

# ART ET DÉNONCIATION POLITIQUE : LE CAS DE LA RDA. Elisa GOUDIN-STEINMANN

RUPTURES BIOGRAPHIQUES POUR LES ARTISTES EST-ALLEMANDS APRÈS 1990

mardi 28 février 2023, par [GOUDIN-STEINMANN](#)

*Elisa Goudin-Steinmann (1) nous propose une très belle analyse biographique sur la relation entre le politique et la création artistique dans le cadre d'une rupture géopolitique majeure.*

*Années 90 : nous sommes dans une période de basculement géopolitique que l'auteur saisit ici par la crise de sens des artistes de l'ancienne RDA. On découvre que dans ce régime fermé, les artistes menaient une sorte de micro-résistance par des stratégies d'acteurs de refus, voire de subversion. Ils participaient à la construction d'une utopie par une conscience collective d'opposition créant un lien entre les artistes et les citoyens de la RDA.*

*La réunification allemande signe la fin de la dénonciation par le basculement vers la société de consommation. La perte d'utopie, « remplacée par le marché et la fin du politique » projette les artistes dans une forme d'anomie (on pensera à Emile Durkheim) et une véritable dynamique de désenchantement (au sens de Max Weber).*

*Nous avons bien là une dynamique de rupture qui nous interroge aussi sur la démocratie contemporaine et sa difficulté à créer une utopie créatrice. En contrepoint de l'art d'opposition et de la protestation dans les régimes autoritaires, sont aussi questionnées les sociétés libérales éprises de consommation.*

(1) Maître de conférences HDR en civilisation allemande à l'Université Sorbonne nouvelle. Agrégée d'allemand, docteure en études germaniques, ancienne élève de l'ENS de la rue d'Ulm et de l'Institut d'Études Politiques de Paris.



## Art et dénonciation politique : le cas de la RDA

### Ruptures biographiques pour les artistes est-allemands après 1990

L'art d'opposition en RDA, qui était internationalement reconnu, a brutalement disparu lorsque l'Allemagne s'est réunifiée, les artistes ont dû se réinventer, et beaucoup ont ressenti un sentiment de vide, fondé sur l'idée qu'il manquait désormais un adversaire, car cet art d'opposition, de subversion, avait disparu avec son objet quand le régime de RDA a cessé d'exister. Les artistes de RDA se définissaient par la conscience de leur responsabilité à l'égard de la société toute entière, comme un contre-poids à la mainmise de l'État, et ils ont été contraints brutalement de changer de paradigme, de trouver une nouvelle justification pour leurs activités. Il s'agissait après 1990 de reconstruire une nouvelle légitimité alors que celle-ci était beaucoup plus tangible, plus « évidente » en RDA en tant que dissidents dont le rôle était de critiquer le régime. On peut considérer qu'il y a un usage courant du mot « vide » (« une bouteille vide ») et un usage métaphorique (« je me sens vide »), le vide existentiel se greffant sur la compréhension du vide dans un objet matériel [1]. Dans le cas des artistes de RDA, l'unification a créé un vide au sens métaphorique, non pas au sens de l'absence de quelque chose, mais bien au sens d'une disparition, qui a entraîné très souvent une rupture dans la biographie des artistes, avec un avant et un après.

Comment affronte-t-on ce type de rupture biographique quand tous les repères disparaissent en quelques semaines, quand l'objet même de l'art d'opposition n'a plus de raison d'être, car tout ce sur quoi travaillaient de très nombreux écrivains, artistes, peintres (le double-sens, le second degré, le sens caché, l'ironie) pour déjouer la censure, tout ceci enfonce des portes ouvertes après 1990 ? Pour reprendre la formule de Gaston Bachelard : « le vide est un facteur d'anéantissement apportant dans toute substance la contagion de son néant [2] » : comment ce sentiment de vide ressenti par de nombreux artistes a-t-il été mis en récit ? Nous proposons d'apporter quelques éléments de réponses en étudiant des prises de position d'artistes et d'intellectuels de l'ex RDA confrontés à ce sentiment de rupture biographique et de vide après 1990.

### Disparition brutale de la RDA et des contraintes dans le domaine artistique

Le régime de RDA avait permis le déploiement d'une forme d'activité artistique qui ne pouvait se développer que dans une société de contrainte et de censure. La dictature d'État, en disparaissant, a donc créé un vide pour la plupart des acteurs culturels dont la création était intimement liée à ces contraintes, au sens où elle cherchait à les contourner. C'est paradoxalement parce que la dictature était tangible au quotidien, que de nombreux artistes ont pu mettre en place une démarche subversive, inventer des espaces de création entre les mailles de cette surveillance d'État. Certains historiens ont parlé de « niches » pour décrire ce phénomène. C'est aussi le sens du propos d'Andreas H. Apelt, qui réfléchit sur l'idée d'autorité et ses incidences en RDA dans un article intitulé « Se sentir étranger dans son propre pays [3] » :

*Tout entrain dans un cadre donné : l'ordre. Cet ordre avait quelque chose de définitif, de déterminé à l'avance, d'inéluctable, quelque chose qui était guidé par une main lointaine. (...) A l'ombre de la société s'est développée une culture humaine qui ne peut probablement s'épanouir que dans une situation de*

*contrainte. L'art libre, réduit à être pratiqué sous les combles, honoré dans les journaux illégaux et prisé dans les réunions de lecture secrètes, était une partie de la culture au quotidien.*

La disparition de l'art d'opposition a bouleversé les repères de ces acteurs culturels, il a fallu renoncer à un cadre qui semblait immuable. La censure pesait en effet sur tout le domaine culturel. Il existait une pratique artistique de la pure assertion, dont les résultats n'ont eu que très rarement de l'intérêt, mais il existait aussi, parallèlement, une pratique artistique du refus, de la subversion, qui donnait à l'art un rôle tout particulier, faisant des artistes des tribuns de la conscience publique.

La transition vers un régime libéral, dépourvu de censure en principe, a eu pour conséquence une ouverture des possibles. Mais cette ouverture a paradoxalement pu être ressentie comme paralysante par certains, dans la mesure où c'est précisément la lutte contre la censure qui donnait à la culture une légitimité immédiate, que la rendait pertinente au regard des aspirations de la société. L'opposition, la provocation, toutes ces notions décisives pour comprendre le sens de la création artistique en RDA enfonçaient en effet des portes ouvertes en RFA, comme l'indique Klaus von Beyme [4] :

*Le marché s'est posé sur l'intelligentsia de RDA après 1989, tel une cloche paralysante. Certains en ont profité, en mettant sur le marché de façon habile une littérature de circonstances. Beaucoup ont été détruits par la difficulté à trouver encore un écho dans le pêle-mêle pluraliste de voix entremêlées, caractéristique du marché de la consommation et de la littérature, parce que la valeur d'opposition que contenaient les provocations en RDA enfonçait en Allemagne de l'Ouest des portes ouvertes [5].*

En somme, le problème qui se pose à tous les acteurs culturels est-allemands après l'unification est le suivant : la société de RFA n'a besoin ni d'artistes d'État ni de dissidents. Comment, dès lors, continuer le mouvement de création ? Comment ne pas revenir à une pratique artistique de la pure assertion, mais dans un contexte différent, alors que c'est précisément cette pratique qu'ils refusaient ?

L'idée d'une appartenance commune, d'un élan commun entre le processus de création artistique et celui de dénonciation politique, est totalement étrangère à la société ouest-allemande [6] :

*Il ne serait venu à l'idée de personne en RFA de décrocher les tableaux de Konrad Klapheck, Eugen Schumacher ou Georg Baselitz parce qu'ils ne protestaient pas contre Globke ou la guerre de Corée, comme le réclame implicitement Andreas Hüneke dans le cas de Werner Tübke (Gillen 149).*

La dénonciation politique peut, dans cette perspective, rester étrangère à la culture, alors que c'était justement ce lien très étroit entre activité culturelle et activisme politique qui représentait le fondement de l'approche de l'art propre aux artistes dissidents en RDA. De plus, cet art constituait un refuge pour les personnes qui le « consommaient », pour les lecteurs des ouvrages littéraires par exemple. La disparition de l'art d'opposition propre à la RDA laisse donc un vide à la fois pour les créateurs, qui doivent définir une nouvelle approche de leur art, lui donner un sens et une raison d'être nouvelle, mais aussi pour les citoyens de cet État, pour qui cette forme particulière de création artistique était un objet quotidien, permettant de « s'accommoder » du manque de liberté. Le théâtre notamment jouait ce rôle, les spectateurs savaient lire entre les lignes, comprendre le sens caché et les actions de « micro-résistance infrapolitique » dans le dos du pouvoir [7].

Ce qui est perdu par le biais de la disparition de l'art d'opposition est décrite par Rolf Schneider, qui montre dans quelle mesure la signification de cet art dépassait la simple dénonciation politique du régime en place [8] :

*La poésie est devenue un ersatz pour tous les conflits subjectifs ou liés à l'entourage, qu'ils fussent à régler publiquement ou en privé. La poésie était une théologie séculière ou une psychothérapie masquée. En conséquence à l'isolement - géré par l'État - de la plus grande partie de la population, il ne fut plus possible de voyager à l'étranger, notamment dans les pays si prisés de l'Europe occidentale, que sur papier, par l'intermédiaire des livres.*

Ainsi, la création culturelle dans son ensemble avait fini par remplir des missions très diverses (« psychothérapie masquée », ce qui est peut-être le cas de nombreux actes de création artistique, y compris dans les démocraties, mais aussi échappatoire contre différentes formes de conflits et de privations de liberté, outil de socialisation collective), et ceci est la conséquence directe du socialisme d'État et de sa rigidité. En devenant brusquement dénuée de tout fondement, cette forme d'art a dû subir une reconversion difficile après l'unification, dans la mesure où c'est sa raison d'être elle-même qui a été remise en cause.

En conséquence, la plupart des artistes est-allemands déplorent la perte de l'utopie qui enlève sa raison d'être à toute activité artistique. C'est tout un paradigme qui s'est écroulé, puisque le prolongement politique de l'art, perçu au sein des milieux dissidents de RDA comme inhérent à l'activité de création artistique elle-même, n'existe plus, ou seulement de façon marginale. De plus, c'est tout un système d'organisation sociale qui a été remis en cause, dans la mesure où les citoyens de l'ex-RDA doivent également inventer une nouvelle approche de l'art en tant que « consommateurs ». Le sentiment de vide ressenti est comparable à celui des acteurs culturels eux-mêmes, à qui il manque souvent la chaleur des cercles locaux des artistes de « l'immigration intérieure », en plus d'une légitimité en tant que contestataires.

### **La perte des repères pour les artistes : le vide comme problème existentiel**

Il s'agit aussi, plus globalement, d'un sentiment de vide lié à une perte des repères sociaux, qui s'exprime tout d'abord par une certaine amertume des acteurs culturels est-allemands. Ils ont en effet, au moment des manifestations de Leipzig, et de la « révolution pacifique », joué un rôle décisif à l'égard de la société est-allemande, car les artistes étaient souvent présents dans ces mouvements d'opposition. Et la transition vers l'économie de marché les a placés

ensuite dans une situation marginale, souvent difficile d'un point de vue matériel, mais surtout en retrait par rapport à leurs espoirs de 1989. La manifestation sur la *Alexander Platz* à Berlin le 4 Novembre 1989 était par exemple essentiellement le fait des artistes. Ils ont eu le sentiment à ce moment-là de pouvoir donner une expression à la volonté du peuple, d'être les plus qualifiés pour lui donner un prolongement politique. Or ce lien étroit entre les artistes et la volonté populaire n'a duré qu'un mois environ. Très souvent, cette amertume, le sentiment d'une occasion ratée qui n'a débouché sur rien, se transforme en une forme de nostalgie envers les occasions qu'offrait la société est-allemande de rencontres entre la culture et son public. La perte des repères entraîne un regard rétrospectif sur les conditions de création en RDA.

Ce regard rétrospectif est loin d'être systématiquement synonyme d'une volonté de retour en arrière ou d'une justification à *posteriori* du régime de RDA, mais il est l'indice d'une difficulté à se définir en tant qu'artiste au sein de la nouvelle société allemande née de l'unification, et parfois d'un sentiment d'injustice vécu de façon collective, qui peut se transformer en angoisse existentielle. C'est le sens de cet extrait d'une contribution au journal de recherches en sciences de la culture, *Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung*, rédigé en 1994, qui montre l'ambivalence du geste de retour en arrière de certains acteurs culturels comme réponse à leurs incertitudes et à leur inadaptation à l'économie de marché [9] :

*Un élément essentiel est caractéristique de la métamorphose culturelle en Allemagne de l'Est : il est certain que bon nombre de pratiques culturelles au quotidien ont été privées des ressources matérielles, mais les idéaux - je n'entends pas par là les idéaux idéologiques - ne permettent plus d'avoir un regard évident et autonome sur le présent qu'il s'agit de maîtriser, c'est-à-dire qu'il n'y a plus d'horizons.*

*Le regard doit donc nécessairement se retourner vers le passé, le trier une nouvelle fois si l'on veut se retrouver et savoir où l'on en est. Cette démarche qui correspond souvent, il est vrai, à une sorte de « post-identité RDA », ne signifie aucunement retour en arrière politique mais rétrospective personnelle. C'est un regard qui se cherche des repères, de possibles démarcations, des éléments de définition personnelle, un regard qui voit dans les déficits non pas un échec personnel mais une injustice vécue collectivement.*

L'expression « il n'y a plus d'horizons » montre dans quelle mesure la volonté de conserver un objet dénué de toute pertinence au sein de la société allemande contemporaine est une forme d'aporie. Notons que ce regard vers le passé contient en lui-même une ambiguïté, qui est liée à la position des artistes sous le régime de RDA. Beaucoup étaient des dissidents, ou se définissaient du moins comme tels, mais la plupart d'entre eux profitaient également de privilèges accordés par le SED [10]. C'est cette ambiguïté fondamentale, à laquelle il a été impossible d'échapper après l'unification, qui détermine largement le regard rétrospectif que décrit Wolfgang Kaschuba.

La nostalgie envers le passé, que l'on nomme parfois « *Ostalgie* » afin de jouer sur les mots « Est » (Ost en allemand) et « nostalgie », n'est pas synonyme d'une volonté de revenir en arrière, mais elle traduit une difficulté à trouver des repères au sein des nouvelles structures sociales, un regard sur le passé surdéterminé par le sentiment de vide du présent. Le sentiment de former un groupe homogène, le sentiment du « nous », que de nombreux artistes décrivent comme constitutifs du phénomène des « niches », a disparu sans pouvoir être remplacé par un sentiment comparable, et cela explique le vide ressenti suite à l'échec de la quête de nouveaux repères.

Cela s'est également traduit par une réflexion rétrospective sur le sens du métier d'artiste lui-même tel qu'il se définissait en RDA. En effet, le mouvement de création était toujours associé, dans les milieux des artistes dissidents de RDA, à un effort pour agir sur les structures politiques du pays. Il existait en RDA de nombreux *Kabarets*, qui proposaient de courtes représentations où l'on se moquait du bureaucratisme, de l'égoïsme, de la fermeture d'esprit petit-bourgeoise, etc. Ces représentations n'existent plus aujourd'hui. En outre, le côté expérimental de l'activité culturelle a été largement remis en cause. Pour des raisons financières, le nombre des troupes de théâtre subventionnées a dû être réduit. La nécessité de renoncer à ces petits lieux de création culturelle, et en particulier aux théâtres expérimentaux, peut également expliquer le sentiment de vide consécutif à l'unification et la désorientation des acteurs culturels :

*On jouait « sous le toit », « sur l'escalier », « au foyer » ou tout simplement « sur la scène de répétitions » ou « à la cave ». L'écho de cette offre était si grand, que les essais d'improvisation devenaient de véritables lieux de représentations, qui ont acquis la réputation de centres de culture alternatifs [11].*

Parallèlement à la disparition de ce fourmillement de petites créations culturelles, les artistes ont dû renoncer au moment de l'unification à leur propre définition comme héritiers de la culture progressiste allemande, par opposition aux artistes de l'autre État allemand, la RFA. Le discours du Parti au pouvoir, le SED, sur l'identité culturelle propre à la RDA était clair : cette identité serait une synthèse de toutes les tendances progressistes de l'histoire culturelle allemande depuis les origines. Or, on retrouve l'écho de ce type de discours dans les réflexions consécutives à l'unification sur les inflexions du rôle de l'artiste. Ainsi, Eva-Maria Eisold décrit la façon dont les artistes est-allemands, dont elle fait partie, se voyaient pendant la division comme les « gardiens de la culture », c'est-à-dire les gardiens de l'héritage culturel progressiste allemand contre « le processus d'américanisation en RFA » associé à une certaine vacuité artistique. Elle souligne par exemple l'engouement des citoyens de RDA pour la dixième exposition de peinture de RDA à Dresde en 1987 et 1988 : un million de visiteurs ont vu cette exposition, ce qui est considérable. Ce succès est lié selon elle à un sens de la création artistique propre à la RDA et qui a disparu aujourd'hui :

*Cet intérêt pour les arts plastiques contemporains n'était absolument pas créé de façon artificielle. Il reflétait le sentiment d'une grande partie de la population que quelque chose s'exprimait dans les œuvres d'art qui ne s'exprimait nulle part ailleurs de la même façon [12].*

Le problème posé à l'ensemble de ces artistes dans la nouvelle société allemande est que le *topos* de l'art comme outil d'action sur les structures sociales a perdu sa signification dans un État démocratique.

## **Subversion et désorientation**

En somme, ce qui reste à redéfinir, c'est le lien entre l'activité culturelle et son prolongement politique, et donc le sens de la notion de subversion elle-même. Le lien entre le jeu sur les formes et la critique de la réalité comme un élément constitutif de l'art est-allemand a souvent été souligné. Rüdiger Thomas le montre à propos de la littérature : « On ne se trompe pas en reconnaissant dans la destruction des conventions pétrifiées de la langue une des conditions préalables essentielles à la critique des structures sociales [13] ». La mission propre à l'activité culturelle était donc claire, et le rôle des interdits, des répressions au quotidien l'était également : ils servaient paradoxalement à rendre possible un jeu sur les limites de ces interdits. C'est le sens de la formule utilisée par le jeune poète Uwe Kolbe devant la tombe de Franz Fühmann : « l'art de transformer l'angoisse paralysante en une force motivante [14] ». On peut aisément concevoir, dès lors, que la disparition de cette « angoisse paralysante » au quotidien ait supprimé également la « force motivante », ou du moins ait contraint les artistes à lui trouver un nouveau fondement. A cet égard, la métaphore utilisée par Eva-Maria Eisold est intéressante : « A côté de la large route du communisme, il fallait bien qu'il y ait au moins une ruelle, dans laquelle on pouvait planifier librement sa vie [15] ». Il faudrait cependant ajouter que cette ruelle n'avait de sens que parce qu'il existait une large route. La ruelle n'aurait pas eu de raison d'être, de substance, hors du cadre général tracé par la grande route. C'est bien là l'origine de toutes les incertitudes sur le métier d'artiste depuis l'unification : la notion de subversion ne peut plus avoir le même sens, les espaces de jeu à l'intérieur d'un système verrouillé que représentaient les « niches » ne peuvent plus remplir leur fonction d'impulsion pour les activités culturelles du pays.

Ces doutes sont en outre accentués par la disparition, consécutive à l'unification, d'un certain manichéisme décrit Olaf Georg Klein dans un ouvrage intitulé *Soudain, tout fut différent* [16] : « Maintenant, dans la société ouverte, où s'expriment les convictions politiques les plus diverses, tout est plus différencié et plus difficile. A l'époque, l'Église pouvait par exemple très facilement revendiquer pour elle la justice et la sincérité, aujourd'hui on est obligés de décrire beaucoup plus précisément ce que l'on voulait dire par là ».

Il est devenu plus difficile de fixer de façon définitive les termes du débat politique, de déterminer où se situe la résistance et surtout contre quel objet cette résistance doit s'organiser : on ne peut pas résister contre quelque chose d'inconsistant, de vide, mais bien contre quelque chose de solide, de plein, contre un espace saturé de contraintes et d'idéologie.

Ainsi, la perte de la légitimité en tant que contestataires, ainsi que la perte de l'utopie comme inhérente à la création artistique elle-même, sont des topoï du discours qui accompagne la crise d'identité de nombreux artistes est-allemands pour qui l'unification a créé un vide paralysant, parfois indépasseable, au point que nombreux ont cessé leur activité artistique. Pour beaucoup d'entre eux, l'unification a remis en cause les fondements sur lesquels s'appuyait le processus de création (la subversion, la culture du contre), et a créé un vide de sens qu'il est difficile de résorber, comme le montre cette question fondamentale, posée dans un ouvrage collectif rédigé par des auteurs est-allemands [17] :

*Que reste-t-il de valable dans les connaissances, les convictions, les expériences auto-acquises, dans les modèles de comportement imposés ? La pensée et le cœur n'ont pas pu, ne peuvent pas suivre le rythme et l'ampleur du changement. (...) Nous aurions parfois besoin - est-ce encore là cette nostalgie de la RDA, cette sentimentalité larmoyante ? - d'intimité, d'humanité et de fraternité, autant de sentiments qui se sont épanouis dans les « niches » durant les « périodes noires ».*

La métaphore qu'utilise Peter Schneider est très significative : il décrit l'unification comme une décision par laquelle une bouteille au contenu pétillant a été débouchée, de sorte qu'il est impossible de replacer le bouchon dessus. Et il se demande : « Qui est le Père Noël ? Qui a reçu le cadeau ? Et surtout, de quel cadeau s'agit-il à vrai dire ? [18] ». Ces questions sont symptomatiques d'une unification ressentie comme ambivalente, dans la mesure où elle a à la fois apporté une liberté tant désirée, et supprimé le cadre dans lequel s'inséraient les activités artistiques, la marge de jeu à l'intérieur d'un système dominé par la censure et les contraintes.

Elisa Goudin, 28 février 2023

---

## Notes

[1] Nous renvoyons à Frédéric Nef, *La force du vide*, Paris, Seuil, 2013.

[2] Gaston Bachelard, *Les Intuitions atomistiques, Essai de classification*, Paris : Vrin, 1975, p. 36.

[3] Andreas H. Apelt, « Se sentir étranger dans son propre pays, De l'idée d'autorité », in : Hermann Glaser, *Ce qui reste - ce qui sera - le changement culturel dans les nouveaux Länder*, Paris : InterNations, 1995.

[4] Klaus von Beyme, *Kulturpolitik und nationale Identität, Studien zur Kulturpolitik zwischen staatlicher Steuerung und gesellschaftlicher Autonomie*, Westdeutscher Verlag, Wiesbaden, 1998.

[5] « Der Markt legte sich nach 1989 wie eine lähmende Glocke auf die DDR-Intelligenz. Einige profitierten von ihm, indem sie die Befindlichkeitsliteratur geschickt vermarkteten. Nicht wenige zerbrachen an der Schwierigkeit, im pluralistischen Stimmengewirr eines Literatur- und Konsummarktes noch Gehör zu finden, weil der Oppositionswert der DDR-Provokationen in Westdeutschland offene Türen einrannte », in : Von Beyma, op. cit., p. 108.

[6] Eckhart Gillen, « L'esthétique de l'idéologie contre l'indifférence. La querelle iconoclaste germano-allemande », in : Hermann Glaser, op. cit.

[7] Nous renvoyons sur ce point aux travaux de Florence Baillet notamment. La notion de micro-résistance est empruntée à James Scott, qui développe l'idée que des « textes cachés » (hidden transcripts) seraient développés dans le dos du pouvoir par les personnes dominées et nomme cela des phénomènes de résistance « infrapolitique ». James C. Scott, *La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, traduction d'Olivier Ruchet, Paris : Éditions Amsterdam, 2009.

[8] Rolf Schneider, « Le silence des agneaux, La gestion culturelle est-allemande », in : Hermann Glaser, op. cit., p. 57-62.

[9] Wolfgang Kaschuba, « Zwischen-Eindrücke », *Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung*, n°34, Mars 1994, p. 101-103.

[10] L'ouvrage qui met probablement le mieux en évidence cette ambiguïté fondamentale est l'ouvrage publié peu après l'unification par Erich Loest : Erich Loest, *Die Stasi war mein Eckermann, Oder mein Leben mit der Wanze*, Leipzig : Linden, 1991.

[11] Eva-Maria Eisold, « von der breiten Rollbahn zum Kommunismus » zur « Freiheit-Gasse »- Kultur und Kunst als Volksbildung und als « Nische », in : Egon Hölder, *Im Trabi durch die Zeit - 40 Jahre Leben in der DDR*, Stuttgart : Metzler Poeschel, 1992, p. 317.

[12] Ebenda, p. 319.

[13] Rüdiger Thomas, « L'affirmation de soi. Exploration du paysage littéraire », in : Hermann Glaser, op. cit., p. 117-123, ici p. 118.

[14] Ebenda, p. 123.

[15] Eva-Maria Eisold, op. cit., p. 318.

[16] Olaf Georg Klein, *Plötzlich war alles ganz anders, Deutsche Lebenswege im Umbruch*, Cologne : Kiepenheuer&Witsch, 1994.

[17] Marion Dönhoff, Meinhard Miegel, Wilhelm Nölling, Edzard Reuter, Helmut Schmidt, Richard Schröder, Wolfgang Thierse, Ernst Ulrich von Weizsäcker, *Weil das Land sich ändern muss : Ein Manifest*, Hambourg : Rowohlt, 1993.

[18] Peter Schneider, *Extreme Mittellage : Eine Reise durch das deutsche Nationalgefühl*, Hambourg : Rowohlt, 1990, p. 9-10