utilisation de l'appareil énonciatif de la fiction narrative sont ici exploitées, étirées au maximum, créant pour le lecteur un effet déstabilisant de mise à distance narrative fictionnelle allant de pair avec un rapprochement lié à l'effet de réel découlant de ces marquages d'authenticisation.

Aussi curieux que cela puisse paraître, cet effet d'authenticisation est paradoxalement accru du fait du statut du narrateur, qui, d'un côté, bien qu'il en ait et malgré ses dénégations et protestations d'ignorance, est omniprésent et omnipotent, et revendique une authenticité proche de la véridiction, mais de l'autre côté reste soigneusement dans un anonymat protégé qui est celui du statut du narrateur simplement présenté,²³ et n'allant pas jusqu'au statut, plus exposé, plus explicite du narrateur homo-, autodiégétique ! Bien entendu, ce procédé renforce à son tour la fictionnalisation, car en fin de compte, c'est à l'autobiographie que l'on échappe de la sorte, en restant bien ancré dans le cadre d'une fiction narrative.

²¹ [...] regardez la vie autour de vous ! Que la réalité vous instruisse. Ne vous facilitez pas la tâche ! (Braun 1988b : 67)

²² Je fais une pause, cher lecteur. (Braun 1988b : 39)

²³ Sur cette question du statut du narrateur, voir Gallèpe (2005b) et également Danon-Boileau (1982).

Cette volonté d'exploitation et d'extension maximale du dispositif narratif, on la retrouve à plusieurs niveaux, que je vais maintenant passer en revue rapidement. Mais il convient de noter d'emblée que tous ces procédés regroupés fondent une cohérence dans une volonté de théâtralisation des dialogues, telle qu'elle est opérée à plusieurs reprises sous différentes formes. J'emploie ici le terme théâtralisation d'une façon large dans la mesure où elle englobe divers procédés qui visent à placer sous les yeux du lecteur / narrataire les scènes de dialogues entre les personnages de la même façon que, par le biais du texte de théâtre, les éléments constituant la scène de la représentation mentale sont placés sous les yeux du lecteur par les répliques et didascalies.

(1) Tout d'abord dans le domaine de la présentation intrinsèque du discours figural, il convient de noter certains procédés qui n'avaient pas été mis à contribution dans la pièce de théâtre. Il s'agit essentiellement du recours à la transcription graphique d'accents régionaux marqués. La langue de Hinze et Kunze, désancrée régionalement et donc plus dépersonnalisée, se démarque ainsi nettement de celle de certains autres personnages tels Lisa : « Wat for een Anjebot ? »²⁴ (Braun 1988a : 64). Cette manifestation semble d'ailleurs tellement étrange, étrangère à Hinze qu'il est contraint de répéter à sa façon à lui la question que Lisa vient de lui adresser (« Was für ein Angebot ? »²⁵ Braun 1988a : 64), et qu'elle reprendra sous sa forme à elle immédiatement après (Braun 1988a : 65). Un autre personnage s'exprime aussi d'une façon nettement marquée, Karli, par exemple : « Ich beuchte michm Brotokoll, galtes Biffee mitm Häubtling, mei Chef ... »²⁶ (Braun 1988a : 130)

(2) Cette théâtralisation se manifeste par ailleurs par certaines formulations typiques de la langue orale, qui, elles non plus, n'ont pas été utilisées dans le texte dramatique ; je veux

²⁴ C'était quoi, cette offre. (Braun 1988b : 58)

²⁵ Quelle offre donc ? (Braun 1988b : 58)

²⁶ Je me soumetts au protocole, buffet froid avec le chef de la tribu, mon chef [...]. (Braun 1988b : 116)

notamment signaler l'agencement syntaxique de topicalisation figurant dans l'exemple : (« Das Volk, es ahnte nichts. »²⁷ Braun 1988a : 45)).

(3) Le troisième domaine concourant à la théâtralisation est le recours fréquent aux formes dites 'libres' de la présentation du discours autre, qu'elles soient divergentes ou convergentes.²⁸ Je veux parler des formes désignées traditionnellement sous les appellations 'discours indirect et discours direct libres'. Un passage (Braun 1988a : 49) illustre à merveille ces recours permettant une fluidification du fil narratif puisqu'ils permettent de poser les propos tenus par d'autres (que le narrateur, ici) directement sur la scène de l'énonciation fictionnelle sans autre forme de présentation extrinsèque, qu'elle soit linguistique (didascalies narratives, présentant du discours) ou typo- ou topographique. Les passages entre les divers niveaux de communication, narratorial ou figural se font de façon d'autant plus inopinée, rapide voire déstabilisante pour le lecteur, que les transitions ont lieu au sein de la même phrase, au détour d'une virgule :

- « Endlich kam jemand, Lisa natürlich, [...] »²⁹ = discours du narrateur
- « [...] in meiner Kittelschürze, mach ick mir nischt draus, det is mich enjal, [...] »³⁰ = discours figural de Lisa, au niveau diégétique, présenté par le procédé du Discours Direct Libre (DDL). Cette forme de DDL est reconnaissable uniquement grâce au dispositif de présentation intrinsèque, notamment la retranscription de l'accent et de la grammaire berlinois, le recours à des déictiques divergents par rapport au niveau narratorial d'énonciation.
- « [...] sie führte ihn in die Stube. Er ließ sich am Tisch nieder, ihn schwindelte. Sie roch nach Scheuersand. »³¹ = discours narratorial, métadiégétique.

²⁷ Le peuple, il ne se doutait de rien. (Braun 1988b : 42)

²⁸ Pour plus de précisions sur ces termes techniques relevant de la description de la présentation du discours, cf. Gallèpe (2002 & 2005b).

²⁹ Quelqu'un finit par arriver, Lisa bien sûr [...] (Braun 1988b : 44)

³⁰ [...] avec ma blouse, j'en ai rien à faire, ça m'est égal [...] (Braun 1988b : 44)

- « Der sitzt stille wie in de Vasammlung. Abjerichtet. »³² = Comme en b. discours figural marqué intrinsèquement.
- « Sie setzte sich vor ihn, er musterte sie ungeniert. »³³ = retour au niveau narratorial.
- « Kleine, mausschnelle Augen, er gefiel ihr, der glatte runde Kopf, die kräuslige Wolle drang aus dem Kragen und den Ärmeln, glänzte silbrig. »³⁴ = Passage pouvant relever du Discours Indirect Libre, non proféré. La scène de l'élocution se déroule maintenant directement dans la tête de Lisa, permettant au lecteur de suivre en direct pour ainsi dire les perceptions et impressions de Lisa, au fur et à mesure du déplacement de ses regards.

(4) On passe à un autre procédé de théâtralisation dans le domaine de la présentation du discours autre, sous la forme du discours divergent, direct, sans aucun autre appareil de présentation formel que le saut de ligne après les deux points, tel que par exemple :

« [...] sie schlug die Tür zu. Aber öffnete gleich wieder:

Also rin, oder wat? »³⁵ (Braun 1988a : 48)

5) Un procédé typographique que l'on peut également assimiler à la théâtralisation puisqu'il manifeste directement au regard une énonciation particulière, et qui ressortit de ce fait à la présentation extrinsèque, est le recours aux capitales ou aux italiques

- dans la présentation de discours autre écrit, et principalement pour manifester de façon iconique qu'il s'agit de caractères peints sur des calicots : « [...] MIT DER MIKROELEKTRONIK IN DEN KOMMUNISMUS »³⁶ (Braun 1988a : 58), ou de titre

³¹ [...] elle le conduisit dans la pièce. Il s'installa devant la table, sa tête tournait. Elle sentait la poudre à récurer. (Braun 1988b : 45)

³² Y s' tient à carreau comme dans une réunion. (Braun 1988b : 45)

³³ Elle s'assit devant lui, il la dévisagea sans se gêner. (Braun 1988b : 45)

³⁴ Petits yeux vifs de souris, il lui plaisait, la tête ronde et lisse, la toison crépue aux reflets argentés débordait du col et des manches. (Braun 1988 b : 45)

³⁵ Mais ouvrit aussitôt : / Alors, on rentre ou quoi ? (Braun 1988b : 44)

³⁶ [...] AVEC LA MICROÉLECTRONIQUE VERS LE COMMUNISME. (Braun 1988b : 52)

d'ouvrage : « [...] im Vorwort zu seinem Entwurf ZUM EWIGEN FRIEDEN »³⁷ (Braun 1988a : 182)

- dans la présentation de discours autre oral, quand il s'agit de donner à entendre des paroles de speakers de la radio (de Berlin Ouest) : « HIER IST DER SENDER FREIES BERLIN »³⁸ (Braun 1988a : 67), ou de la télévision : « HIER IST DAS DEUTSCHE FERNSEHEN MIT DER TAGESSCHAU »³⁹ (Braun 1988a : 67), ou des slogans proférés dans des manifestations diverses à l'ouest comme à l'est : « DIE FANTASIE AN DIE MACHT ! »⁴⁰ (Braun 1988a : 183), ou bien encore « REVOLUTION ? JE T'AIME. »⁴¹ (Braun 1988a : 183) Il convient de noter ici la valeur iconique des capitales, reproduisant dans leur taille l'intensité des slogans, en opposition aux italiques, utilisées dans ce même passage pour présenter des paroles non hurlées : « *Wir werden dem Volk die Wahrheit sagen.* »⁴² (Braun 1988a : 183)

6) Ultime procédé, le plus patent, manifeste, de la théâtralisation : le recours aux

- didascalies que j'appelle Indication de Nom en capitales qui ont pour fonction d'ancrer le texte de la réplique au sein du texte généralement dramatique, même si ce genre de procédé se retrouve au sein de textes narratifs très divers puisque par exemple Goethe y a recours dans sa nouvelle *Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderten* (Goethe 1974 : 61 entre autres).
- Disposition topographique des répliques analogue à celle que l'on trouve dans les textes de théâtre.
- Didascalies ancrées par rapport aux répliques telles qu'elles sont utilisées dans les textes de théâtres, et démarquées typographiquement, ici entre parenthèses :

KUNZE Kürbisse, nein ? Aber Mandarininnen - (Er griff zu.)

³⁷ [...] dans la préface de son esquisse A LA PAIX ÉTERNELLE [...]. (Braun 1988b : 161)

³⁸ ICI RADIO BERLIN LIBRE. (Braun 1988b : 60)

³⁹ TÉLÉVISION ALLEMANDE, VOICI LES INFORMATIONS. (Braun 1988b : 60-61)

⁴⁰ L'IMAGINATION AU POUVOIR. (Braun 1988b : 162)

⁴¹ En français dans le texte.

⁴² Nous disons la vérité au peuple. (Braun 1988b : 162)

[...]

KUNZE (kauend:) Das hast du alles eingepackt? In der Kantine!⁴³ (Braun

1988a : 46)

7) Au dernier degré de ce procédé, et toujours dans le cadre contradictoire que nous avons mis en évidence, il faut mentionner ce paroxysme de la théâtralisation métaleptique au cours duquel le narrateur se met lui-même en scène dans une présentation théâtralisée où il se fait figurer lui-même comme personnage dans un dialogue au sein duquel ses répliques sont ancrées à l'Indication de Nom ICH (Braun 1988a : 133). A ce niveau où l'authenticisation accrue, due à la théâtralité de la présentation du dialogue, renforce la fictionnalisation de cette même narration, la métalepse rejoint la mise en abîme, dont ce n'est pas un des moindres effets que de donner le vertige au lecteur!⁴⁴ Il n'est d'ailleurs pas surprenant que l'aboutissement de cette écriture soit constituée par la mise en abîme finale, clôturante, réalisée scripturalement par la présence d'un *Nachtrag* (Braun 1988a : 198), où le narrateur entre dans la diégèse, allant se promener dans la *Lottumstraße*, et poussant ainsi, par ses réflexions sur les changements constatés par lui dans cette rue, la double fictionnalisation / authenticisation au maximum.

Bien entendu, cette théâtralisation est une fausse théâtralisation dans la mesure où elle est insérée dans un méta-discours narratorial et se constitue donc en partie de fiction narrative, et les didascalies utilisées à ce moment sont donc effectivement narratoriales. Ceci les distingue ainsi radicalement des didascalies des textes dramatiques, qui, elles, sont auctoriales, puisque, comme on l'a vu en ouverture de cet article, la double articulation des textes dramatiques n'est pas la même que celle des textes de fiction narrative.

⁴³ KUNZE Des citrouilles, non ? Mais des mandarines – / (Il se servit.) / [...] / KUNZE (mastiquant :) Tout ça, tu l'as emmagasiné ? Dans la cantine ! (Braun 1988b : 42)

⁴⁴ Sur ce point, voir la première partie de la contribution de Laurent Gautier à ce même volume.

Mais comment le recours à cette (fausse) théâtralisation se laisse-t-il expliquer ? On peut avancer deux éléments de réponse, complémentaires. D'une part, insérant les textes des répliques directement sous les yeux des lecteurs à la manière d'un texte de théâtre, les procédés proposent une scène vivante des interactions que le narrateur dépeint. Le spectacle en paraît plus vivant, immédiat, spectaculaire.

Ce procédé ne peut de surcroît trouver son explication ultime sans retourner vers l'organisation de l'écheveau énonciatif au sein de ce roman, avec le double mouvement contradictoire de fictionnalisation / authenticisation. Nul doute que cette théâtralisation ne trouve son entière et pleine justification et efficacité dans ce double mouvement où elle participe au premier chef à l'authenticisation, dans la mesure où elle présente la relation de scènes d'interactions verbales un peu à la manière d'un reportage, saisi sur le vif, sorti de la médiation du discours du narrateur, en même temps toutefois qu'elle participe à la fictionnalisation accrue de la description puisqu'elle enfouit la présentation à un niveau encore approfondi de fiction dans la mesure où le narrateur se fait auteur d'une présentation théâtrale de propos qui appartiennent directement à sa fiction diégétique.

Pour conclure : roman et néant

Au terme de cette analyse contrastive, paraissent avec nettement plus d'évidence la différence, la distance parcourue entre les deux traitements de la thématique de Hinze et Kunze, si tant est qu'elle soit exactement la même, même si certains traits – tels les oppositions *Führender* ≠ *Geführter*, intérêt général ≠ particulier, hommes ≠ femmes, etc. – peuvent être considérés comme présents dans les deux œuvres sans parler bien entendu de la présence centrale du regard porté sur la RDA et ses avatars politiques, sociaux et esthétiques au niveau de la création artistique par exemple, pour n'en citer que quelques uns.

Dans le domaine qui nous concerne directement, on voit bien toute la complexité de l'appareil formel de l'énonciation fictionnelle au regard de la relative simplicité de l'appareil de l'énonciation théâtrale telle qu'elle est mise en œuvre dans la pièce de V. Braun. Et bien entendu, cette complexification intense de l'écriture dans le passage d'une forme à l'autre ne correspond pas à un jeu formel dépourvu de toute signification, mais donne à percevoir de façon adéquate, avec iconicité pour tout dire, la complexification de la problématique traitée, l'ampleur des contradictions et tensions qui parcourent le texte, et qui vont de pair avec l'effort supplémentaire demandé au lecteur / narrataire tout au long de son exigeant travail interprétatif.

Mais sur quoi ce travail interprétatif intense peut-il déboucher ? Partant tout d'abord de l'activité interprétative du narrataire : celle-ci se voit sans arrêt handicapée par les métalepses et interventions du narrateur, empêchant *in fine* le lecteur de se plonger dans le monde diégétique de la fiction narrative, vu l'accumulation des dispositifs bloquant la réalisation du pacte représentationnel. La débauche d'effets d'écriture et l'extension maximale des dispositifs énonciatifs trouvent ainsi ici leur ultime effet, en bloquant la constitution du roman, qui devient ainsi un non-roman, dépourvu même de clôture définitive du monde diégétique, avec le point final.

Si l'on admet cette analyse, alors il devient possible de comprendre pourquoi le titre de ce non-roman, *Hinze-Kunze-Roman* comprend l'indication générique de ce qu'il n'est finalement pas, c'est-à-dire un roman : le titre devient la manifestation explicite de l'ironie fondatrice de cette entreprise d'écriture.

Ainsi apparaît en pleine lumière la différence fondamentale entre les deux œuvres de V. Braun. Partant de l'écriture d'une vraie pièce de théâtre sans distanciation existentielle vis-à-vis du texte, il en arrive à la création d'un non-roman. L'écriture d'un roman devenue impossible, que reste-t-il au narrateur (et à l'auteur ?), où peut-il aller ? La seule possibilité

semble être l'anéantissement du narrateur, être d'écriture, entrant dans un monde non écrit, où il n'aura plus d'existence : «Und er bog um die Ecke, in eine unbeschriebene Gegend»⁴⁵ (Braun 1988a : 199).

Sources

Braun, Volker (1988a). *Hinze-Kunze-Roman*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Taschenbuch.

Braun, Volker (1988b). *Le roman de Hinze et Kunze*. Traduit par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein. Paris : Messidor.

Braun, Volker (1988c). *Hinze und Kunze*. In : *Volker Braun - Stücke*. Berlin: Henschelverlag.

Brecht, Bertolt (1971). *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*. Berlin : Suhrkamp Verlag.

Goethe, Johann Wolfgang von (1795/1974). *Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderten*. Novellen. München : dtv Gesamtausgabe.

Références bibliographiques

Charolles, Michel (1997). « L'encadrement du discours - Univers, champs, domaines et espaces », in : *Cahier de recherches linguistiques*, 6, 1-73.

Charolles, Michel / Vigier, Denis (2005). « Les adverbiaux en position préverbale : portée cadrative et organisation des discours », in : *Langue Française*, 40, 9-29.

Danon-Boileau, Laurent (1982). *Produire le fictif*. Paris : Klincksieck.

Gallèpe, Thierry (1997). *Didascalies. Les mots de la mise en scène (= Coll. Sémantiques)*, Paris : L'Harmattan.

Gallèpe, Thierry 2002. « Redewiedergabe: ein paradoxer Begriff », in: Baudot, Daniel, Ed. *Redewiedergabe, Redeerwähnung: Formen und Funktionen des Zitierens und Reformulierens im Text*, (= *Eurogermanistik* ; 17), Tübingen : Stauffenburg , 55 - 68.

Gallèpe, Thierry (2003a). « Die eingebettete Rededarstellung: Integration, Funktion und Prädikation », in : Baudot, Daniel / Behr, Irmtraud, Eds. *Funktion und Bedeutung. Modelle*

⁴⁵ Et il tourna au coin de la rue, vers une région non (d)écrite. (Braun 1988b : 177)

einer syntaktischen Semantik des Deutschen. Festschrift für François Schanen, (= Eurogermanistik , 20), Tübingen: Stauffenburg, 271 - 289.

Gallèpe, Thierry (2003b). « L'implicite dans la présentation du discours ou Didascalies implicites et prédications floues », in : Fernandez-Bravo, Nicole / Behr, Irmtraud, Eds. *Lire entre les lignes: l'implicite et le non-dit, (Langues – discours – société ; 3-4)*, Paris : Publications de l'institut d'allemand, 98 - 116.

Gallèpe, Thierry (2005a). « Discours indirect, dépendance, niveau de communication et espace discursif : l'apport de l'allemand », in : Lagorgette, Dominique / Lignereux, Marielle, Eds. *Littérature et linguistique : diachronie / synchronie – Autour des travaux de Michèle Perret*, Chambéry : Université de Savoie, 321-333 (CD-Rom).

Gallèpe, Thierry (2005b). « Didaskalien bei der Dialogdarstellung in fiktionalen Erzähltexten », in : Betten, Anne / Dannerer, Monika, Eds. *Dialogue Analysis IX. Dialogue in Literature and the Media. Selected Papers from the 9th IADA Conference, Salzburg 2003, (= Beiträge zur Dialogforschung ; 31)*, Tübingen : Niemeyer, 257 - 268.

Genette, Gérard (1972). *Figures 3 : Discours du récit*. Paris : Seuil.

Genette, Gérard (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil.

Genette, Gérard (2004). *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris : Seuil.

Gülich, Elisabeth (1978). « Redewiedergabe im Französischen. Beschreibungsmöglichkeiten im Rahmen einer Sprechakttheorie », in : Meyer-Hermann, Reinhard, Ed. *Sprechen - Handeln – Interaktion*. Tübingen : Niemeyer, 49 - 100.

Gülich, Elisabeth (1990). « Erzählte Gespräche in Marcel Prousts *Un amour de Swann* », in : *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur ; C*, 87 - 108.

Pier, John / Schaeffer, Jean-Marie, Eds (2005). *Métalepses - Entorses au pacte de la représentation*. Paris : Editions de l'école des hautes études en sciences sociales.

Ubersfeld, Anne (1981). *L'école du spectateur*. Paris : Éd. sociales.

Vuillaume, Marcel (1990). *Grammaire temporelle des récits*. Paris : Éd. de Minuit.

Vuillaume, Marcel (1992). « Création et représentation dans les énoncés fictionnels », in :
Andler, Daniel *et al.*, Eds. *Épistémologie et cognition*. Bruxelles : Madraga, 267-276.